



1797

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. А. И. ГЕРЦЕНА

ПЕТЕРБУРГСКАЯ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА  
И ОБРАЗОВАНИЕ

О. В. Богданова, Е. А. Власова

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЕ  
ПОЛЕ ПОВЕСТЕЙ  
СЕРГЕЯ ДОВЛАТОВА



Российский государственный педагогический университет  
им. А. И. Герцена



О. В. Богданова  
Е. А. Власова

# ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЕ ПОЛЕ ПОВЕСТЕЙ СЕРГЕЯ ДОВЛАТОВА

Санкт-Петербург  
Издательство РГПУ им. А. И. Герцена  
2020

УДК 82-32  
ББК 83.3(2РОС=РУС)  
Б 73

*Рецензенты* —

доктор филологических наук, проф. **Т. Т. Давыдова**  
доктор филологических наук, проф. **О. Ю. Осьмухина**

***Богданова О. В., Власова Е. А.***

**Б73** Интертекстуальное поле повестей Сергея Довлатова. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2020. 149 с. [Сер. «Петербургская филологическая школа и образование». Вып. 3]

ISBN 978–5–8064–2849–4

Научно-монографическое издание докт. филол. наук О. В. Богдановой и канд. филол. наук Е. А. Власовой «Интертекстуальное поле повестей Сергея Довлатова» продолжает серию «Петербургская филологическая школа и образование», посвященную проблемам развития русской литературы XIX–XXI вв. и вопросам своеобразия творчества отдельных писателей.

Издание предназначено для специалистов-филологов, студентов, магистрантов, аспирантов филологических факультетов гуманитарных вузов, для всех интересующихся историей развития русской литературы XIX–XXI вв.

**УДК 82-32**  
**ББК 83.3(2РОС=РУС)**

ISBN 978–5–8064–2849–4

© **О. В. Богданова, 2020**  
© **Е. А. Власова, 2020**  
© **С. В. Лебединский, оформление обложки, 2020**  
© **Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2020**



## ПОВЕСТЬ «ЗОНА»: тема лагеря и векторы экзистенциальной переориентации

Своеобразие «Зоны» Сергея Довлатова составляет то обстоятельство, что произведение создавалось в течение длительного периода времени, в двух различных формах: первоначально рождалось как отдельные рассказы (или цикл рассказов), а позже было облечено в форму повестийного жанрового образования, оформленного в единое и цельное произведение, состоящее из чередующихся «писем издателю» и собственно текстов рассказов<sup>1</sup>.

По свидетельству А. Ю. Арьева<sup>2</sup>, первые рассказы «Зоны» были написаны в 1965–1968 годах, вскоре после демобилизации Довлатова из ВОХРы, где он служил в 1962–1965 годах<sup>3</sup>, и впоследствии большая часть из них была опубликована в американской периодике как самостоятельные произведения. По утверждению составителя Собрания сочинений Довлатова, прежде других были написаны эпизоды второй (рассказ «Чудо МИ-6»), четвертый (рассказ «Медсестра Риса») и эпизоды седьмой, восьмой, девятый («Капитаны на суше», небольшая повесть, объединенная образом капитана Егорова). Заключительный же фрагмент «Зоны» как отдельный рассказ под названием «По прямой» стал первой зарубежной публикацией писателя и появился в журнале

---

<sup>1</sup> Впервые повесть вышла в свет в 1982 году (изд-во Игоря Ефимова «Эрмитаж», Анн-Арбор, США).

<sup>2</sup> См. «Библиографическую справку»: *Довлатов С. Д.* Собр. соч.: в 4 т. СПб.: Азбука, 1999. Т. 1. С. 396–398.

<sup>3</sup> Первый год в Коми АССР, затем под Ленинградом. Указание исследователя Александра Зайцева на Мордовские лагеря ошибочно (см.: *Зайцев А.* Хемингуэй и Довлатов: Прощай, Зона! // URL: polit.ru. Александр Зайцев. Хемингуэй и Довлатов: Прощай, Зона!).

«Континент» в 1977 г. (№ 11)<sup>1</sup>. Как известно, рассказ «Представление» (фрагмент «Зоны» тринадцатый) был написан позже других, только в 1984 году и, соответственно, в первое издание «Зоны» не входил.

Столь подробная хронография создания «Зоны» необходима для того, чтобы отчетливее понимать, что повесть сформирована двумя различными нарративными пластами, созданными с интервалом в двадцать лет (1960-е и 1980-е годы) и, соответственно, отрефлексированными отличающимися по возрасту нарраторами: нарратором-рассказчиком из 60-х (цикл рассказов «Записки надзирателя») и нарратором-повествователем из 80-х («письма издателю»), несозревшим еще как личность героем-наблюдателем (Алихановым) и сложившимся писателем с литературным опытом (условно Довлатовым). Семантический и аксиологический ракурсы на двух уровнях повествования перемежаются, нередко пересекаются, но не совпадают полностью. Поэтому интертекстуальные включения, которые интересуют нас в первую очередь, оказываются представленными в двух пластах наррации неровно и неодинаково (в том числе в количественном отношении)<sup>2</sup>.

Ранее уже было отмечено, что «все повествование Довлатова отчетливо распадается на две части: “теорию” — письма к издателю, созданные в смешанной манере частной переписки и публицистических отступлений автора <...> и “эмпирику” — собственно художественный текст...»<sup>3</sup> В целом это наблюдение верно. Хотя, как показывает текст (в том числе и интертекст), «теоретический» план повествования Довлатова не в меньшей мере, чем «эмпирический», есть сфера *художественного* творчества, более того — имеющая свой собственный кристаллизующийся и динамизированный литературный сюжет<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Этот факт несколько раз будет обыгран в повести «Заповедник».

<sup>2</sup> По словам Э. Ф. Шафранской, «довлатовская “Зона” соткана из аллюзий, реминисценций, из прямых отсылок <к классике>», справедливо утверждение исследователя о том, что «это произведение — диалог с традициями русской классической литературы, вне контекста которой понять глубину, богатейший подтекст повести невозможно» (Шафранская Э. Ф. Тема «Мертвого дома» в творчестве Сергея Довлатова: традиции и новаторство // Актуальные проблемы литературы: комментарий к XX веку. Мат-лы междунар. конференции, Светлогорск, 25–28 сент. 2000 г. Калининград: Изд-во КГУ, 2001. С. 128).

<sup>3</sup> Богданова О. В. Современная русская литература. Лагерная тема в русской прозе 1950-х — 1980-х годов. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. С. 26.

<sup>4</sup> В том числе объясняемый и обстоятельствами публикации повести в США. Из писем Довлатова ясно, что он избрал подобную форму повествования «с расчетом на американские журналы и дальнейшие американские издания в виде книг, не сборников рассказов, а именно циклов, которые можно путем некоторых

Роль и место «писем издателю» в «Зоне» оцениваются исследователями по-разному. Прежде всего критики и литературоведы указывают на *композиционную* функцию «писем», позволяющих связать воедино разрозненный материал, восполнить текстовые «лакуны». Таковую стратегию (функцию) предложил сам автор. По словам нарратора-повествователя, он пытался «составить из отдельных кусочков единое целое»<sup>1</sup>. Как объясняет «автор»-адресант, «беспорядочная фактура» произведения «осложнена»<sup>2</sup> тем, что «перед отъездом <он> сфотографировал рукопись на микроплёнку», что его «душеприказчик раздал <фрагменты> нескольким отважным француженкам» и что отрывки «удалось провезти <...> через кордоны», но «некоторые фрагменты <были> утрачены полностью» (с. 8–9). В подобном объяснении, несомненно, могла быть (и, вероятно, была) определенная доля истины. Неслучайно критик Вяч. Курицын полагается на правдивость признания «автора» и говорит о том, что «письма к издателю» придают «Зоне» «видимость последовательного изложения»<sup>3</sup>, а П. Высеков считает, что письма организуют рамку фабульного повествования и вводят «автобиографический код», переводя текст в «мемуарный жанр повествования о себе и о своей жизни, а не о вымышленном герое»<sup>4</sup>.

Между тем речь может идти не только о том, что «письма издателю» организуют органическую цельность всей формально-композиционной структуры повести, но и создают свой собственный — «эпистолярный», имплицитный — сюжет. И этот сюжет имеет определенную литературную традицию, оказывается частью интертекстуального поля «Зоны» Довлатова.

---

ухищрений превратить в повести и романы, состоящие из отдельных новелл, превращенных в главы» (см.: *Довлатов С. Письма к Владимовым // Довлатов С. Сквозь джунгли безумной жизни: письма к родным и друзьям.* СПб., 2003. С. 251). Довлатов писал о том, что «сборники рассказов здесь <в Америке> издать невозможно... считается, что сборник рассказов в коммерческом смысле — безнадежное дело» (Там же).

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Довлатов С. Д. Собр. соч.: в 4 т. / сост. А. Ю. Арьев.* СПб.: Азбука, 1999. Т. 2. С. 7–166, — с указанием страниц в скобках.

<sup>2</sup> Заметим, что чуткий к слову Довлатов использует предикат не «обусловлена», но «осложнена». Т. е., исходя из семантики глагола, можно предположить, что композиция «хаотична» не только в силу «сложностей», но и в силу художественного замысла писателя.

<sup>3</sup> *Курицын В.* Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2001. 288 с. С. 238.

<sup>4</sup> *Высеков П.* Функции писем в структуре повести С. Довлатова «Зона» // *Критика и семиотика.* Вып. 9. Новосибирск, 2006. С. 112–125.

Квалифицируя форму повествования «Зоны», нарратор-«автор» определяет жанровую сущность пересылаемой издателю «рукописи» как «своего рода дневник, хаотические записки, комплект неорганизованных материалов» (с. 8). И тем самым указывая на устойчивую нарративную традицию русской классической литературы, связанной в первую очередь с творчеством А. С. Пушкина, с характерным для него приемом «сюжетной (авторской) маскировки», когда, например, повести «Метель» или «Станционный смотритель» оказывается созданием не Пушкина, а некоего покойного Ивана Петровича Белкина, а роман «Капитанская дочка» — мемуарными «записками» Петра Андреевича Гринева, переданными *издателю* родными покойного. Более того, как помним, в ряде изданий романа «Капитанская дочка» нередко сопровождается письмом автора к цензору, в котором писатель «объясняет» (на самом деле «затемняет») цензору характер повествования и идейное содержание «повести»<sup>1</sup>.

Та же форма наррации, как известно, маркирует и романное повествование в «Герое нашего времени» М. Ю. Лермонтова<sup>2</sup> — «Журнал Печорина», дневниковые записи героя-актанта, с характерными, выведенными на уровень архитектоники календарными датами изображаемых событий<sup>3</sup> (напомним, что каждое письмо к издателю у Довлатова сопровождается сопутствующей датировкой).

Более близкими в тематическом плане оказываются «Записки из Мертвого дома» (1861) Ф. М. Достоевского. Судя по Введению к первой части, это записки, сохранившиеся в «довольно объемной» тетрадке Александра Петровича Горянчикова, «родившегося в России дворянином и помещиком, потом сделавшегося ссыльнокаторжным второго разряда за убийство жены своей и, по истечении определенного ему законом десятилетнего термина каторги, смиренно и неслышно доживавшего свой век в городке К. поселенцем»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> См.: *Пушкин А. С. Собр. соч.:* в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959–1962 // URL: rvb.ru. Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10 т. Текст произведений. Далее сочинения А. С. Пушкина цитируются по указанному источнику.

<sup>2</sup> Непосредственно имя Лермонтова возникнет в тексте Довлатова в эпизоде о Маргулисе: «Только что звонил Маргулис, просил напомнить ему инициалы Лермонтова» (с. 42).

<sup>3</sup> См.: *Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений:* в 10 т. // URL: u-uk.ru. М. Ю. Лермонтов. Полное собрание сочинений в 10 т. Текст произведений. Далее сочинения М. Ю. Лермонтова цитируются по указанному источнику.

<sup>4</sup> См.: *Достоевский Ф. М. Записки из мертвого дома* // URL: ilibrary.ru. Ф. М. Достоевский. Записки из Мертвого дома. Текст произведения. Далее сочинения Ф. М. Достоевского цитируются по указанному источнику.

То есть вслед за классиками русской литературы Довлатов использует «смешанную» (по определению прозаика — «хаотическую») форму повествования, когда голос автора-создателя (условно объективного повествователя) и голос-героя, участника событий (условно субъективного рассказчика), разделяются, дифференцируются, обретая самостоятельную сферу проявления и актуализации.

Однако Довлатов не мистифицирует читателя, не стремится убедить в независимости голосов героя-актанта и героя-повествователя, но открыто и правдиво сообщает издателю, что «записки» принадлежат именно *ему*, проходившему некогда службу в ВОХР и служившему лагерным надзирателем. И тогда на первый план выходит *иной* интертекстуальный «образец»: автор и герой биографически сближаются, но одного и другого разделяют два десятилетия.

