

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. Sbranie 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. Receptija 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 АО «H.G.S.», 1995.

8. Lejderman N.L., Lipoveckij M.N. Sovremennaja russkaja literatura: v 3 kn. Kn. 2: Semidesjatyje 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. Skoropanov 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-

матургия привлекают гораздо меньше внимания, в то время как новеллистический и драматургический сборники 1613–1615 гг. бросают резкий проясняющий свет именно на поиски романной поэтики.

За год до своей смерти, уже после успеха «Дон Кихота», Сервантес издает сборник «Восемь комедий и восемь интермедий», до того в действительности «нигде не представленных», что было совершенно не принято в те времена. В этом сборнике, как и в «Дон Кихоте», обнаруживается продуманное, тонкое и плодотворное присутствие Сервантеса, который свой авторский потенциал разлагает на множество театрализованных же ролей: в прологе он говорит с читателями как писатель, в ремарках обращается к читателю, зрителю или постановщику как драматург, а в некоторых пьесах выводит себя одним из героев. Далее мы рассмотрим случаи, когда и каким образом в сборнике появляется сам Сервантес в той или иной ипостаси.

Сервантес любит паратекстовые высказывания. Так, он сопровождает свои произведения прологами, и сборник комедий не стал исключением; в прологе к нему Сервантес, прямо обращаясь к читателям, подводит итог своей драматургической деятельности, хотя и полной обид и разочарований, но обозреваемой спокойно и холодно. Сервантес, издавая сборник комедий, возносится над обыденностью и позволяет себе судить своих современников и себя в том числе. Именно из этого пролога мы узнаем точно сформулированное отношение автора к современным ему драматургам и к собственному вкладу в испанский театр.

Традиция написания прологов уже существовала в Испании, но исследователи испанской литературы сходятся на том, что Сервантес произвел революцию в этом жанре. Альберто Поркерас Майо выделяет общие для прологов Сервантеса черты: использование местоимения *я* в качестве всемогущего сказителя; прямой контакт с читателем; присутствие читателя в качестве наблюдателя при создании пролога и общего тона произведения, которому он предшествует [10, с. 215]. Проницательные суждения выдающегося знатока испанского Золотого века в данном случае послужат весьма полезной траекторией прочтения знаменитого пролога к драматургическому сборнику, предлагаемому далее.

Уже в первом предложении Сервантес извиняется перед читателем за то, «что отступил от столь присущей мне скромности» [1, с. 7].

Знакомый с творчеством Сервантеса человек тут же вспомнит пролог к первому тому «Дон Кихота», где автор в той же манере использует «топос повышенной скромности», когда пишет: «...Что же другое мог породить мой бесплодный и невосделанный ум» [4, т. 1, с. 20], хотя, разумеется, прекрасно понимает свой вклад в художественное слово его культуры. В классической риторике этот прием, к которому традиционно прибегали в прологах, называется термином *excusatio propter infirmitatem* – «извинение из-за недостатка способности» или «я не оратор». Как указывает Ж. Жетт, этот прием не имеет ничего общего с искренним самоуничижением и скорее служит для того, чтобы предвосхитить критику и заранее отразить ее [8, с. 208].

В прологе к комедиям Сервантес вновь, как и в прологе к первому тому «Дон Кихота», прибегает к форме пересказа беседы двух вымышленных персонажей, как бы снимая с себя ответственность за тему пролога: вроде бы совершенно случайно на днях в беседе с друзьями зашла речь ни много ни мало о зарождении испанского театра, и так случайно сложилось, что именно сейчас Сервантесу нужно написать пролог к своему драматическому сборнику. Но если в беседе из пролога к первому тому «Дон Кихота» собеседник Сервантеса дает ему советы относительно успешного написания романа, то в прологе к комедиям Сервантес сразу ставит себя выше своих собеседников, говоря, что он является «старейшим» из них, в связи с чем мог видеть на сцене самого Лопе де Руэды, по мнению самого Сервантеса, родоначальника испанского театра.