Александр Зайцев уже указывал на канонический претекст, который, с его точки зрения, послужил прототекстом для одного из рассказов «Зоны» — в частности для «маленькой повести» «Капитаны на суше», с главным героем капитаном Егоровым. Зайцев убедительно доказывает, что целый ряд эпизодов «Зоны» — более точно фрагменты семь, восемь и девять — фабульно едва ли не в точности воспроизводят основные нити романа Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!». Исследователь иллюстрирует свою мысль сопоставлением конкретных текстовых эпизодов двух произведений и делает выводы на основании следующих наблюдений:

«1. Герой “Прощай, оружие” доброволец Фредерик Генри знакомится с медсестрой Кэтрин Баркли, проходя лечение после фронтального ранения *на юге*, в расслабляющей тепличной атмосфере американского госпиталя далекого от войны Милана. Герой Довлатова, капитан советской армии и лагерный надзиратель, едет в отпуск на черноморское побережье.

2. Разговор с “опером” Борташевичем перед отъездом в Адлер — “отголосок” разговоров Фредерика Генри с Ринальди. В обоих случаях писатели показывают мужскую дружбу между сослуживцами, сдобренную грубоватым подтруниванием друг над другом. <...>

3. Итальянские награды, обещанные за героизм Фредерику Генри, не более ценны, чем “шесть пар именных часов «Ракета»” и “кипы похвальных грамот”, полученных Егоровым.

4. В Сочи капитан встречает аспирантку Катю Лугину. Ее имя выбрано Довлатовым неслучайно — ведь имя главной героини в романе “Прощай, оружие!” — CatherineBarkley. Попытка обратиться



с Катей как с “теми, другими” может обернуться только пощечиной — то же происходит на первом свидании Фредерика и Кэтрин. <...>

5. После свадьбы капитан Егоров привозит Катю на север, в тайгу, где на нее наваливается лагерный быт. Этот сюжетный ход может быть условно соотнесен с бегством Фредерика и Кэтрин в нейтральную Швейцарию после перипетий на фронте. <...>

6. В совместной жизни Фредерика и Кэтрин с начала их знакомства все идет хорошо (или, по крайней мере, настолько хорошо, насколько это возможно в военное время). Только то и дело идет дождь. Знаменитый “хемингуэевский дождь” является вестником трагических событий. <...> Мастер повторов, Хемингуэй с их помощью закладывает в читателя предчувствие страшной развязки романа. <...>»<sup>1</sup>

А. Зайцев находит разницу между финалами у Хемингуэя и Довлатова и приписывает это сознательному намерению последнего не быть похожим на американского предшественника. И в качестве итога добавляет: «Необходимо помнить, что три рассматриваемые новеллы Довлатова содержат множество блестяще написанных эпизодов, не имеющих какой-либо связи с текстом Хемингуэя. Описывая события мировой войны и события, происходящие в мордовском лагере, авторы обоих произведений преследуют <...> разные цели»<sup>2</sup>.

Наблюдения Зайцева точны и убедительны, тем более что они подтверждаются обильным цитированием из одного и другого текста, выделенные эпизоды действительно с очевидностью выявляют интертекстуальное сходство. Однако в нашем случае важно обратить внимание еще на одну особенность романа «Прощай, оружие!», которую Зайцев оставил без внимания.

Говоря о стратегии использования Довлатовым «писем к издателю», можно сопоставить последние с «Предисловием автора», которое предпослал Хемингуэй (иллюстрированному) изданию романа «Прощай, оружие!» в 1948 году. Предисловие достаточно большое по объему, чтобы приводить его полностью, но можно обратить внимание на то, что уже свободная форма изложения, предпринятая Хемингуэем, находит отклик в стилистике довлатовских «писем».

Хемингуэй: «Эта книга писалась в Париже, в Ки-Уэст, Флорида, в Пигготе, Арканзас, в Канзас-Сити, Миссури, в Шеридане, Вайоминг; а окончательная редакция была завершена в Париже, весной 1929 года.

---

<sup>1</sup> Зайцев А. Хемингуэй и Довлатов: Прощай, Зона! // URL: polit.ru. Александр Зайцев. Хемингуэй и Довлатов: Прощай, Зона! Текст.

<sup>2</sup> Там же.

Когда я писал первый вариант, в Канзас-Сити с помощью кесарева сечения родился мой сын Патрик, а когда я работал над окончательной редакцией, в Оук-Парке, Иллинойс, застрелился мой отец. Мне еще не было тридцати ко времени окончания этой книги, и она вышла в свет в день биржевого краха...»<sup>1</sup>

Хемингуэй, намереваясь предварить издание книги, неожиданным и по-своему ироничным образом соединяет ряд (авто)биографических сведений с вдумчивыми рассуждениями о войне («Многих <...> удивляло — почему этот человек так занят и поглощен мыслями о войне, но теперь, после 1933 года, быть может, даже им стало понятно, почему писатель не может оставаться равнодушным к тому непрекращающемуся наглому, смертоубийственному, грязному преступлению, которое представляет собой война...»). Рассказывает о выходе своей первой книги и размышляет о природе художественного творчества («У меня уже вышел один роман в 1926 году. Но когда я за него принимался, я совершенно не знал, как нужно работать над романом: я писал слишком быстро и каждый день кончал только тогда, когда мне уже нечего было больше сказать. Поэтому первый вариант был очень плох. Я написал его за полгода, и потом мне пришлось все переписать заново. Но, переписывая, я многому научился...»). Включает в предисловие случайные факты и приводит оценочные суждения («Я считаю, что все, кто наживается на войне и кто способствует ее разжиганию, должны быть расстреляны в первый же день военных действий доверенными представителями честных граждан своей страны, которых они посылают сражаться...»). Выстраивает гипотетические ситуации («Автор, этой книги с радостью взял бы на себя миссию организовать такой расстрел, если бы те, кто пойдет воевать, официально поручили ему это, и позаботился бы о том, чтобы все было сделано по возможности гуманно и прилично <...> Можно было бы даже похоронить их в целлофане или использовать какой-нибудь другой современный синтетический материал...»).

И завершает предисловие:

«Итак — вот вам книга, спустя без малого двадцать лет, и вот вам предисловие к ней.

Финка-Виджия, Сан-Франсиско-де-Паула, Куба, 30 июня 1948 г.»

Совершенно очевидно, что в случае с Довлатовым хемингуэевская свободная форма обращения к читателю переадресовывается

---

<sup>1</sup>Хемингуэй Э. Прощай, оружие! // URL: [online-knigi.com/](http://online-knigi.com/) Прощай, оружие! Хемингуэй Эрнест Миллер. Далее сочинения Э. Хемингуэя цитируются по указанному источнику.

издателю, но мозаично-хаотический диалог сохраняет свою причудливую форму, в отдельных случаях до удивительного точно «копируя» (повторяя) объекты внимания предшественника. Как Хемингуэй вспоминает об отце («застрелился») и о родившемся сыне («с помощью кесарева сечения»), так и Довлатов уже во втором «письме к издателю» вспоминает о собственных родителях («разошлись») и в иронической форме об отсутствии «сиротского комплекса» («Оставшись с матерью, я перестал выделяться. Живой отец мог произвести впечатление буржуазного излишества», с. 15), а вскоре упомянет и собственных детей — кричащего новорожденного сына («да еще младенец», с. 38) и подрастающую дочь (в «переходном возрасте»). Подобно Хемингуэю, Довлатов в «письма к издателю» будет включать сюжетные эпизоды, создавать минисценки, моделировать микроситуации.

Но в отличие от Хемингуэя Довлатов расширяет сферу влияния предисловия-письма и сопровождает «предуведомлениями» каждый рассказ-главку, сохраняя хемингуэевскую свободу слова и стиля, изысканные формы изложения о *чем* и *как*. Развернувшаяся в пятнадцать писем-«предисловий», «эпистолярная линия» довлатовской наррации, с одной стороны, действительно организует «хаотичное» (разорванное) композиционно-структурное целое повести, но, с другой стороны, отчетливо наследует хемингуэевскую стилистику, почти нарочито следует за прототекстом (даже перерыв в работе над текстом в двадцать лет — у обоих писателей — воспринимается «случайно-типологическим»).

На данном уровне, пока еще не переходя непосредственно к текстам «писем к издателю», можно обратить внимание еще на одну «точку пересечения» с Хемингуэем. Признавая «дополнительность» этого аргумента, тем не менее можно заметить, что в «Предисловии автора» Хемингуэй размышляет о характере художественного оформления книги и ее обложки («Мой издатель, Чарльз Скрибнер, который превосходно разбирается в лошадях, знает все, что, вероятно, допустимо знать об издательском деле, и, как ни странно, кое-что смыслит в книгах, спросил меня, как я отношусь к иллюстрациям и согласен ли я, чтобы моя книга вышла иллюстрированным изданием...»).

Любопытно, что и перед Довлатовым стоял тот же вопрос — оформление обложки «Зоны», впервые вышедшей в издательстве

«Эрмитаж» Игоря Ефимова<sup>1</sup>. И, как известно, интерес прозаика к этой стороне вопроса не был поверхностным: Довлатов сам придумывал эскизы обложки книги, предлагал издателю различные варианты титула и корешка, подбирал фотографический портрет, который должен был войти в книгу<sup>2</sup>. Понятно, что подобные действия любого писателя отчасти «регламентированы», но аллюзийная связь (текстов и писательской роли) прослеживается и на этом уровне: Довлатов не мог не помнить цитируемого предисловия к «Прощай, оружие!», так как, по словам А. Гениса, «Сергей внимательней других читал Хемингуэя»<sup>3</sup>. (А ргорос заметим, что сходную заинтересованность в оформлении выходящей в свет книги испытывал и Н. В. Гоголь, как известно, сам нарисовавший обложку первого издания «Мертвых душ»).

Наконец, на связь формы наррации с Хемингуэем указывал и сам Довлатов. Как известно из «эпистолярного романа», Довлатов изначально ориентировался на «хемингуэевский курсив»: «”Зону”... можно опоясать таким нехитрым приемом — выдумать солдатское письмо страниц на 12, давать его кусками между рассказами и растянуть на всю книжку...»<sup>4</sup> — указывая непосредственно на хемингуэевский сборник «В наше время». Но со временем замысел трансформировался и «солдатское письмо» превратилось в «письма издателю».

---

<sup>1</sup> «Ефимов Игорь Маркович [8.8.1937, М.] — писатель, философ, историк, публицист. <...> В 1964 вместе с Б. Вахтиным, В. Марамзиным и В. Губиным вошел в группу “Горожане”, кот. декларировала обновление лит. языка и эстетич. свободу писателя. <...> В 1978 эмигрировал. Через Австрию попал в США и поселился в Анн Арборе, штат Мичиган. В эмиграции сначала работал в изд-ве “Ардис”. В 1981 вместе с женой (прозаик Марина Рачко) и дочерью основал в Анн Арборе русское изд-во «Эрмитаж», позже перевел его в город Энглвуд, близ Тенафля, штат Нью-Джерси. Является его владельцем и гл. ред. В изд-ве “Эрмитаж” вышло неск. десятков кн. прозы, поэзии, философии, лит. и полит. мемуаров, в т.ч. “Дневники и письма” Л. Троцкого, проза С. Довлатова, В. Аксенова, стихи Л. Лосева, М. Ерёмина, И. Ратушинской, сб. “Поэтика Бродского”, воспоминания К. Косцинского “В тени Большого дома” и др.» (Литературный Санкт-Петербург: XX век: энц. словарь / под ред. О. В. Богдановой. СПб., 2015. Т. 2. С. 38).

<sup>2</sup> Довлатов С., Ефимов И. Эпистолярный роман. М.: Захаров, 2001. С. 178–208.

<sup>3</sup> Как следует из опубликованной переписки Довлатова и Ефимова, в сентябре 1982 г., отправляя автору сигнальный экземпляр «Зоны», издатель писал, что делает это с трепетом: «Примет ли Ваш утончённый вкус цвет обложки? <...> Всё остальное как будто в порядке: расположение текста, формат, качество печати, бумага». В ответном письме Довлатов благодарил издателя, сообщал, что «книжка выглядит симпатично», и указывал на орфографическую ошибку, допущенную на стр. 60 (Довлатов С., Ефимов И. Эпистолярный роман. С. 178–208).

<sup>4</sup> Сергей Довлатов — Игорь Ефимов. Эпистолярный роман. М.: Захаров, 2001. С. 132.

О влиянии на Довлатова Хемингуэя говорит и самое общее суждение современного прозаика: «Я вырос под влиянием американской прозы, вольно и невольно подражал американским писателям...»<sup>1</sup>

Возвращаясь к тексту непосредственно «писем издателю» — в художественном плане (как очевидно) вымышленным, а не подлинным — обратим внимание на то, что пятнадцать «эпистолярных» фрагментов обретают у Довлатова еще одну важную коннотацию, непосредственно спроецированную на творчество, на литературу, на интертекст.

Исследователи по-разному оценивают семантико-смысловое наполнение «писем к издателю». Так, по словам П. Высевова, «письма» обозначают у Довлатова «момент организации литературного труда (писатель – издатель – читатель)»<sup>2</sup>. И. Н. Сухих считает, что «рассуждения-перебивки, помимо их функционально-игрового характера», понадобились Довлатову, вероятно, «по неистребимой привычке многих сочинителей переубедить читателей и критиков, договорить, прямо сказать, что же они хотели сказать художественным текстом»<sup>3</sup>. По представлениям М. Н. Липовецкого, прозаик «сопровождает лагерные рассказы метатекстом — комментирующими письмами к издателю, Игорю Ефимову» — не случайно: «Эти письма сами строятся как особого рода интеллектуальные новеллы, диалогически соотнесенные с сюжетной частью повествования — благодаря им “Зона” становится литературным манифестом с иллюстрациями»<sup>4</sup>.

С приведенными утверждениями в целом можно согласиться<sup>5</sup>, но дополнить и развить их. На наш взгляд, взятые как самостоятель-

---

<sup>1</sup> История рассказчика / интервью с С. Довлатовым // *Довлатов С. Последняя книга: рассказы, статьи*. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 565.

<sup>2</sup> *Высевов П. В.* Функции писем в структуре повести С. Довлатова «Зона» // *Критика и семиотика*. Вып. 9. Новосибирск, 2006. С. 116.

<sup>3</sup> *Сухих И. Н.* Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба. СПб., 1999. С. 103.

<sup>4</sup> *Липовецкий М. Н.* «Учитесь, твари, как жить» (паранойя, зона и литературный контекст) // *Знамя*. 1997. № 5. С. 206, 207.

<sup>5</sup> Однако не все критики обнаруживают некий уровень художественности в перемежении нарративных слоев «Зоны» и не всегда высоко (или хотя бы положительно) оценивают «двоичную» форму повествовательного дискурса Довлатова. Так, К. Кларк признает, что «книга написана в философском духе», что она «в чем-то <...> экспериментальна по форме», но полагает, что данный эксперимент в «Зоне» «представляется неуместным» (*Кларк К.* Души ГУЛАГа // *Звезда*. 1994. № 3. С. 201). У. Граймз, с одной стороны, видит в «Зоне» «произведение серьезное» и «претендующее на большее», но, с другой стороны, исследователь не признает цельности текста: «...эта книга не является связным романом», «идея

ная плоскость наррации, письма-комментарии у Довлатова со всей очевидностью являются не просто манифестом творчества, но и обретают собственную фабулу, формируют «внутренний» сюжет (или точнее — сверхсюжет) «Зоны» — нить-историю о том, как происходило формирование и вызревание личности героя-писателя (Алиханова, Далматова, Довлатова). «Записки надзирателя» становятся иллюстрационным материалом для выписывания сверхфабулы самоощущения (самоощущения) начинающего писателя, а «письма издателя» — ее обобщающей составляющей. Неслучайно уже в первом «письме» автор-нарратор признается в том, что «именно “Зону” <ему> следовало напечатать ранее всего остального» и «как можно быстрее» — «Ведь с этого началось <его> злополучное *писательство*» (с. 7)<sup>1</sup>.

На этом уровне можно говорить о том, что пласт «писем», напрямую связанный с осмыслением роли творца и предназначением «писательства» (это слово более частотно в лексиконе довлатовского героя, чем «литература»), оказывается более насыщенным интертекстом, чем отдельные конкретные рассказы молодого прозаика. Причем способ сюжетного построения — писатель, пишущий о писателе, который пишет прозу — в самой исходной форме тоже оказывается интертекстуализованным. Уже упоминались «Повести Белкина», написанные Белкиным, но представляемые читателю повествователем-писателем или повествователем-издателем. Однако еще более точным претекстом может быть названа повесть Юрия Трифонова «Время и место», в которой в наиболее воплощенной форме выписана модель повести о писателе, пишущем о писателе<sup>2</sup>. Причем титульный оборот «Время и место», дающий название трифоновскому произведению, могущий быть случайным применительно к тексту Довлатова, неслучайно появляется уже в первом «письме к издателю», когда нарратор-повествователь вспоминает о «единстве места и времени» его «Записок» (с. 8). Писательский (а следовательно, интертекстуальный)

---

сочетать письма к издателю с отрывками основного текста кажется несколько непродуманной» (*Граймс У.* Роман о преступлении и наказании сибирским морозом (С. Довлатов. Зона. Записки надзирателя) // Звезда. 1994. № 3. С. 204).

<sup>1</sup> П. В. Высеков тоже говорит о наличии самостоятельного сюжета в письмах издателю, но, с его точки зрения, этот сюжет определяет мотив «совместного путешествия» автора и издателя, в ходе которого «отчаяние, изоляция <героя> оказываются преодолены» (*Высеков П. В.* Функции писем в структуре повести С. Довлатова «Зона». С. 119).

<sup>2</sup> На фоне *советских* писателей повести Юрия Трифонова выделялись глубиной психологического (само)анализа, потому могли оказаться в поле зрения филолога и прозаика Довлатова.

сюжет тонко, но зримо прописывается от письма к письму, находя отражение в каждом из последующих текстов-рассказов.

Интертекстуальное поле «Зоны» начинает мощно эксплицироваться и перспективно оформляться уже в первом «письме издателю». Автор-нарратор (словно бы) намечает интертекстуальный контекст, в котором должна оказаться «Зона» — в самом широком плане это «лагерная проза», на современном этапе маркированная прежде всего именем Александра Солженицына<sup>1</sup>. Причем довлатовский повествователь «от *противного*» аргументирует право- и жизнеспособность его «лагерной книжки» (с. 7): не соглашаясь с посылом о том, что «Лагерная тема исчерпана. Бесконечные тюремные мемуары надоели читателю. После Солженицына тема должна быть закрыта...» (с. 8), он предлагает новый ракурс осмысления темы: «...книги наши совершенно разные. Солженицын описывает политические лагеря. Я — уголовные. Солженицын был заключенным. Я — надзирателем. По Солженицыну лагерь — это ад. Я же думаю, что ад — это мы сами...» (с. 8). Автор-повествователь выступает на уровне специалиста-исследователя, филолога-теоретика, когда обозначает каноны единства литературного целого «Зоны»: среди них «один лирический герой», соблюдение «единства места и времени» и идейный замысел произведения: «декларируется в общем-то единственная банальная идея — что мир абсурден...» (с. 8). В несколько растушеванном виде, но Довлатов провозглашает классическое триединство, предложенное М. В. Ломоносовым еще в XVIII веке, — единство места, времени и действия.

Иллюстрацией (воплощением) типологических признаков литературного текста становится первый фрагмент собственно сюжетного (художественного) повествования — рассказ «Иностранец» — об эстонце-охраннике Густаве Пахапиле. Текст рассказа локализует *место действия* — лагерь, зона, зеки и конвоиры. Констатирует *время* — современность (синхронная герою). Актуализирует *идею* — абсурдизм мира, продемонстрированный на примере судьбы рядового Пахапиля, попавшего в лоно «братского интернационализма» запретной лагерной

---

<sup>1</sup> Современная критика предлагает более широкий размах тематического контекста. См. П. В. Высеков: «"Зона" Довлатова принадлежит к уже традиционной для русской литературы лагерной теме, восходящей к 17 веку, к протопопу Аввакуму, продолженной в 19 веке Достоевским ("Записки из мертвого дома") и уже в 20 веке получившей наиболее широкое распространение. В числе первых здесь упоминаются, конечно же, имена В. Шаламова и А. Солженицына» (Высеков П. В. Функции писем в структуре повести С. Довлатова «Зона». С. 113).

зоны. Лагерь (с первого фрагмента повествования) являет (замещает) собой модель многонационального советского государства, потому в числе героев оказываются латыш Балодис, старшина украинец Евченко, «сержант Тхапсаев, сержант Гафиатулин, сержант Чичиашвили, младший сержант Шахмаметьев, ефрейтор Лаури, рядовые Кемоклидзе и Овсепян» (с. 13) — «одни жиды» (с. 13), как совершенно серьезно определяет их Пахапиль. Несовпадение зоны (со)знания героя и повествователя порождает устойчивый иронический оттенок наррации, поддерживающий степень абсурдизации окружающего мира: серьезность темы лагеря окрашивается оксюморонной (по отношению к ней) тональностью иронии.

Причем, обозначив контекст лагерной прозы, нарратор-повествователь уже в первом фрагменте повести обозначает и художественно воплощает осложненность ситуации внутри литературной традиции (не Солженицын → Довлатов, но Солженицын ↔ Довлатов), интертекстуально закрепляя *конфликт* в рамках маркированной в отечественном сознании проблемы «отцов и детей»<sup>1</sup>. Конфликт в «Зоне» Довлатова формируется не на уровне сюжетного повествования о лагерных героях (традиционно: охранники ↔ заключенные), а на уровне иной (конфликтной по отношению к традиции) интерпретации темы (охранники = заключенные). Внутри истории о сыне и отце Пахапилях конфликтная ситуация «отцы ↔ дети» снята, судьбы отца и сына Пахапилей скорее ассимилированы, чем антагонизированы (отец = сын). В повествовании Довлатова конфликт словно бы выносится за рамки собственно художественного (рассказового) повествования, но эксплицируется на «эпистолярном» уровне, позволяя более явственно акцентировать моменты новизны по отношению к устоявшейся традиции. В «скрытом» сюжете о «рождении писателя» репрезентируется завязочная пуанта — предлагается новый взгляд на старые (идушие еще от Аввакума) «каторжные» проблемы.

Положение первого рассказа «Зоны» на уровне завязки в сверхсюжете повести о писателе требует внимания и к вопросу о повествовательном дискурсе, о манере изложения, апробируемой автором. Для первого рассказа начинающий писатель избирает стратегию объективности, «безличной» наррации, когда *я* героя-актанта и *я* героя-повествователя растворяются в форме повествования от 3-го лица: «Старый Калью Пахапиль ненавидел оккупантов...» (с. 9), «Его сын

---

<sup>1</sup>«Пускай злопыхатели в мире чистогана трубят насчет *конфликта отцов и детей...*» (с. 12).



Густав окончил мореходную школу в Таллинне...» (с. 10), «Он ждал приказа командира части...» (с. 12), «Они взошли по лестнице...» (с. 13). Вступление на путь художественного творчества словно бы объективируется: начинающий автор «прячется» за безличностью наррации, не обретая еще собственного голоса. Однако, как покажут последующие тексты, нарративная стратегия будет динамизироваться в сторону субъективации (вызревания и укрепления личностного я автора): нейтральное *они* → через объективированно-конкретизированное *Алиханов* → трансформируется в субъектно-личностное *я героя-рассказчика* (героя-писателя). А тот факт, что в «Зоне» первым оказывается рассказ, который в действительности не был написан первым<sup>1</sup>, свидетельствует о некоей мере осознанности (подразумеваемости) писательского сюжета, возникающего на стыке «теоретического» и «эмпирического» планов и подспудно (но достаточно последовательно) проводимого Довлатовым.

Как уже было сказано выше, второе «письмо издателю» подхватывает тональность авторского предисловия к хемингуэевскому «Прощай, оружие!» и касается автобиографического кода, на который справедливо указывал П. В. Высеков<sup>2</sup>. Однако уточнения и конкретизации требует само понятие автобиографии в данном случае. В эпистолярном слое повествования «Зоны» нарратором воссоздается не биография Довлатова-человека, но Довлатова-писателя (еще точнее — Алиханова-писателя, несомненно, вымышленная, «охудожествленная»). И на этом уровне ситуация «*происхождение героя*» оказывается вполне литературной (интертекстуальной), во всяком случае предусмотренной канонами художественной типизации.

Довлатову важно показать исходную заурядность героя, а на ее фоне отчетливее выписать последующее рождение творческой личности: «У меня были нормальные рядовые способности. Заурядная внешность с чуточку фальшивым неаполитанским оттенком. Заурядные перспективы. Все предвещало обычную советскую биографию» (с. 15).

Однако само построение речевого пассажа порождает предчувствие противительного «но...», констатирующего рождение необычного и незаурядного, личности писателя. То есть сюжет-концепт «становление писателя» начинает обретать видимые контуры.

---

<sup>1</sup> См. комментарии А. Ю. Арьева: «Самые *ранние* их варианты (№ 2, 4–9, 11, 12) написаны в...» (заметим, что номер один в данном случае Арьевым не называется).

<sup>2</sup> *Высеков П. В.* Функции писем в структуре повести С. Довлатова «Зона». С. 120.