Упомянув, что в ранней молодости видел постановку Лопе де Руэды, Сервантес словно бы ставит себя в один ряд с драматургом, которому дает эпитет «великий», но не делает этого прямо; просто создается впечатление, что он недооценивает собственный вклад в драматургию. Далее Сервантес пишет: «тут-то и придется мне поступиться привычной своей сдержанностью» [1, с. 8], – и рассказывает о своем пути драматурга: «...Ставились в театрах Мадрида “Алжирские нравы”, которые я сочинил, и “Разрушение Нумансии”, и “Морское сражение”, комедии, которые я дерзнул свести к трем актам взамен пяти, как то было принято дотоле» [Там же]. Примечательно, что рассказ о своих комедиях Сервантес начинает дважды, используя местоимение *я*, которое в испанском языке избыточно, т. к. окончание глагола указывает на лицо и число, здесь же Сервантес осознанно делает эмфазу, слов-

но пытаюсь убедить читателей в значимости своего вклада в испанскую драматургию. Ведь утверждение о том, что разделение на три акта вместо пяти принадлежит именно Сервантесу, спорно. Это нововведение приписывали себе и другие авторы до Сервантеса, а первая испанская трехактная пьеса – «Флорисея» Франсиско де Аведаньо – датируется еще 1551 г.

Далее Сервантес пишет, что он «был первым, кто вывел на подмостках плоды воображения и скрытые мысли, таящиеся в глубине души, представив в театре моральные фигуры, встреченные дружным одобрением слушателей» [1, с. 8]. На самом же деле аллегорические фигуры выводили на сцену и до того – новаторство Сервантеса в манере их использования. И вот, наконец, перечислив свои заслуги и упомянув о том, что сочинил комедий двадцать-тридцать, Сервантес добирается в своем изложении истории испанского театра до «чудища природы» Лопе де Веги.

Отношению двух гениев, по иронии судьбы обреченных жить в одно время и в одной стране, посвящено немало книг и работ. В целом испаноязычные исследователи сходятся на том, что Сервантес был выдающимся романистом, но лавры первенства в драматургии остаются за Лопе де Вегой; примем это суждение как современное состояние испанского культурного сознания. Хоакин Касальдуэро, автор монографии «Смысл и форма театра Сервантеса», даже предположил, что Сервантес хотел научиться технике Лопе де Веги, но не смог отстраниться от собственного видения действия в комедии [6, с. 22]. Касальдуэро объясняет решение Сервантеса опубликовать свои комедии так: «Он не желает конкурировать с Лопе, но верит в значимость своих комедий» (перевод наш. – *О.М.*) [Там же, с. 26]. Как бы то ни было, между Сервантесом и театром всегда возникает фигура Лопе де Веги, но именно благодаря этой конкуренции мы имеем прижизненный печатный сборник комедий Сервантеса.

После упоминания Лопе де Веги тон пролога меняется: Сервантес уже не так уверен в себе и своих комедиях: «Несколько лет тому назад вернулся я к моим былым досугам и, думая, будто все еще делятся те времена, когда меня чествовали и превозносили, вновь сочинил несколько комедий, но не нашел птиц в прежних гнездах, иными словами, ни один автор не испросил их у меня, хотя все знали, что они у меня есть» [1, с. 9]. Сервантес не без задней мысли упоминает о том, что некий автор с королевской привилегией сказал, что от

прозы Сервантеса можно ожидать многого, а вот от стихов – ничего, вводя тему обсуждения жанров в своем творчестве – как всегда, глубоко иронично и одновременно приходя в итоге к высокой серьезности, не всегда видной с первого прочтения. Перед нами похвала прозе, но Сервантес акцентирует внимание именно на замечании относительно стихов и проводит это высказывание в прологе, чтобы читатели, между прочим, уже купившие сборник его комедий, опровергли, пусть хотя бы каждый сам для себя, высказывание этого анонимного автора: «Хотел бы я, чтобы эти мои творения были лучшими в мире или, по крайней мере, осененными разумом; суди сам, мой читатель, и если найдешь в них что-нибудь хорошее, то при встрече с тем злоречивым автором скажи ему, чтобы прекратил меня поносить» [1, с. 10]. Пьесы сборника никогда не были поставлены на сцене, и не случайно: сборник служит не сцене, а ее объяснению и как общего феномена культуры, и как актуального социокультурного исторического явления, чем и снят вопрос о литературных средствах этой большой мысли, в том числе жанровых.