Даже самохарактеристика героя-нарратора оказывается интертекстуальной по своей сути, ибо она целиком построена на оптимистически-воспитательных штампах литературы торжествующего соцреализма. Точнее — на отрицании ее штампов: «Я *не* коллекционировал марок. *Не* оперировал дождевых червей. *Не* строил авиамodelей. Более того, я даже *не* очень любил читать. Мне нравилось кино и безделье» (с. 15). «Обратные» интертекстемы-перевертыши оказываются узнаваемыми маркерами детской и юношеской советской литературы, ее жизнеутверждающего пафоса, приметамипортрета и характера типичного литературного героя в духе В. Катаева или С. Михалкова, и особенно А. Гайдара. «Внутренний конфликт» сверхсюжета «Зоны» нарастает — деятельному характеру будущего строителя светлого коммунистического будущего противопоставляется образ лентяя и бездельника. Демонстративно снятая конфликтность повествовательных глав компенсируется нарастающей конфликтностью рефлексиирующего сознания нарратора в «эпистолярной».

В интертекстуальном ключе выстроен и последующий этап взросления «заурядного» героя, растущего и формирующегося в окружающих его литературных проекциях. Открытый, «именной» интертекст в данном случае вновь заменен «скрытым» его вариантом, по которому должна была выстраиваться линия жизни (советского) молодого человека. Или как один из ее вариантов: «Несчастливая любовь, долги, женитьба...» (с. 16). По-прежнему доминирует акцент обыденности, обыкновенности, который на каком-то этапе обретает исключительно литературный ракурс: «Любовные истории нередко оканчиваются тюрьмой...» (с. 16). В последней сентенции звучит если не отголосок литературы советской, то со всей определенностью — приключенческой зарубежной («Красное и черное» Бальзака, «Граф Монте Кристо» Дюма и проч.). Причем интертекст Дюма позже появится в «Зоне» в эксплицированном виде (с. 149).

Итак, «потаенный» (имплицированный) сюжет не только обретает видимые черты, но и получает развитие и даже встраивается в ряд «бродячих» (по А. Веселовскому и В. Проппу) классических сюжетов: «Есть такой классический сюжет. Нищий малыш заглядывает в щелку барской усадьбы. Видит барчука, катающегося на пони. С тех пор его жизнь подчинена одной цели — разбогатеть. К прежней жизни ему уже не вернуться. Его существование отравлено причастностью к тайне» (с. 16).

Герой-нарратор сравнивает себя с протогероем, а службу в ВОХР с видением барской усадьбы: «В такую же щель заглянул и я. Только

увидел не роскошь, а правду» (с. 16), «То, что я увидел, совершенно меня потрясло» (с. 16).

Герой имплицитного сюжета, по существу, достиг кульминационного напряжения:

«Я был ошеломлен глубиной и разнообразием жизни. Я увидел, как низко может пасть человек. И как высоко он способен парить. Впервые я понял, что такое свобода, жестокость, насилие. Я увидел свободу за решеткой. Жестокость, бессмысленную, как поэзия. Насилие, обыденное, как сырость. Я увидел человека, полностью низведенного до животного состояния. Я увидел, чему он способен радоваться.

*И, мне кажется, я прозрел»* (с. 16).

Герой пережил «травму», произошло перевоплощение личности: человек стал писателем<sup>1</sup>. Причем писателем *другим*, подобно той новой литературе, которую представлял Довлатов («другая литература», «другая проза» — термин С. Чупринина<sup>2</sup>, примененный критиком к литературе 1980-х годов).

Весь последующий стиль второго «письма к издателю» отчетливо олитературен — речь нарратора ритмически организована, уподоблена верлибру, высказывания сфокусированы на гармонических триадах, парные сопоставления иерархизованы, образы метафоризованы и гиперболизированы.

«В этом мире я увидел людей с кошмарным прошлым, отталкивающим настоящим и трагическим будущим» (с. 16).

«В этой жизни <..> были люмпены и мироеды, карьеристы и прожигатели жизни, соглашатели и бунтари, функционеры и диссиденты» (с. 17).

«Хлебные обрезки приравнивались к россыпям алмазов...» (с. 17).

И очередная история, которую расскажет нарратор, названа уже «эпизодом»: «Я вспоминаю такой *эпизод*. Заключение рыли траншею под Иоссером...» (с. 18) — где использована дискурсивная многозначность слова «эпизод», соседствующая с вопросом к издателю: «Как вам мои первые *страницы*? Высылаю следующий *отрывок*» (с. 18). Семантическое поле вокабулы «литература» дезавуировано.

---

<sup>1</sup> На этом пути знаменательно, что жестокость оказывается столь же бесполезной, как и поэзия, тем самым, с одной стороны, метафорически высвобождается и демонстрируется мотив сопоставления жизни и литературы, с другой — проступает аксиология прежней литературы и подлинных ценностей жизни.

<sup>2</sup> См.: Чупринин С. Другая проза // Литературная газета. 1989. 8 февраля. № 6. С. 4.

Нельзя предположить, чтобы подобное соседство лексически окрашенных слов могло быть случайностью. Об этом свидетельствует и очередная игра со словом: переходя к рассказам о лагере, нарратор в постскриптуме приводит иллюстрации из своей сегодняшней жизни:

«P.S. В нашей русской колонии попадаются чудные объявления. Напротив моего дома висит объявление:

ТРЕБУЕТСЯ ШВЕЙ!

Чуть левее, на телефонной будке:

ПЕРЕВОДЫ С РУССКОГО И ОБРАТНО.

СПРОСИТЬ АРИКА...» (с. 18), —

где слово *колония*, реально бытующее в среде эмигрантов, оказывается стилистически приравнено, уподоблено *зоне*, заставляя внимательнее прислушаться к суждению нарратора о том, что «По обе стороны запретки расстилался единый и бездушный мир...» (с. 46). Соответственно следующий рассказ из «записок надзирателя» («МИ-6») словно бы иллюстрирует эту мысль, когда в финале повествования рассказчик сообщает о том, что среди обломков разбившегося самолета успешного и уважаемого летчика Димы Маркони «нашли пудовую канистру белужьей искры» (с. 23), то есть того же спекулятивного «контрафакта», что и у Мищука, отбывающего трехлетний срок в зоне. Подобие *там* и *здесь* акцентировано.

Заметим, что с момента «рождения» писателя в имплицитном сюжете «Зоны» в речи героев-актантов сначала осторожно, а потом все чаще начинают звучать цитаты, литературные отсылки и реминисценции, герои словно «набираются смелости» включиться в невидимый литературный ряд, все чаще и настойчивее проводя параллели между жизнью реальной (художественно реальной) и литературной, сравнивая себя и героев художественных произведений. Так, в рассказе «МИ-6» ситуация с ожидаемо вождленным освобождением Мищука приравнивается к торжеству Гете: «Это будет посильнее, чем “Фауст” Гете...» (с. 21), фарцовщик Белуга выкрикивает пушкинское «Оковы тяжкие падут!» (с. 22), а герой с интертекстуально маркированным именем Адам произносит философскую максиму: «Жизнь продолжается, даже когда ее, в сущности, нет» (с. 22). Причем «цитация» у Довлатова обретает обратный/оборотный характер: она не столько контекстуально (концептивно) поддерживает текст, сколько иронизирует его, классический интертекст не превозносится, но низвергается, классика словно утрачивает свой образцово-поучительный

пафос («Иерархия ценностей <...> полностью нарушена», с. 17). Жизнь у Довлатова торжествует над литературой, подлинная неприукрашенная жизнь над «лакировочной» литературой (прежде всего соцреализма).

Сюжет «рождение писателя» развивается в «письме к издателю» от 23 февраля и обретает еще более четкие литературные формы. Нарратор-повествователь собственную жизнь представляет как литературный сюжет («Жизнь превратилась в сюжет», с. 23), а себя видит как независимого от «носителя» полноправного героя («Я начал думать о себе в третьем лице», с. 23).

Герой-нарратор фиксирует процесс (само)идентификации писателя (причем, как иронизирует повествователь, «в художественной форме», с. 24), регистрирует возникновение дистанции между я-человеком и я-писателем («Плоть и дух существовали раздельно», с. 24).

Нарратор признается: «Даже когда я физически страдал, мне было хорошо. Голод, боль, тоска – все становилось *материалом* неутомимого сознания» (с. 24). И добавляет: «*Фактически я уже писал*. Моя литература стала дополнением к жизни. Дополнением, без которого жизнь оказывалась совершенно непотребной. Оставалось перенести все это на бумагу. Я пытался найти *слова*...» (с. 24).

Как иллюстрация к предложенному издателю комментарию рассказ «Голос» персонализирует образ героя «заметок» (с. 23), и вместо «рядовых» героев-актантов первых рассказов — Пахапиля и Мищука — на первый план выступает персонаж по фамилии Алиханов (как известно, авторский персонаж, alter ego прозаика).

Степень субъективации повествования в «записках надзирателя» усиливается.

Изображение из внешней среды перемещается во внутренний (ментальный) план.

Герой Алиханов обретает статус главного героя.

Филологическое прошлое Довлатова дает о себе знать — рождение героя (героя-писателя) происходит согласно традиционному канону, но словно бы *поверх* сюжетных перипетий тех рассказов, которые создал (создавал) «надзиратель штрафного изолятора» (с. 25) Алиханов. «Скрытый» *подтекстовый* сюжет становится выраженным *надтекстовым свержсюжетом* всей повести, позволяя не согласиться с теми исследователями, которые называли «письма издателю» неуместными и непродуманными<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Кларк К. Души ГУЛАГа // Звезда. 1994. № 3. С. 201; Граймз У. Роман о преступлении и наказании сибирским морозом (С. Довлатов. Зона. Записки надзирателя) // Звезда. 1994. № 3. С. 204.

Обращает на себя внимание типология героев, в которую Довлатов встраивает своего персонажа. Настойчиво звучащий в рассказе мотив чуждости — «Он был чужим для всех. Для зеков, солдат, офицеров и вольных лагерных работяг. Даже караульные псы считали его чужим» (с. 25) — в пространстве интертекстуального поля повести прочитывается (атрибутируется) как странность и лишность, а сам герой Алиханов оказывается современным «героем нашего времени», как и «странные» (термин В. Г. Белинского) и «лишние» (термин Г. В. Плеханова) герои первой трети XIX века. В рамках повести «Зона» проблема лишности «странного» и «чужого» героя Алиханова не будет развита в полной мере, но найдет свое художественное воплощение в последующих повестях Довлатова (в т. ч. в «Заповеднике»).

Между тем в рамках рассказа «Голос» главный герой Алиханов пока еще совмещает в себе препозицию *он* и постпозицию *Алиханов*. Нейтральный ракурс объективированного повествования (*он, они*) не всецело замещается субъективной точкой зрения главного героя (*я, мы*), но уже обретает номинативную сущность (*Алиханов*). Причем название рассказа — «Голос» — кажется, должно относиться к главному герою, в рамках текста, оказывается наложенным то ли на образ конвоира Фиделя, то ли невидимой в темноте «кирной девки» (с. 31) Ляли. Если в первом случае вохровец Фидель неожиданным образом хочет «установить контакт» (с. 30) с Богом и ждет его ответного «голоса»:

«Милый Бог! Надеюсь, ты видишь этот бардак?! Надеюсь, ты понял, что значит вохра?!.. Так сделай, чтобы меня перевели в авиацию. Или, на худой конец, в стройбат. И еще распорядись, чтобы я не спился окончательно. А то у бесконвойников самогона навалом, и все идет против морального кодекса...

Милый Бог! За что ты меня ненавидишь? Хотя я и гопник, но перед законом чист. Ведь не крал же я, только пью... И то не каждый день...

Милый Бог! Совесть есть у тебя или нет? Если ты не фрайер, сделай, чтобы капитан Прищепа вскорости лыжи отбросил. А главное, чтобы не было этой тоски...» (с. 29–30),

— то во втором случае герой Алиханов отправляется в темноту к некой грязной, пахнувшей «мокрыми тряпками, водкой и лосьоном» (с. 35) Ляльке и последнее, что он слышит — ее голос, слова: «Ах ты, сволочь!» (с. 35).

Единственным *метафорическим* «голосом», связанным непосредственно с образом самого Алиханова, становится голос из прошлого, его встревоженная память, юношеские воспоминания.

И, может быть, *голос писателя*, который начинает прорезаться у героя.

Посредством рассказа «Голос» сюжетная нить рассказовых текстов переплетается и смыкается с сюжетикой «эпистолярного» текста: писатель *там* и *здесь* обретает персонажный абрис, нарратор-повествователь и нарратор-рассказчик сближаются, их восприятие окружающего мира начинает обнаруживать (и демонстрировать) общие ракурсы (горизонталь и вертикаль выявляют условную точку схождения).

Герой-рассказчик порождает *текст*, причем этот текст дихотомичен в той же мере, что и ментальная позиция героя-повествователя. Герою-рассказчику приходит в голову художественная строка, которая с аксиологической нейтральностью меняет свою полярность:

«Летом так просто казаться влюбленным» и «Летом... непросто казаться влюбленным...» (с. 37),

— предрекая (и прогнозируя) последующие антиномичные философемы героя-повествователя.

С появлением *текста* мир для обоих героев перестает быть страшным, «мир стал живым и безопасным, как на холсте» (с. 38), «податливым» (с. 37). Литература — для обоих героев — берет на себя роль «трансформатора», преобразователя жизни, ее «нестрашного» заместителя.