Если в прологе Сервантес мог обращаться к читателям прямо, то далее в комедиях Сервантес может говорить от себя только в ремарках. Но нам представляется наиболее интересным то, как Сервантес присутствует в пьесах в менее очевидных формах, а именно в качестве прототипа собственных персонажей. Человек, проживший жизнь, схожую с приключенческими романами, не мог не черпать вдохновение из собственного опыта. Научная биография Сервантеса создана давно; обстоятельства его жизни, часто для нас темные, освещаются во множестве работ (Жан Каннаваджо, Астрана Марин, Америко Кастро, Антонио Рей Асас, Альберто Санчес). Здесь затронуты лишь те эпизоды, которые тем или иным образом повлияли на становление писателя и отразились в его комедиях.

Наиболее известен и отчасти документирован героический период жизни Сервантеса-воина, связанный с битвой при Лепанто 7 октября 1571 г. В этом сражении Сервантес получил три огнестрельных ранения – два в грудь и одно в предплечье, в результате чего у него отнялась левая рука. Но, возможно, самое страшное испытание, наиболее повлиявшее на характер писателя и круг его тем – пятилетний алжирский плен. В сентябре 1575 г. галера «Эль соль», на которой Сервантес с младшим братом возвращался из Италии, была захвачена алжирскими пиратами. Пираты предприни-

мали подобные операции повсеместно с целью получения выкупа, и в Сервантесе они увидели крупную добычу – при нем нашли рекомендательное письмо донна Хуана Австрийского, внебрачного сына Карла Первого, сводного брата короля Филиппа Второго. За будущего писателя назначили слишком высокую цену, семье хватило денег лишь на выкуп младшего брата, Сервантес же оставался в плену долгие пять лет, в течение которых постоянно предпринимал попытки к бегству. Лишь в октябре 1580 г. мать Сервантеса передала вместе с монахами-тринитариями, занимавшимися выкупом пленников, товаров на продажу, чтобы вырученные деньги пошли на выкуп сына. Монахам пришлось добавить деньги, переданные на выкуп другого пленника, но так или иначе Сервантес оказался на свободе и вернулся на родину. Конечно, такой длительный и тревожный период жизни не мог не отразиться на творчестве писателя, и тема плена фигурирует во многих его произведениях.

Уже первая комедия сборника – «Удалой испанец» – посвящена теме, знакомой автору. Комедия повествует о героической обороне Орана, испанской крепости, расположенной на африканском побережье. Сервантес побывал в Оране в 1581 г. с государственной миссией. События пьесы датируются 1563 г., написал же ее Сервантес уже после 1594 г. К этому времени он уже вплотную занялся литературной деятельностью, осознавая все приключенность и испытания, выпавшие на его долю.

Главный герой комедии, который фигурирует в названии пьесы с эпитетом *gallardo* («удалой»), дон Фернандо де Сааведра – вымышленный персонаж, которому автор дает свою вторую фамилию. Обычно в Испании вторая фамилия – фамилия матери, но мать Сервантеса звали Леонор де Кортинас. При крещении и вплоть до своего пленения Сервантес носил лишь одну фамилию отца.

Запутанную историю появления у Сервантеса фамилии Сааведра прослеживает Мария Антония Гарсес в книге 2002 г. «Сервантес и Алжир: история пленника». Род Сааведра происходит из Галисии, далее представители этого рода обосновались в Севилье и вошли в историю полуострова ярыми борцами с маврами. В испанском романсеро даже существует «Романс о Сааведре», повествующий о схваченном маврами в 1448 г. Хуане де Сааведра. Пленника отвезли в Гранаду и запросили за него огромную сумму, как и в случае с пленением самого Сервантеса. Гарсес предполагает, что фамилию Сааведра носил дальний род-

ственник Сервантеса – Гонсало Сервантес Сааведра, имевший на удивление схожую с Мигелем судьбу [7, с. 124]. Он также был поэтом и писателем, вынужден был сбежать из родной Кордовы после дуэли (подобный эпизод есть и в биографии Сервантеса) и погиб в результате кораблекрушения в Гаване, а, как известно, Сервантес тоже просил разрешения отплыть в Америку, но получил отказ. Мигель восхваляет этого своего родственника как одного из лучших кордовских поэтов в своем пасторальном романе «Галатея» (1585). Таким образом, если этот человек действительно имел какое-то отношение к семье Сервантеса, писатель был вправе взять себе фамилию Сааведра. Впервые Сервантес подписывается двумя фамилиями еще в год своего избавления от плена – 1580 г. Интересно, что своей внебрачной дочери Исабель, рожденной в 1584 г., Сервантес дает фамилию Сааведра, а не Сервантес. Постоянно же он начинает использовать две фамилии с 1586 г. Тогда же начинается его литературная карьера.

Другую версию происхождения фамилии Сааведра в 2015 г. высказал официальный хронист Алькала-де-Энарес – родного города Сервантеса – Висенте Санчес Мольто. Он считает, что во время алжирского плена Сервантес носил прозвище Шайбедра, что на арабском диалекте того региона означало «поврежденная рука» [9]. Такая версия кажется вполне логичной, и, возможно, Сервантес знал историю рода Сааведра, и данное прозвище вызвало у писателя ассоциации с этой фамилией.

Так или иначе на титульном листе книг стоит имя именно Мигеля де Сервантеса Сааведры, а значит, автор осознанно берет себе вторую фамилию Сааведра, и ее появление в комедии также не случайно. По общему мнению сервантистов, герои по фамилии Сааведра – проекция личности Сервантеса, его альтер эго. Действительно, автобиографических черт в комедии об удалом испанце в совокупности так много, что это трудно оспорить. Алжирский плен разделил жизнь автора на до и после, и если до плена он носил фамилию Сервантес, а в плену – Сааведра, то логично, что автор, сочетающий в себе опыт всего жизненного пути, должен носить обе эти фамилии.

В комедии «Удалой испанец» Сервантес представляет донна Фернандо де Сааведру доблестным героем-воителем, каким сам Сервантес мог бы стать, не потеряв он руку в битве при Лепанто. К тому же здесь прослеживаются отсылки к славному роду Сааведра, героически сражавшемуся против мавров.

По сюжету комедии дон Фернандо де Саavedра – самый доблестный воин испанского Орана. Слава о нем дошла и до арабской стороны, и по слухам о его подвигах в него влюбилась прекрасная мусульманка Арлаха. Она просит своего поклонника Алимуселя привести ей дона Фернандо. Алимусель отправляется к стенам Орана и бросает вызов дону Фернандо, но военачальник крепости отказывается отпускать на бой своего лучшего воина, придерживая его для важных битв. Дон Фернандо же считает своим долгом ответить на вызов араба и сбегает из крепости, чтобы принять битву, но натывается на засаду и оказывается в плену. В стане арабов Дон Фернандо решает скрыть свою личность и утверждает, что добровольно перешел на сторону противника: «Стать рабом хочу, не боле» [2, с. 44]. По-испански это высказывание альтер эго автора звучит несколько по-другому – «мне нравится быть пленником» (*De serlo (cautivo) gusto recibo* [5, с. 61]). Здесь можно расслышать нотки авторской затаенной иронии: дело не в том, конечно, что дни плена были «славными», хотя и в плену, как в битвах, Сервантес был настоящим героем, пытаясь сбежать и спасти из плена своих товарищей; плен славным не бывает. Ирония здесь металитературная, авторская. Автор, он же и пленник, и создатель пленника и стихов о нем, и стихов, которыми тот говорит, и наблюдатель целого, человек с той же фамилией, но из высшей реальности, мимоходом улыбаются читателю (тем самым отсеивая для себя самых чутких). В диалоге дона Фернандо с Арлахой автор окончательно запутывает читателей: притворяясь другим человеком, он отвечает на вопросы о себе. Мы же, учитывая, что дон Фернандо – это альтер эго автора, можем лишь пытаться уследить за этой игрой авторской мысли: от лица мнимого испанца-ренегата герой описывает самого себя. Герой восхваляет свои воинские заслуги («Дон Фернандо так силен, / С ним тягаться невозможно» [2, с. 46]), при этом разводя говорящего мнимого ренегата и настоящего дона Фернандо, однако в остальном они похожи:

Арлаха: Храбрый он?  
 Дон Фернандо: Как я.  
 Арлаха: Пригожий?  
 Дон Фернандо: Нет, со мной немного схожий [Там же].