Потому в следующем «письме к издателю» от 11 марта 1982 г. литературный контекст уверенно выходит на первый план: «Однако вернемся к рукописи, — обращается к издателю автор писем. — Я говорил о том, *как началась моя злосчастная литература*» (с. 38). Нарратор-повествователь решительно предлагает «коснуться природы литературного творчества» (с. 39) и через эту интенцию оказывается глубоко и емко погруженным в классический интертекст.

Как известно, в русской литературе XIX века стратегию обращения писателя к проблемам творчества в рамках не самостоятельной публицистической статьи, но многомерного пространства художественного текста использовали А. С. Пушкин в «Евгении Онегине», на страницах романа в стихах размышляя об особенностях романтизма и реализма, или Н. В. Гоголь в поэме «Мертвые души», в лирическом отступлении пускаясь в рассуждения о двух типах писателей. Однако, учитывая изначальную ориентированность «Зоны» на творчество Хемингуэя, целесообразнее обратиться к представлениям последнего о литературном мастерстве и сопоставить взгляды Довлатова и его героев с мыслями американского писателя. В этом плане в

качестве важнейшего претекста может быть избрано интервью Хемингуэя, опубликованное в 1962 году в журнале «Иностранная литература» и, следовательно, могущее попасть (наверняка оказавшееся) в поле зрения Довлатова.

Один из первых вопросов корреспондента, обращенных к Хемингуэю, непосредственно касается писательства:

«— Не могли бы вы сказать несколько слов о том, как вы пишете? В какое время вы работаете? Придерживаетесь ли строгого расписания?»

— Работая над книгой или рассказом, я пишу каждое утро, по возможности как только рассветет. В эти часы никто не побеспокоит; еще прохладно, а то и холодно, начинаешь писать и за работой согреваешься. Прочитываешь написанное накануне и, так как останавливаешься, только когда знаешь, что должно произойти дальше, начинаешь с того, на чем кончил вчера. Пишешь до тех пор, пока не доходишь до такого места, когда еще есть «горючее», и знаешь, что будет дальше, и нужно только дотерпеть до завтра, чтобы снова запустить мотор. Начинаешь, например, часов в шесть утра и проработать до полудня, а может быть, кончишь и раньше. К концу чувствуешь себя опустошенным и вместе с тем полным жизненных сил, как после близости с женщиной, которую любишь. Ничто не может тебя расстроить, ничего с тобой не может случиться, ничто тебя не встретит, пока не наступит завтра, когда снова примешься за работу. Трудно только дождаться завтрашнего дня»<sup>1</sup>.

Примечательно, что «письмо к издателю» от 11 марта Довлатов начинает примерно так же, в том же ключе:

«Пишу я только рано утром, с шести и до восьми. Дальше — газета, радиостанция “Либерти”... Одна переписка чего стоит. <...> Развлечение у меня единственное — сигареты. Я научился курить под душем...» (с. 38).

Близость «хронотопа» суждения, актуализированная через упоминание радиостанции «Свобода» (сознательно на американский манер — «Либерти»), усиливает сходство позиций двух «американских» писателей. Хемингуэевский интертекст оказывается эксплицированным.

Однако интервью обнаруживает и другие интертекстуальные переключки, ранее не видные.

Из интервью Хемингуэя:

---

<sup>1</sup> Хемингуэй Э. О литературном мастерстве // Иностранная литература. 1962. № 1. URL: [hemingway-lib.ru](http://hemingway-lib.ru). Эрнст Хемингуэй о литературном мастерстве. Далее интервью Э. Хемингуэя цитируются по указанному источнику.



«— По сколько раз вы переписываете одно и то же?

— Как случится. Конец романа “Прощай, оружие!”, последнюю страницу, я переписывал тридцать девять раз, и только тогда она удовлетворила меня».

Заметим, что в рассказе Довлатова «Голос» строка «Летом так просто <не просто> казаться влюбленным...» переписывается героем 5 раз (с. 37).

Кажется несущественным упоминание героем Довлатова «гибкой коленкоровой тетради» и «карандаша» (с. 37). Карандаш, а не ручка (в XX веке) может быть воспринят в качестве поэтической детали, необходимой начинающему прозаику «для красоты». Однако в интервью Хемингуэя карандашу посвящены целые пассажи:

«— Торнтон Уайльдер говорит, что у писателя вырабатываются своего рода условные рефлексy, помогающие ему начать работу. По его словам, вы рассказывали, будто вам для этого нужно очинить двадцать карандашей.

— По-моему, двадцати карандашей одновременно у меня никогда не было. Чтобы исписать семь карандашей второго номера, и то проработаешь целый день».

Таким образом, карандаш Алиханова (Довлатова) оказывается интертекстуальной «репликой» из Хемингуэя.

В силу своей неодновалентности фраза Алиханова (Довлатова) «Летом так просто/не просто... казаться влюбленным...» обретает позицию выделенности. Интересно, что интервью Хемингуэя и в этом случае может быть воспринято как претекст, ибо для американского классика проблема творчества напрямую оказывается связанной с влюбленностью:

«— <...> Вы как-то говорили мне, что можете писать хорошо, только когда влюблены. Не могли бы вы несколько развить эту мысль?

— Трудный вопрос. Попытаюсь все же ответить. Писать можно в любое время, лишь бы тебя оставили в покое и никто не врывается во время работы. <...> Но, безусловно, лучше всего пишешь, когда влюблен...»

Как кажется и в этом, Алиханов-Довлатов оказывается приемником Хемингуэя. Особенно, если учесть то, что момент, когда Алиханов впервые приступает к письму, берется за карандаш, маркирован хемингуэевскими запахами: «И тут Алиханов неожиданно почувствовал запах морского ветра и рыбы» (с. 37), ассоциативно — из «Старика и моря».

Даже в «причинности» писательства Довлатов (в основном) оказывается последователем американского прозаика:

«— В книге о вас Филипп Янг высказывает мысль, что травма от тяжелого ранения в 1918 году оказала большое влияние на вас как писателя. Помнится, в Мадриде вы мимоходом заметили, что предположение Янга несерьезно, и добавили, что, по вашему мнению, качества, необходимые художнику, говоря по Менделю,— признаки не приобретаемые, а наследуемые...»

Хемингуэй отшучивается при ответе на этот вопрос, но в целом соглашается с Янгом:

«— Видимо, в том году в Мадриде голова у меня была не очень ясная. Хорошо еще, что эти замечания по поводу книги мистера Янга и его теории о влиянии травм на литературу были сделаны мимоходом».

Для Довлатова, как было показано выше, такого рода «травмой» (= «щелью») стала служба в ВОХР: «В лагере я многое понял. Постиг несколько драгоценных в своей банальности истин» (с. 40).

[И даже рассуждения Хемингуэя о компромиссе<sup>1</sup> бросают отблеск на будущий «Компромисс» Довлатова.]

Впечатляющим выглядит список писателей-«учителей», которых называет Хемингуэй в интервью:

«— Марк Твен, Флобер, Стендаль, Бах, Тургенев, Толстой, Достоевский, Чехов, Эндрю Марвел, Джон Донн, Мопассан, лучшее у Киплинга, Торо, Мариэт, Шекспир, Моцарт, Кеведо, Данте, Вергилий, Тинторетто, Иероним Босх, Брейгель, Патинье, Гойя, Джотто, Сезанн, Ван-Гог, Гоген, Сан Хуан де ла Крус, Гонгора... — чтобы припомнить всех, понадобился бы целый день. Кроме того, вы могли бы подумать, что я стараюсь не просто вспомнить людей, оказавших влияние на мою жизнь и творчество, а блеснуть эрудицией, которой у меня нет»<sup>2</sup>.

И в этом ответе снова намечается интертекст, маркирующий повесть (повести) Довлатова — именно эти имена чаще всего появляются

---

<sup>1</sup>«— Смотри что называть компромиссом. Вы имеете в виду компромисс со своей совестью, на который идет легкомысленная женщина? Или тот вид компромисса, на который идут государственные деятели? Или любовную сделку с бакалейщиком, с вашим портным, когда вы обещаете заплатить побольше, но только не сейчас» (Там же).

<sup>2</sup> Там же. Заметим, что о своих «средних» способностях (эрудиции) Довлатов (по хемингуэевски) напоминает не один раз. Напр., в «письме издателю» от 11 марта: «Помните, вы говорили: “Сережу мысли не интересуют...” Вообще слухи о моем интеллектуальном бессилии носят подозрительно упорный характер» (с. 39). И мн. др.

в текстах современного прозаика, перечисленные писатели и их герои становятся интертекстуальными персонажами-аллюзиями Алиханова (Далматова).

Так, например, отвечая на вопрос «Перечитываете ли вы названных вами писателей? Твена, например?», Хемингуэй признается:

«— С Твеном приходится ждать два-три года. Слишком хорошо запоминается. Шекспира читаю каждый год. И непременно “Короля Лира”. Очень подбадривает»<sup>1</sup>.

Именно «Короля Лира» будет приводить в качестве примера «литературной сублимации» Алиханов в «Заповеднике (см. главу II). И подобного рода хемингуэевских цитаций в текстах Довлатова достаточно много.

Однако рядом с именем Хемингуэя в «письме к издателю» от 11 марта оказывается и отечественная интертекстема — «пошлость», за которой, со всей очевидность, встает имя Чехова.

Нарратор-повествователь пишет:

«Мы жаждем совершенства, а вокруг торжествует *пошлость*. <...> Что в этой ситуации предпринимает моралист? Он тоже пытается достичь гармонии. Только не в жизни, а в собственной душе. Путем самоусовершенствования. Тут очень важно не перепутать гармонию с равнодушием...

Художник идет другим путем. Он создает искусственную жизнь, дополняя ею *пошлую* реальность. Он творит искусственный мир, в котором благородство, честность, сострадание являются нормой» (с. 39).

Понятно, что мыслями о пошлости пронизаны не только художественные тексты, но и все «Записные книжки» Чехова, довлатовские параллели к ним у писателя-неморалиста найти не трудно<sup>2</sup>, однако на данном этапе (этап становления творчества) Довлатов опять оказывается ближе Хемингуэю, чем Чехову<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> См. Довлатов: «Можно благоговеть перед умом Толстого. Восхищаться изяществом Пушкина. Ценить нравственные поиски Достоевского. Юмор Гоголя. И т. д. Однако похожим быть хочется только на Чехова» (Довлатов С. Собрание прозы: в 4 т. СПб., 1999. Т. 4. С. 168).

<sup>3</sup> Заметим, однако, что имя Чехова не уйдет из интертекстуального поля «Зоны». Позже в тексте Довлатова прозвучит знакомая чеховская сентенция «среда заела»: «Милые, в общем-то, люди, — думал я, — хоть и бандиты, разумеется... Но ведь жизнь искалечила, *среда заела...*» (с. 119). А рядом с ней — гоголевско-чеховское: «Все дико запуталось на этом свете...» (с. 121).

Во-первых, как помним, имя Чехова называл Хемингуэй среди своих «учителей». Во-вторых, в том же интервью американский писатель так отвечает на вопрос «в чем вы, как писатель, видите назначение своего творчества?»:

«— Что же тут непонятного? Из того, что на самом деле было, и из того, что есть как оно есть, и из всего, что знаешь, и из всего, чего знать не можешь, создаешь силой вымысла не изображение, а нечто совсем новое, более истинное, чем все истинно существующее, и ты даешь этому жизнь, а если ты хорошо сделал свое дело, то и бессмертие. Вот ради чего пишешь, а другой причины я не знаю»<sup>1</sup>.

Весьма сходным образом воспринимает творчество («писательство») и Алиханов — создание «истинного», «истинно существующего», через преодоление «конфликта мечты и действительности» (с. 39), без «мичуринского эксперимента» в социальной области — без создания «новой человеческой породы» (с. 39): и в данном случае Довлатов, конечно, имеет в виду не литературного (интертекстуального) «нового человека» Шарикова из «Собачьего сердца» М. Булгакова, а новую общность людей — советского человека (претекстом прозаика в этом суждении становится лозунг советской поры<sup>2</sup>). При этом во имя постижения *истины*<sup>3</sup> Довлатовым подвергаются ревизии идеи не только Мичурина (метонимического варианта-заместителя Ленина), но и идеи Аристотеля (с. 41), древних (с. 40). Мысль о разделении людей на «плохих» и «хороших» у героя Довлатова не так проста и определена, как у В. Маяковского (ср.: «Что такое хорошо и что такое плохо»). Герой-писатель Довлатова вступает на «нигилистический» — базаровский — путь познания, не доверяя ни одному из былых авторитетов, но на собственном опыте постигая глубину простых истин: «Понадобилось двадцать лет, чтобы усвоить внушаемую мне банальность» (с. 40).