И здесь герой говорит не только о себе, но и о Сервантесе – очевидно, что все они – один и тот же человек. Другой пленник мавров – испанец Оропеса – рассказывает Арлахе о подвигах

дона Фернандо, наделяя его самыми лестными эпитетами («отважный», «храбрый», «удалой»), сравнивает его с Гектором, Геркулесом, Роландом [2, с. 59].

Не только мавританка Арлаха влюблена в дона Фернандо. В комедии появляется донья Маргарита, переодетая в мужской костюм, к которой когда-то сватался дон Фернандо, но ее брат отказал ему. Хоть девушка и не видела рыцаря, но тоже влюбилась в него, как в куртуазном романе, по слухам. Но дон Фернандо не уверен в собственной привлекательности, он говорит Маргарите: «Вдруг при свиданье / кончится очарование? / Там любовь, где красота. / Ну, а если красотой / Этот рыцарь обделен – / Я-то в этом убежден – / Что же станется с тобою?» [Там же, с. 102]. Согласно неоплатонической философии эпохи Возрождения, «любовь есть желание красоты», и Сервантес, говоря о том, что он некрасив, отчаянным жестом словно лишает себя права на любовь. Но читатель «Дон Кихота» знает, что здесь перед нами только еще одно проявление большой сервантесовской мысли о подлинной красоте человека, так чеканно выраженной Дон Кихотом: «...Существует два рода красоты: одна красота духовная, другая – телесная; духовная красота сказывается и проявляется в разуме, в добродетели, в хорошем поведении, в щедрости и благовоспитанности, – а все эти свойства могут присутствовать и совмещаться в человеке некрасивом; и когда взор устремляется на эту красоту, а не на телесную, то зарождается любовь пылкая и упорная» [4, т. 2, с. 324]. В финале комедии дон Фернандо, разумеется, получает Маргариту в жены.

В ремарках Сервантес выдает тот факт, что задумывал свои комедии для постановки на сцене, а не для чтения. И в них он порой обращается то ли к постановщику, то ли к читателям. Так, примечательна ремарка «Я сам такое видел» [2, с. 35] о солдате, собирающем деньги на поминание душ чистилища. Эта ремарка снова напоминает нам о том, что автор был и в Ороне, и в плену и хорошо знаком как с бытом мавров, так и с бытом испанских воинов.

Третья комедия сборника – «Алжирская каторга» – отсылает нас к теме плена, острой для автора, прожившего в алжирском плену пять лет. Комедия посвящена быту испанских пленников в Алжире. В пьесе несколько сюжетных линий. Девушка и ее жених, бросившийся в море, чтобы догнать алжирский корабль, увозящий ее, стараются спасти свою любовь, несмотря на домогательства их ал-

жирских хозяина и хозяйки. Старый отец и двое его маленьких сыновей пытаются сохранить христианскую веру, жертвуя жизнью. Воину отрезают уши за попытку бегства. Хитрый пономарь всячески издевается над местными евреями. Плотник совершает роковую ошибку, назвав свою профессию, автор тут же поясняет нам устами другого персонажа, что за ремесленников выкуп не принимают – тем самым, он останется в Алжире навсегда. Все эти персонажи, комичные или трагичные, принадлежат к разным типажам и разным социальным слоям, но их объединяет одно – отсутствие свободы и жажда ее обретения.

Сервантес не понаслышке знал о жизни в алжирском плену, потому эта пьеса, хотя и названа комедией и имеет комические эпизоды, очень личная и трагичная. Сервантес не выводит здесь персонажа, которого можно было бы назвать альтер эго автора, но в течение пьесы несколько раз на сцене появляются герои без имени, которые предпринимают неудачные попытки бежать – и во всех этих эпизодах Сервантес передает свой горький опыт бесплодных попыток избавиться от алжирского плена. В одном из таких эпизодов Сервантес вводит персонажа с помощью следующей ремарки: входит «христианин, уши которого обмотаны кровавой тряпкой – как будто бы их отрубили» [3, с. 270]. Несмотря на то, что эпизод этот очень короток, речи безымянного христианина полны боли и тоски по родине и свободе: «Хоть на куски разрезан буду, / Так, что совсем мне станет худо, / Я своего не упусти: / Я к бегству способ отыщу / И о свободе не забуду»; «Любое средство применю, / Что моему поможет горю» [Там же]. Именно так и действовал Сервантес в Алжире – постоянно искал пути к бегству.

В другом эпизоде фигурирует персонаж, в ремарках названный Пленником. Его хватают при попытке уплыть из Алжира на самодельном плоту из досок и тыкв, где парусом служила рубашка пленника, а мачтой – он сам. На этот раз Сервантес не вкладывает в уста этого персонажа пафосных речей, но сам способ бегства, особенно тело-мачта, выразительно и поэтично передает рвущуюся за море, домой, страдающую душу пленника-христианина.

Следующий проходной персонаж, которого хватают при попытке к бегству – другой христианин, «оборванный, с израненными ногами» [Там же, с. 363], который, по словам мавра, предпринял уже двадцать первую попытку к бегству по суше. Здесь Сервантес, возможно, преувеличивает, сам он предпринял лишь пять

попыток бегства, и вряд ли бы кого-то другого алжирцы терпели столько времени. И в данном эпизоде Король говорит беглецу: «Готовясь к новому побегу, помни: / Поймают – сядешь на кол» [3, с. 364] (расправа, которой лишь чудом удалось избежать самому автору).

Все эти жестокие эпизоды, включенные Сервантесом в комедию, передают личный печальный опыт автора. Он уже не может вернуть пять лет, проведенных в плену, вырванные из его жизни в обмен на бесценный опыт, которым он хочет поделиться с теми, кто увидит его комедию на сцене или хотя бы прочтет в сборнике. Ведь во время написания комедии и выхода сборника множество испанских пленников продолжало томиться в алжирских застенках, что придает этой комедии еще и известный общественно-идейный тон, национально-испанский и христианский, в этой ранней комедии (датируется Каннавадхо 1588 г.) еще не угасший. Сервантес, которого помогли выкупить монахи-тринитарины на пожертвования, таким образом хочет достучаться до читателей, чтобы они жертвовали деньги на выкуп пленных, раз государство не может решить проблему самого пиратства. Только так теперь он может помочь тем, кто еще в плену. При этом Сервантес умело-риторически умеет вызвать у читателей или зрителей сочувствие: возлюбленные, счастьем которых помешал плен, несомненно вызовут сочувствие у большей части населения, но главный посыл, конечно же, религиозный. Прекрасная Зара, выученная пленной кормилицей-испанкой, дает надежду, что мусульмане могут обратиться в христианство, именно так и поступает героиня сервантесовской пьесы, при этом финансируя выкуп одного из пленников, который, в свою очередь, возвращается за остальными на корабле и спасает всех действующих лиц из плена. И самый трагический персонаж пьесы – прелестный мальчик Франсискито, которого богатый араб хочет обратить в мусульманство и использовать с целями, о которых не хочется и думать. Сила веры юного Франсискито так велика, что он вместо того, чтобы плениться ожидающими его богатствами, принимает мученическую смерть на кресте, как Христос. В ремарке к сцене распятия Сервантес пишет: «Занавес раздвигается, появляется Франсискито, привязанный к столбу, вид его должен вызывать как можно больше жалости» [Там же, с. 365]. Прямая аллюзия на символ христианской веры не могла не тронуть читателей и зрителей, здесь Сервантес прибегает к беспроигрышному приему. Крепость веры ребенка

дает надежду другим пленникам и всем христианам. Один из персонажей говорит: «В комедиях алжирских пленных / Финалы все-таки трагичны» [3, с. 356]. И несмотря на то, что перед нами комедия, сцена смерти мальчика, его последние слова, плач отца выбиваются из общего и без того невеселого ряда. Даже в финале пьесы во время казалось бы радостной и долгожданной сцены спасения Сервантес пишет: «Входит отец с окровавленным белым платком – как будто несет в нем кости Франсискито» [Там же, с. 387], далее герои называют останки мальчика мощами, тем самым он становится для них святым, и с его мощами они отправляются в обратный путь как с оберегом, способным охранять их на пути на родину. Комедия заканчивается тоже не на самой веселой ноте: «К концу подходит наш рассказ, / Но не алжирские невзгоды» [Там же, с. 389]. Таким образом, уходя с представления, зритель должен был задуматься о тех, кто томится сейчас в плену.