Как уже было сказано выше, на данном этапе позиции героя-актанта и героя-повествователя во многом сближаются. И знаком сближения становится «усовершенствованная» форма повествования, которую избирает нарратор в рассказе «Медсестра Раиса», следующим за «письмом издателю» от 11 марта.

---

<sup>1</sup> Хемингуэй Э. О литературном мастерстве // Иностранная литература. 1962. № 1. URL: hemingway-lib.ru. Эрнст Хемингуэй о литературном мастерстве.

<sup>2</sup> Впрочем, Булгаков тоже показывает процесс рождения «нового» — экспериментального — человека.

<sup>3</sup> Также булгаковская интертекстема (знаменитое «Что есть истина?») из «Мастера и Маргариты»).

Если в первых рассказах героем были *они* (Пахапиль, Мищук), затем — он (*Алиханов*), то в четвертом повествовательном эпизоде в центре оказывается *я* (*мы, наши*):

«*Наша* рота дислоцировалась между двумя большими кладбищами. Одно было русским, другое — еврейским. <...>

*Я* начал с кладбища, потому что рассказываю историю любви» (с. 42).

Ракурс повествования изменился: герой-писатель научился управлять действительностью посредством карандаша, потому страха перед миром у него теперь нет, он уверенно произносит *я* и *мы*. И последующие «записки» надзирателя будут выдержаны в том же регистре, локализованы в повествовательной манере перволичной формы.

В «письме издателю» от 19 марта нарратор-повествователь уже без излишних предисловий обращается к теме литературы: «Так что вернемся к перу и бумаге» (с. 44). Причем дальнейшие размышления автора будут сопровождаться «внутренним» интертекстом — повествователь станет прибегать к литературным текстам, указывать на них («Недавно я прочитал книгу — “Азеф”», с. 45), осмыслять их, приводить в качестве аргумента в диалоге. Мотивируя цель создания «Записок надзирателя», нарратор сам намечает «лагерный» литературный контекст: «“Каторжная” литература существует несколько веков. Даже в молодой российской словесности эта тема представлена грандиозными образцами. Начиная с “Мертвого дома” и кончая “ГУЛА-Гом”. Плюс — Чехов, Шаламов, Синявский...» (с. 45). Более того, в русле «исследовательского» дискурса обозначает и другую ветвь — «полицейскую» литературу, «от Честертона до Агаты Кристи» (с. 45). В лоне «эпистолярного» слоя наррации литературный контекст обретает широкий размах, а «записки надзирателя» оказываются в соседстве с другими образцами лагерной прозы. И их особое место — дискурсивное своеобразие — декларируется адресантом уверенно и отчетливо:

«И вот я перехожу к основному. К тому, что выражает сущность лагерной жизни<sup>1</sup>. <...> К чертам подозрительного сходства между охранниками и заключенными. А если говорить шире — между “лагерем” и “волей”. Мне кажется, это главное» (с. 45).

«Теоретическая» часть «писем» позволяет утвердить мысль о том, что лагерный литературный метатекст не заслоняет, не поглощает рассказы Алиханова, но выделяет им особую нишу: «Став надзирателем, я был готов увидеть в заключенном — жертву. А в себе — кара-

---

<sup>1</sup> В русле предпринятых размышлений — сущность лагерной прозы Алиханова.

теля и душегуба. То есть я склонялся к первой, более гуманной шкале. Более характерной для *воспитавшей меня русской литературы*. И, разумеется, более убедительной» (с. 46). Однако согласно признанию: «Через неделю с этими фантазиями было покончено. Первая шкала оказалась совершенно фальшивой. Вторая – тем более» (с. 46).

В «письме» дезавуирована традиция, с которой начинался Алиханов-писатель — «воспитавшая меня русская литература» и в тексте звучит имя Достоевского (с. 46). Между тем повествователь (как и надзиратель-писатель) отказываются как от гуманистической, так и от «детективной» (в обоих случаях однобокой) сущности литературы и декларируют более емкую правду и, следовательно, ее отражение в литературе — «третий путь» (с. 46). «Третий путь» маркирован Довлатовым именем Герберта Маркузе (1898–1979), немецкого (впоследствии американского) философа, который обращался к исследованию психологии коллектива и личности, к вопросам о том, как общество деформирует личность. И герой Довлатова «теорию» подкрепляет «практикой», собственный опыт проецирует (в т. ч. и в рассказах) как новое видение и знание жизни.

«Мы были очень похожи и даже — взаимозаменяемы. Почти любой заключенный годился на роль охранника. Почти любой надзиратель заслуживал тюрьмы.

Повторяю — это главное в лагерной жизни. Остальное — менее существенно.

Все мои истории написаны об этом...» (с. 47)<sup>1</sup>.

Как иллюстративное следствие, последующий рассказ, который предлагает нарратор, — первоначально «Купцов и другие», в котором герой-рассказчик приходит к пониманию этой философемы через наблюдения за рецидивистом Купцовым:

«Я начинал о чем-то догадываться. Вернее — ощущать, что этот последний законник усть-вымского лагпункта — мой двойник. Что рецидивист Купцов (он же — Шаликов, Рожин, Алямов) мне дорог и необходим. Что он — дороже солдатского товарищества, поглотившего жалкие крохи моего идеализма. Что мы — одно. Потому что так ненавидеть можно одного себя...» (с. 61).

Двойственность природы любого человека — вначале самого автора-нарратора, потом Алиханова, позже Азефа, теперь зека Купцова

---

<sup>1</sup> Впервые мотив сходства «лагеря» и «гражданки» прозвучал в стихах Довлатова, написанных во время службы (см.: Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба. Итоги Первой международной конференции «Довлатовские чтения» / сост. А. Ю. Арьев. СПб.: Изд-во ж-ла «Звезда», 1999. 320 с.).

— становится самым важным открытием начинающего (и вместе с ним и зрелого) писателя. Единый жизненно-литературный ряд «одиноких» (и одинаковых — окончательное название рассказа «Марш одиноких») позволяет Довлатову эксплицировать мысль о всеобщности выведенного им бытийного закона. (Русская) литература, взрастившая писателя, литература мыслиемкая, спровоцировала талантливого начинающего художника к неизбежности умозаключений философского плана. Литература для героя (и автора) — не «терапевтическое средство» (как предлагает интерпретировать ее критика<sup>1</sup>), но способ глубинного постижения себя и философского осознания мира. И на этом пути ведущей традицией для Довлатова (при всех его анти-декларациях) неизменно остается русская классика, в т. ч. Достоевский (и Чехов).

Образ вора и рецидивиста Купцова создается в рассказе в традиции русской литературы, поддержанной интертекстуальными аллюзиями и реминисценциями. Характер немногословного («молчал, как тургеневский Герасим»<sup>2</sup>, с. 49) и погруженного в себя вора-философа создан как образ героя сильного, героя-богатыря (внешне подчеркнуто маленького и не выразительного<sup>3</sup>), героя «идущего против ветра». Народный фразеологизм становится основой для метафорической образности: это и канонизированный фольклором и позже мировой литературой образ корабля, преодолевающего бурные морские волны, и лермонтовский парусник, мятежный и ищущий бури, «как будто в бурях есть покой»<sup>4</sup>. Образ Купцова, подобно «парусу» Лермонтова, выписан в константном противостоянии миру — охранникам, зекам, работе (вечный «отказник»), погоде и др.

Само появление героя на страницах «записок» почти легендарно и почти мифологизировано (олитературено), особенно на фоне антитезы «Фидель — Купцов», «охранник — заключенный», когда первый в гневе «распаля<лся> все больше и больше» (с. 51), а другой (стоя в ледяной воде<sup>5</sup>) сохранял ледяное (же) спокойствие.

---

<sup>1</sup> В «Зоне» Довлатова «писательство предстает моментом не столько творческим, сколько терапевтическим» (*Высевков П. В.* Функции писем в структуре повести С. Довлатова «Зона». С. 119).

<sup>2</sup> В тексте рассказа сравнение применено не к Купцову, но к плохо знающему русский язык эстонцу Пахапилю, однако сдержанность и самоуглубленность личности Купцова не противоречат приложимости данного сравнения и к его образу.

<sup>3</sup> Подобная антитеза акцентирует противостояние тела и духа в образе Купцова. См.: «Его рука казалась изящной...» (с. 51).

<sup>4</sup> *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч.: в 10 т. // URL: u-uk.ru. М. Ю. Лермонтов. Полное собрание сочинений в 10 т. Текст произведений.

<sup>5</sup> «...загнал колонну в ледяную речку» (с. 51).

«И вот тогда, — сообщает рассказчик, — появился рецидивист Купцов. <...> Вышел из первой шеренги. И в наступившей сразу тишине произнес, легко отводя рукой дуло автомата:

— Ты загорелся? Я тебя потушу...

Пальцы его белели на темном стволе» (с. 51).

Уже исходная антитеза классична по своей природе. Например, пушкинское

Они сошлись. Волна и камень,  
Стихи и проза, лед и пламень...

Но она усилена второй антитезой: белые пальцы зека — темный ствол автомата охранника. И «дуэльная ситуация»<sup>1</sup> — интертекстуальна. Более острый и поэтичный (или символический) способ введения героя-антагониста найти трудно, Алиханов/Довлатов избирает именно его<sup>2</sup>. Фраза «Тогда я увидел Купцова *впервые*» (с. 51) добавляет образу черты исключительности. Традиция создания подобного характера может быть определена как романтическая — «необычный герой в необычных обстоятельствах».

Исключительность образа Купцова поддерживается всем последующим повествованием, образ ветра усиливает эти коннотации: «Как будто ветер навсегда избрал его своим противником...» (с. 51). Распахнутая в морозный день телогрейка (с. 51) привносит в образ героя (почти узнаваемые) черты капитана корабля, смелого и решительного (в духе романтизированных «Двух капитанов» Вен. Каверина). Несколько позже этот образ будет конкретизирован — «зек был похож на морского разбойника» (с. 54). «Казалось, перед ним штурвал и судно движется навстречу ветру...» (с. 54). Образы моря и ветра — символы свободы и мощи — не оставляют образ Купцова<sup>3</sup>.

Как знак духовной (и интеллектуальной) мощи героя рядом с ним оказывается книга — «толстая книга без переплета» (с. 54), «белеет книга» (с. 55). Как вскоре становится ясно, это «Преступление

---

<sup>1</sup> В одном из «писем к издателю» (от 17 мая) Довлатов назовет словесный поединок дуэлью: «В лагере еще жива форма словесного поединка, блистательной разговорной дуэли» (с. 88).

<sup>2</sup> По словам А. Гениса, изменив эффектную концовку событий, имевших место в реальной жизни, Довлатов снял «романтический сценарий» по Мериме, Гюго, Джеку Лондону (см.: *Генис А. Довлатов и окрестности* // Новый мир. 1998. № 7. С. 232). На наш взгляд, это не вполне так, ибо романтический флер сцены все равно сохранен, дуэльная позиция эксплицирована.

<sup>3</sup> Позже возникнет образ «урагана свободы» (с. 81).



и наказание» Достоевского. «Тут написано — убил человек старуху из-за денег. Мучился так, что сам на каторгу пошел...» (с. 55).

Однако герой не просто читатель, но (тоже) философ. Персонаж-вор включается в размышления охранника-писателя о правде и вымысле (фактически о литературе):

«А я, представь себе, знал одного клиента в Туркестане. У этого клиента — штук тридцать мокрых дел и ни одной судимости. Лет до семидесяти прожил. Дети, внуки, музыку преподавал на старости лет... Более того, история показывает, что можно еще сильнее раскрутиться. Например, десять миллионов угробить, или там сколько, а потом закурить “Герцеговину флор”<sup>1</sup>...» (с. 55).

Герой-двойник мыслит в унисон с Алихановым, обнаруживая сущность «второго я» охранника-мыслителя: «мы — одно» (с. 61)<sup>2</sup>.

Заключительный аккорд рассказа — манифестационное отрубание зекон Купцовым своей руки — еще один канон романтического образа (интертекстемы), одинокого «волка» (с. 54), отгрызающего себе лапу, попав в капкан<sup>3</sup>.

Интертекстуальное поле «Зоны» продолжает расширяться в последующих «письмах издателю». Если в письме от 4 апреля нарратор вслед за Пушкиным обращается к философической сентенции «На свете счастья нет...»<sup>4</sup> (уточняя при этом, «Покоя тоже нет...», с. 67)<sup>5</sup>, то в послании от 17 апреля он переходит к осмыслению другой — трагической — составляющей жизни (и литературы), к пониманию добра и зла<sup>6</sup>, а точнее — концепта *зла*, его диалектичности — случайности и закономерности, предрасположенности и произвольности. Опыт конвоир-наблюдателя вновь поддерживается и подвергается глубинному осмыслению на уровне философских обобщений героя-повествователя: примеры одного приходят из жизни («У костра»), иллюстрации другого — из литературы: «Разумеется, существует врожденное предрасположение к добру и злу. Более того, есть на свете ангелы и монстры. Святые

---

<sup>1</sup> Апелляция к личности Сталина.

<sup>2</sup> Поэтому вряд ли можно согласиться с суждением Г. А. Доброзраковой, что Купцов — «*пародирующий* двойник Бориса Алиханова» (Доброзракова Г. А. Сергей Довлатов: диалог с классиками и современниками». С. 89).

<sup>3</sup> См., напр., рассказы популярного советского прозаика Ф. Искандера (в частности «Сандро из Чегема») или любимые послевоенным поколением рассказы и повести А. Яшина («Волк в городе»).

<sup>4</sup> А. Пушкин «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...»

<sup>5</sup> Ср. М. Лермонтов: «Я ишу свободы и покоя...» («Выхожу один я на дорогу...»).

<sup>6</sup> «...предрасположение добра и зла» (с. 73).

и злодеи. Но это — редкость. Шекспировский Яго, как воплощение зла, и Мышкин, олицетворяющий добро, — уникальны. <...>В нормальных же случаях, как я убедился, добро и зло — произвольны» (с. 73–74).

Любопытно обратить внимание на те имена-маркеры, которые выносит на полюса концептологии «добра и зла» Довлатов: Шекспир и Достоевский. Один — традиция английской литературы (а через Хемингуэя, признававшего Шекспира одним из своих любимых авторов, — американская), другой — традиция русской классики. На уровне сверхсюжета повести становится понятным, что довлатовская манера (философия и поэтика) рождалась на пересечении традиций русской и англоязычной. В формировании Довлатова-писателя влияние американской литературы если и не становится приоритетным, то выполняет статуативно координационную роль. Очередные «письма к издателю» корректируют сюжетную линию «происхождения писателя», обнаруживая органичность Довлатову конститутивных практик и ценностных норм одной и другой.

Ранее отмеченное сближение образа рассказчика и повествователя находит свое развитие и — эволюционирование. На новом этапе нарратор-автор берет на себя роль *рассказчика*, вводя истории («эпизоды») в «эпистолярное» пространство повести. Практика и теория в «записках надзирателя» и «письмах издателю» диффундируют, уравниваются: «история» с Чичевановым (с. 80–81) изложена нарратором пунктирно, но с наличием фабульного движения, присущего рассказам Алиханова.

Позже, в другом «письме» (от 24 мая) будет приведен сюжетный эпизод из «местного фольклора», «один из бродячих сюжетов тюремного мифотворчества» — «воображаемые амурсы с женой начальника лагеря» как «мечта о социальном возмездии» (с. 94).

В письме от 7 мая будет репрезентирован и песенный фольклор — «один из наиболее распространенных песенных сюжетов»:

«Мать-одиночка с ребенком. Папаша в бегах. Ребенок становится вором. (А если дочь, то проституткой.) Дальше — суд. Прокурор, опуская глаза, требует высшей меры наказания. Подсудимый кончает жизнь самоубийством. У могильной ограды часами рыдает прокурор. Это, как вы уже догадались, — незадачливый отец покойного» (с. 113).

Ремарка «как вы уже догадались» — «говорящая». Она указывает на известность сюжета читателю, причем не только в фольклоре, но, что еще более примечательно, и в литературе. Промелькнувшее в

тексте Довлатова имя Дюма<sup>1</sup> обретает в этом фрагменте свою реализацию, со всей определенностью отсылая к мотиву «Графа Монте Кристо», к судьбе незаконнорожденного сына королевского прокурора де Вильфора и г-жи Данглар.

Но одной из самых ярких («внесюжетных») историй будет рассказ нарратора о любви «беспредела» Макеева и учительницы сельской школы Изольды Шукиной (письмо от 30 мая). Имя героини *Изольда* декодирует интертекстуальную отсылку к классическому любовному сюжету о Тристане и Изольде, расширяя аллюзийный контекст повествования до пласта кельтских саг и средневековых европейских легенд с характерным (кажется, нехарактерным для лагеря) мотивом рыцарской верности и любовного преклонения. Но именно эта амбивалентность (оксюморонность) и выводится повествователем на первый план, акцентируя важнейшую идею наррации.

В интертекстуальном аспекте важным оказывается и то, что в письме от 3 мая звучит имя еще одного американского писателя (португальского происхождения) — Джона Дос Пассоса (1896–1970). На этом уровне образ современного писателя, которого «называли его <Д.-П.> эпигоном» (с. 82), обретает дополнительные коннотации: Алиханов-Далматов-Довлатов погружается в лоно литературы «потерянного поколения», очерченное (в том числе) и Дос Пассосом. Интертекстуальное поле повести (и родословной писателя) расширяется.

При этом «филологическое» прошлое нарратора позволяет ему перейти с уровня осмысления на уровень профессионального исследования. Возросший уровень мастерства «начинающего писателя» гарантирует переход от общих вопросов литературы к частным, от тематики и проблематики — к стилю и языку. Если в «письме» от 3 мая Довлатов упоминает имя литературоведа Б. М. Эйхенбаума (1886–1959)<sup>2</sup> («всуче», пока даже не в русле литературоведческой науки), то в «письме» от 17 мая он апеллирует к «частностям» филологии, к языку лагерной прозы («По-моему, одно из ее восхитительных украшений — язык», с. 86) и ее речи («...лагерная речь не является средством общения. Она — не функциональна», с. 86).

Тональность иронико-научной аналитики позволяет нарратору-автору сделать наблюдение над языком заключенных — над «звукоскопи-

---

<sup>1</sup> «Зачем перекраивать Александра Дюма, как это сделал Фицджеральд? “Великий Гетсби” — замечательная книга. И все-таки я предпочитаю “Графа Монте-Кристо”...» (с. 149).

<sup>2</sup> «Раньше я был убежден, что средний тип еврея — профессор Эйхенбаум» (с. 80).

сю ремизовской школы»<sup>1</sup> (с. 86), «в орнаментальных традициях юго-западной школы» (с. 149). Причем, заметим, что тот же самый оборот будет использован Довлатовым и для характеристики речи персонажа другой повести — «Заповедник» — в частности личности лесоруба-пьяницы Михал Иваныча. И подобного рода «автоцитация» (автоинтертекстуальность) позволяет на уровне довлатовского метатекста актуализировать представление о родственности *зоны* и *страны*, запретки и свободных государственных территорий. Генерализующая сентенция, эксплицированная в лагерной прозе Солженицына («Один день Ивана Денисовича» с центральным образом зека, крестьянина и труженика<sup>2</sup>), получает свою конкретизацию у Довлатова, в том числе на уровне языкового своеобразия и речевой типизации. Более того, мотив «равенства» реализуется посредством сравнения роли писателя и роли лагерного «сказителя»:

«Добротная лагерная речь вызывает уважение к мастеру. <...> Изысканная речь является в лагере преимуществом такого же масштаба, как физическая сила. Хороший рассказчик на лесоповале значит гораздо больше, чем хороший писатель в Москве» (с. 87).

Масштабы всепроникаемости теории «равенства» (равнозначности и равновеликости) затрагивают масштабы Москвы и Колымы (условной Колымы, кода Колымы), выявляют аксиологическую ценность Слова по обе стороны колючей проволоки. При этом вровень с этим суждением Довлатовым располагается перечислительный ряд имен «столичных» писателей — Бабея, Платонова, Зощенко (с. 87), и, как понятно, писателей не случайных, так как каждый из них — лицо «репрессированное» системой, в той или иной мере оказавшееся в советской «зоне».

Мотив «равенства» зека-рассказчика и профессионала-писателя (например, Зощенко) позволяет нарратору-повествователю включить и начинающего писателя Алиханова в единое литературное поле, доводя сверхтекстовый сюжет «становления писателя» до уровня *зрелости* молодого прозаика — уже обнаружившего меру наблюдательно-

---

<sup>1</sup> Позднее Довлатов приведет пример лагерного словотворчества: «Ты посмотри, — говорят зеки, — какая женщина!.. Уж я бы подписался на эту марцифаль!.. Тут — упор на существительное. Тут поражает женщина вообще, а не ее конкретные достоинства. <...> Она — марцифаль. То есть нечто загадочное, возвышенное, экзотическое. Кефаль с марципаном...» (с. 94).

<sup>2</sup> См. об этом подробнее, напр., исследование О. В. Богдановой «Современная русская литература. Лагерная тема в русской прозе 1950-х — 1980-х годов» (СПб., 1996. С. 3–8).

сти, меру мыслящего аксиологического сознания, меру ироничной акцентологии и традиции, не отвергающей своеобразия его мировидения.

В «письме издателю» от 24 мая, наряду с уже звучавшими мотивами-концептами, появляется еще один интертекстуальный образ-мотив. Нарратор заводит речь об «эпистолярном жанре» (с. 93), развивающемся в зоне, и проводит четкую грань между письмами родных, посланиями из дома или домой и «перепиской с “заочницами”» (с. 92). Если первые вызывают неизменное уважение и почтение зеков, то вторые полны «цинизма, рисовки, притворства» (с. 92), «такие письма составляются коллективно» (с. 92).

Довлатов имитирует образец такого рода «заочной» переписки:

«Здравствуй, незнакомая женщина (а может быть – девушка) Люда! Пишет тебе бывший упорный домушник, а ныне квалифицированный водитель лесовоза — Григорий. Карандаш держу левой рукой, ибо правая моя рука гноится от непосильного труда...»

И комментирует:

«Переписка с “заочницами” — фальшива и вычурна. Но и в этих письмах содержится довольно глубокое чувство» (с. 93).

Яркость и образцовость письма к Люде становится поводом к установлению интертекстуальной связи с повестью В. Шукшина «Калина красная», с письмом Егора Прокудина к его заочной избраннице.

Завязка повести Шукшина (освобождение заключенного) связана именно с подобными обстоятельствами:

«— У тебя жена-то есть? — спросил начальник строго.

Егор вынул из нагрудного кармана фотографию и подал начальнику. Тот взял, посмотрел.

— Это твоя жена? — спросил он, не скрывая удивления.

На фотографии была довольно красивая молодая женщина, добрая и ясная.

— Будущая, — сказал Егор. Ему не понравилось, что начальник удивился. — Ждет меня. Но живую я ее ни разу не видел.

— Как это?

— Заочница.

<...>

— И что она пишет?

— Пишет, что беду мою всю понимает... <...> Хорошие письма. Покой от них...»<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Шукшин В. Калина красная // URL: [modernlib.net/book/shukshin/kalian\\_krasnaya](http://modernlib.net/book/shukshin/kalian_krasnaya)

Позже, когда герои Шукшина встретятся, Люба будет вспоминать письма Егора:

«— А такие письма писал хорошие. <...> Это же не письма, а целые... поэмы прямо целые.

— Да? — оживился Егор. — Тебе нравятся?»<sup>1</sup>

Хотя герой Шукшина скажет, что в этом его талант («Пропала молодость, талант в стенах тюрьмы»), тем не менее, можно предположить, что и его письма заочнице Любе писались коллективно.

Популярность прозы Шукшина в 1960-е — 1970-е годы и известность экранизации «Калины красной» (повесть — 1973, экранизация — 1974) позволяют говорить о том, что личный опыт Довлатова (Алиханова) соприкасался с претекстом писателя-деревенщика (печатным или кинематографическим).

Подобно тому, как внутри имплицитного сюжета время от времени у Довлатова появляются художественные «вставки-истории», так же и в рассказах надзирателя периодически в недрах основной фабулы намечается внутренний микросюжет. К таковым можно отнести историю доктора Явшица в рассказе «На что жалуетесь, сержант?». В целом посвященный Алиханову, рассказ содержит в себе микроновеллу («рассказ в рассказе»), связанную с судьбой «второстепенного» героя-врача, которая включает в себе интертекстуальный потенциал.

По сведениям надзирателя Фиделя, «он <доктор Явшиц> Максима Горького загубил, еще когда был врагом народа. А в шестидесятом ему помиловка вышла... Леа... реали... реабилитировали его. А доктор — обиделся: “Куда же вы глядели, пока я срок тянул?!” Так и остался на Севере» (с. 98).

С одной стороны, микроновелла демонстрирует довлатовский философский «перевертыш»: доктор когда-то был «врагом народа», но в результате реабилитации оказался «чистым», получил «помиловку»<sup>2</sup>. С другой стороны, малая модель государства «лагерь» вбирает в себя те же слухи, что распространяются и на воле: смерть «буревестника революции» от руки врагов народа, врачей, представителей «правотроцкистского блока»<sup>3</sup>. Литература и жизнь, правда и домысел

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Как и в другом случае с И. Э. Якиром — строка из песни: «Был Якир героем, стал врагом народа...» (с. 41).

<sup>3</sup> До сегодняшнего дня этот вопрос вызывает научные споры. Одно из самых последних, подводящих итоги «загадке» смерти М. Горького, исследование —

вновь оказываются предметом обсуждения Довлатова, установления границ добра и зла, правды и лжи. При этом образу доктора Явщица вновь сопутствует образ-маркер — книга: «Явщиц сказал мне:

— Можете идти, сержант.