Хотя пьеса и посвящена жажде свободы, Сервантес показывает не только тоску по родине и страдания пленников, но и их быт. Его герои гуляют по городу, работают, общаются с арабами, собираются вместе и поют романсы о родине. За комическую составляющую в пьесе отвечает Пономарь, который постоянно пытается насолить еврею, крадет сначала его кастрюлю, потом и вовсе ребенка, в результате богатый еврей выплачивает за пономаря выкуп, лишь бы тот уехал наконец из Алжира и перестал его мучить. Священнослужитель, который крадет, кажется не слишком богобоязненным решением, но дело в том, что Пономарь – традиционная комическая фигура и в фольклоре, и в театре сервантесовского времени, как и его распра с иноверцем-евреем, а их в Испании середины XVI в. жаловали не больше, чем мавров: именно в первые десятилетия жизни Сервантеса проходили волнами идеологические и политические преследования иноверцев, хотя наиболее интенсивно иудействующих крещеных евреев преследовали до 1530-х гг.; в 1588 г. инквизиция занималась небольшой группой крещеных евреев в Кинтанаре, в целом же они в это время составляли менее трех процентов от дел инквизиции, а в начале XVII в. крещеные евреи начали возвращаться в Испанию из Португалии и Голландии как в ту страну, где им ничего не грозит. Таким образом, Сервантес рассказывает об уже изжитом.

Сервантес в своем драматургическом цикле применяет и метатеатральность в узком смысле слова, т. е. широко использует бароч-

ный прием «театра в театре», присутствуя в своих пьесах еще и в качестве режиссера. Так, в третьем действии пьесы «Алжирская каторга» следуют подряд целых три красочных и очень сценичных эпизода. Сначала христиане ставят пьесы на Рождество, где даже используются сценические костюмы, но сцена прерывается известием о распятии мальчика, и вот уже мы видим его на столбе, а после его смерти тут же следует пышный эпизод мнимой свадьбы Зары и арабского короля. Реплика Сервантеса к эпизоду свадьбы – самая обширная в пьесе: «Свадьба должна выходить следующим образом: Алима с покрывалом на лице – вместо Зары; пусть ее несут на высоких носилках, с музыкой и с зажженными факелами, пусть играют гитары и поются веселые песни – слова для них я дам» [3, с. 366]. Этот эпизод резко контрастирует как спокойный и радостный с душераздирающей сценой распятия мальчика, несомненно, составляя с ним просчитанный контраст. В эпизоде свадьбы Сервантес знакомит нас уже не с бытом пленников, а с обычаями алжирцев, которые он тоже успел изучить за время своего пребывания в Алжире. Сервантес дает забавное сравнение: «Еврей на Пасху деньги тратит, / У мавров свадьбы всех богаче, Христианину же не хватает / На праздник денег, он иначе / Устроился: за тяжбы платит / И ждет решения суда» [Там же, с. 367]. Значит, свадебная процессия, показанная в реплике, действительно должна была впечатлить зрителя как нечто доселе невиданное по пышности и богатству. Испанцам-пленникам также кажется странным (и Сервантес отдельно указывает на это в диалогах), что у мавров жених платит отцу невесты, а не наоборот, как у испанцев. Такими мелкими, на первый взгляд, деталями Сервантес выстраивает полноценную картину жизни в Алжире, все-таки именно жизни, а не плена. Сервантес, как и его герои, приобрел в плену бесценный жизненный опыт, во многом сформировавший его как писателя и подаривший ему множество сюжетов, без которых не обходится ни одно его произведение. «Алжирская каторга» воплощает весь опыт, полученный Сервантесом в плену, позволяя ему выступать в комедии в качестве автора, постановщика, очевидца и героя.

Сборник Сервантеса «Восемь комедий и восемь интермедий» – гениальный замысел великого автора. Сервантес в нем выступает и как теоретик, и как практик театра, причем не только как автор текста, но и как режиссер-постановщик. Сюжеты, которые Сервантес избирает для повествования, хотя и подсказаны собственным опытом, являются остро-со-

циальными для своего времени и интересными нам сейчас с исторической точки зрения, поскольку они выступают достоверным отражением культуры и быта конца XVI в. Помимо всего этого, на внутреннем уровне сборник сугубо метатеатрален: даже в двух упомянутых выше комедиях Сервантес использует такие метатеатральные приемы, как пьеса-в-пьесе, роль-в-роли, церемонии внутри пьесы, жизненные отсылки (в данном случае на самого себя). Пристальный разбор разных уровней пьес сборника открывает новые грани творчества великого писателя и возносит его над современниками в качестве теоретика, представившего полную картину испанского театра конца XVI – начала XVII в.

### Список литературы

1. Сервантес М. Пролог к читателю / пер. А.М. Косс, А.Ю. Миролюбовой // Его же. Восемь комедий и восемь интермедий. СПб.: Наука, 2011.
2. Сервантес М. Удалой испанец / пер. А.В. Родосского // Его же. Восемь комедий и восемь интермедий. СПб.: Наука, 2011.
3. Сервантес М. Алжирская каторга / пер. К.С. Корконосенко // Его же. Восемь комедий и восемь интермедий. СПб.: Наука, 2011.
4. Сервантес М. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский: в 2 т. М.: Наука, 2003.
5. Cervantes M. Ocho comedias y ocho sus entremeses. Alcalá de Henares, 1995.
6. Casaldueiro J. Sentido y forma del teatro de Cervantes. Madrid, 1966.
7. Garcés M.A. Cervantes in Algiers: a captive's tale. Nashville: Vanderbilt univ. press, 2002.
8. Genette, Gérard. Paratexts: Thresholds of Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
9. El origen de Saavedra, el segundo apellido de Miguel de Cervantes [Электронный ресурс]. URL: <https://lalunadealcala.com/el-origen-de-saavedra-el-segundo-apellido-de-miguel-de-cervantes/> (дата обращения: 04.03.2018).
10. Porqueras Mayo A. Los prólogos de Cervantes // Cayuela, La paratexte au Siècle d'Or. Genève, Droz, 1996.

\* \* \*

1. Servantes M. Prolog k chitatelju / per. A.M. Koss, A.Ju. Miroljubovoj // Ego zhe. Vosem' komedij i vosem' intermedij. SPb.: Nauka, 2011.
2. Servantes M. Udaloj ispanec / per. A.V. Rodosskogo // Ego zhe. Vosem' komedij i vosem' intermedij. SPb.: Nauka, 2011.
3. Servantes M. Alzhirskaja katorga / per. K.S. Koronosenko // Ego zhe. Vosem' komedij i vosem' intermedij. SPb.: Nauka, 2011.

4. Servantes M. Hitroumnyj idal'go Don Kihot Lamanchskij: v 2 t. M.: Nauka, 2003.

### *Forms of the author's presence in the Cervantes's collection "Eight Comedies and Eight Interludes" (1615). To the issue of metatheatricity*

*The article deals with the forms and levels of the author's instances in Cervantes's collection "Eight Comedies and Eight Interludes", namely in the prologue and comedies "A Daring Spaniard" and "The Algerian Servitude", where Cervantes appears not only as a super-author of the general idea, the author of the text, a playwright, but also as a director and a character.*

Key words: Cervantes, metatheatricity, biographical criticism, comedy, theatre, prologue.

(Статья поступила в редакцию 19.03.2018)

**М.А. БУРЦЕВА, А.А. БУРЦЕВ**  
(Якутск)

### **ФАБУЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СКАЗКИ М. БОНДА «МЕДВЕЖОНОК ПО ИМЕНИ ПАДДИНГТОН»**

*Исследуется фабула сказки М. Бонда «Медвежонок по имени Паддингтон». Последовательно выделяются фаза обособления (прибытие главного героя и его характеристика в категории избранничества), фаза партнерства (связи Паддингтона с членами семьи Браунов, а также ситуации «недолжного» поведения, оборачивающиеся триумфом) и лиминальная фаза (смертельное испытание героя, преобразующее финальную фазу преобразования в новом жизненном качестве).*

Ключевые слова: фабула, сюжет, литературная сказка, фаза обособления, фаза партнерства, лиминальная фаза, фаза преобразования.

Объектом анализа фабульной организации художественного текста выступает сказка английского писателя и сценариста, командора ордена Британской империи, Томаса Майкла Бонда (1926–2017) «Медвежонок по имени Паддингтон» ("A Bear Called Paddington"),