И демонстративно раскрыл Сименона»<sup>1</sup> (с. 95).

Тайна смерти Максима Горького не вызывает рефлексии Алиханова, но связь Явщица с книгами и шире — с литературой (Горького или Сименона) — позволяет рассказчику поставить его в ряд «нерядовых» героев: именно к нему в медчасть придет *плакать* Алиханов (с. 107).

Наконец, в следующем письме (от 7 июня) филологом-нарратором будет идентифицирован *метод* лагерного художественного творчества — как и вне запретки, квалифицированный как социалистический реализм. В его констатации «затекстово» вновь проступает имя Горького, как известно, основоположника метода соцреализма, автора самого термина «социалистический реализм». По словам нарратора, в лагерной прозе «никакого модернизма»: «Чем ближе к фотографии, тем лучше. Вряд ли тут преуспели бы Модильяни с Гогеном...» (с. 113). Скорее Юлиан Семенов и братья Вайнеры — популярные в 1970-х создатели жанра советского детектива, введенные в текст с явной негативной аксиологией, как типичные представители «мерзостей» соцреалистического (псевдо)реализма (= горьковского романтизма<sup>2</sup>).

Заметим, что в данной аргументации Довлатов использует стратегию Хемингуэя: в ряд писателей (по-хемингуэевски легко) включает имена художников (у Хемингуэя, как помним, — Тинторетто, Иероним Босх, Брейгель, Патинье, Гойя, Джотто, Сезанн, Ван-Гог, Гоген). Тем самым интертекстуальное поле «Зоны» становится еще более разнообразным — вербальное искусство смыкается с визуальным. Если же воспользоваться стратегическим ходом Довлатова и попытаться найти адекватный Довлатову вариант отражения лагерной (тюремной) жизни в живописи, то им может оказаться картина художника-передвижника Н. А. Ярошенко «Всюду жизнь...», уже только своим названием явно коррелирующая с доминирующей идеей рассказчика и повествователя в «Зоне».

---

Спиридонова Л. А. Тайна смерти Горького // Максим Горький: pro et contra / ред.-сост. О. В. Богданова. СПб.: РХГА, 2018. С. 15–23.

<sup>1</sup> Как помним, один из образцов «тюремно-лагерной» литературы, по Довлатову.

<sup>2</sup> «...до чего жизненно! Как в сказке» (с. 133).

Немодернистская традиция поддерживается в «письме» интертекстуальным маркером имени Пугачева («Емельян Пугачев, говорят, опирался на беглых каторжников», с. 113), актуализируя аллюзию к «Капитанской дочке» Пушкина, в которой двусоставность образа народного заступника сродни антиномичности представлений героя Довлатова. Как Пушкин в «калмыцкой сказке» об Орле и Вороне, с одной стороны, воспевал жизнь короткую, но вольную (напившись «живой крови»), но, с другой стороны, словами Гринева указывал на «мертвые» слагаемые пугачевской вольницы: «Но жить убийством и разбоем значит по мне клевать мертвечину»<sup>1</sup>. Интертекстуальный пласт повествования поддерживается Довлатовым (и Алихановым) всемерно.

Еще одну любопытную деталь текста «На что жалуетесь, сержант?» представляет собой фраза «На Севере вообще темнеет рано. А в зоне — особенно» (с. 100). Примечательно, что фраза в данном случае размещена в тексте Алиханова, но ранее, в «письме издателю» от 4 апреля (с. 68), та же фраза была отдана нарратору. Ранее намеченная связь героя-актанта и героя-нарратора в этом художественном обороте окончательно абсолютизируется: молодой писатель и зрелый писатель сливаются в единый образ.

Процесс интерференции голоса одного повествователя и другого ознаменован и появлением в «записочной» части текста оборота «Если бы вы знали, друзья, что это такое?» (с. 110). Прямое обращение к читателю в духе Гоголя или *Зоценко* становится знаком свободы, которую обрел рассказчик Алиханов. Диалогическая манера повествования теперь присуща обоим пластам — и «корреспондентскому», и «надзирательскому». Становление писателя приблизилось к своему апогею.

Потому последующий (поздний) — один из самых ярких эпизодов записок надзирателя «Представление» — естественным образом, без нарушения законов художественной правды и поэтического целого оказывается рядом с рассказами «ранними», не привнося дисгармонию в единство представлений о мире одного субъекта повествования (1960-е годы) и другого (1980-е)<sup>2</sup>. На этом — по сути — сверх-

---

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. М., 1959–1962 // URL: [rvb.ru](http://rvb.ru). Пушкин А. С.

<sup>2</sup> Более того, как известно, тематически к «Зоне» примыкает и более поздний рассказ из «Чемодана» «Офицерский ремень» (обстоятельство, давно подмеченное И. Н. Сухих. См.: Сухих И. Н. Сергей Довлатов: время, место, судьба. СПб.: Культ-информ-пресс, 1996. С. 203).



сюжет «эпистолярного» плана завершает свое развития, достигает кульминации, хотя повествовательная нить «Зоны» (еще) не завершена.

Законы художественного творчества диктуют после достижения кульминации обеспечить развязку. Именно так и поступает Довлатов. С той же векторностью, с которой дублировался оборот «На Севере вообще темнеет рано <...>», прозвучит и фраза «ад — это мы сами» (с. 117). Впервые вложенная в уста нарратора-повествователя (с. 8), к финальным частям «Зоны» та же сентенция будет отдана герою-рассказчику Алиханову. Автоинтертекст не только закрепляет связь нарратора-повествователя и нарратора-рассказчика, но и становится условием обеспечения композиционного кольца повести, тематически закрепленного в тексте рассказа «Я — провокатор» возвращением к событиям жизни героя до его попадания в зону. Композиционная рама повествования начинает «закрываться».

На этом пути появление в пространстве «записок надзирателя» из 1960-х не выделенных курсивом (как все «письма издателю») размышлений из 1980-х в очередной раз обозначает единое пространство двух сюжетов — эпистолярного и рассказового. Однако в интертекстуальном плане важнее другое.

Повествователь-рассказчик (sic!) в «записках надзирателя» пишет: «Прошло двадцать лет. Капитан Токарь жив. Я тоже. А где этот мир, полный ненависти и страха? Он-то куда подевался? И в чем причина моей тоски и стыда?..» (с. 121).

Обращает на себя внимание хронотопическая дистанция — «двадцать лет». Но еще более акцентированно звучит стоящее в сильной нарративной позиции — в финальной точке фразы — наречие «стыдно».

Возникает вопрос: отчего герой заговорил о стыде? чем вызвано ощущение стыда? Кажется, упрекнуть себя герой ни в чем не может — ни в ситуации со съеденной собакой капитана Токаря<sup>1</sup>, ни в тех

---

<sup>1</sup> Интересно, что в «Записках из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского тоже присутствует эпизод с собакой. Правда, не столь «театральный». У Достоевского любимая собака плац-майора Трезорка умирает, не получив помощи от каторжника-ветеринара, испугавшегося в случае неудачной операции наказания от лагерного начальства. Эпизод у Довлатова представлен более драматичным и более циничным. Хотя понятно, что прямой связи между этими эпизодами у Достоевского и Довлатова нет, сходство носит типологический характер. Более существенную интертекстуальную перспективу задает повесть современного прозаика Евг. Гришковца «Как я съел собаку» (о срочной службе призывника, попавшего не как Алиханов в зону, но в обычную воинскую часть).

других эпизодах, которые были представлены в тексте. Скорее наоборот: герой-актант в зоне держался мужественно и по возможности честно (по-человечески), потому и был «чужим» для всех, не скрывал от читателя своих слабостей.

Можно предположить, что чувство стыда, которое переживает герой Довлатова, тоже «интертекстуально». В традиции русской литературы — все беды мира сосредоточивать на себе, в любой ситуации принимать вину на себя, отвечать за все пороки самому. Возложить только на себя бремя стыда. Ср. Пушкин: «И с отвращением читая жизнь мою...»

*Воспоминание («Когда для смертного...»):*

В бездействии ночном живей горят во мне  
Змеи сердечной угрызенья;  
Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,  
Теснится тяжких дум избыток;  
Воспоминание безмолвно предо мной  
Свой длинный развивает свиток:  
И, с отвращением читая жизнь мою,  
Я трепещу, и проклиная,  
И горько жалеюсь, и горько слезы лью, —  
Но строк печальных не смываю...<sup>1</sup>

Автопсихологический герой Довлатова в силу своей природы и вслед за «воспитавшей <его> русской литературой» (с. 46) испытывает стыд не сиюминутный, но всегдашний, не частный, но всеобщий, не собственный, а национальный, отечественный, стыд всей русской литературы. По сути — пушкинский стыд, лично «интертекстуальный».

Герой испытывает чувство, которое в *опрокинутом* виде, выплеснется в рассказе «Представление», в единстве голосов зеков и охранников, подхвативших в общем порыве звучащие со сцены строки «Интернационала», в слиянности бывшего и настоящего<sup>2</sup>. Как скажет Алиханов: «Впервые я был частью моей особенной, небывалой страны» (с. 148).

---

<sup>1</sup>Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. М., 1959–1962 // URL: rvb.ru. Пушкин А. С.

<sup>2</sup> В интертекстуальном плане в рассказе «Представление» интересен монолог, который произносит рецидивист Гурин, играющий роль Ленина: «Наконец Владимир Ильич шагнул к микрофону. Несколько секунд он молчал. Затем его лицо озарилось светом исторического предвидения. — Кто это?! — воскликнул Гурин. — Кто это?! Из темноты глядели на вождя худые, бледные физиономии.

Дихотомия подобного единства — пушкинско-литературного и интернационально-советского — дополнительная иллюстрация к тому главному идейному тезису, ради которого «моя <его, Довлатова> книга написана» (с. 45) — «Все дико запуталось на этом свете...» (с. 121).

Говоря об интертекстуальных связях «Зоны» и русской классической литературы особого упоминания заслуживает аллюзийная отсылка в рассказе Довлатова «Представление» к «Запискам из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского. Обращает на себя внимание то, что в «записках» обоих писателей<sup>1</sup> появляется глава под названием «Представление» с описанием эпизода, в котором каторжники/заключенные ставят спектакль. У Достоевского — по случаю празднования Рождества Христова, у Довлатова — в связи с юбилеем Советской власти<sup>2</sup>. Понятно, что подобные (тройственные) переключки не случайны (Довлатов, изображая спектакль, с легкостью мог дать главе иное название, но намеренно сохранил его «по Достоевскому»).

Упомянутое выше чувство единства, которое испытали зеки Довлатова и которое ощутил Алиханов, сродни тому «детскому» чувству единства и радости, которое пережили и герои Достоевского:

«Все как-то непривычно довольны, даже как будто счастливы...»

---

– Кто это? Чьи это счастливые юные лица? Чьи это веселые блестящие глаза? Неужели это молодежь семидесятых?..

В голосе артиста зазвенели романтические нотки. Речь его была окрашена неподдельным волнением. Он жестикулировал. Его сильная, покрытая татуировкой кисть указывала в небо.

– Неужели это те, ради кого мы возводили баррикады? Неужели это славные внуки революции?..» (с. 129).

В 1970-е этот прием «связи времен» широко использовался в советской драматургии (речь у Довлатова идет о театральной постановке). Одним из пропагандистов подобного рода обращений в будущее был советский драматург А. Н. Арбузов. Ср. в его пьесе «Город на заре»: «К чему ты стремишься, о чем мечтаешь, чего хочешь, мой друг, мой брат, с которым разделяет меня четверть века? Как бы я хотел пробиться через эти двадцать пять лет и хть часочек провести за беседой, заглянуть в твои глаза, комсомолец будущего, узнать твои мысли, твои надежды...» (Арбузов А. Н. Город на заре // Современная драматургия: альманах-книга. Вып. 3. М.: Искусство, 1957. С. 183).

<sup>1</sup> На жанровую «синонимичность» названий обращала внимание Э. Ф. Шафранская (Шафранская Э. Ф. Тема «Мертвого дома» в творчестве Сергея Довлатова: традиции и новаторство // Актуальные проблемы литературы: комментарий к XX веку. Калининград: Изд-во КГУ, 2000. С. 127).

<sup>2</sup> Одним из первых на данную интертекстуальную переключку обратил внимание И. З. Серман (Серман И. Театр Сергея Довлатова // Грани. 1985. № 136. С. 159–161).

«Даже самые угрюмые и щепетильные арестанты, как дошло до представления, оказались все без исключения такими же детьми, как и самые горячие из них и нетерпеливые...»

«Все были очень довольны, даже хвастливо довольны...»<sup>1</sup>

На уровне интертекста Довлатов еще раз обнаруживает уже привычную для «Зоны» мысль о родстве житейско-бытийного пространства (и человеческих чувств) по обе стороны колючей проволоки. Затекстовая апелляция к Достоевскому усиливает и поддерживает это философское наблюдение героя-повествователя<sup>2</sup>. Другое дело, что в единстве героев Довлатова ощутима еще и угроза, исходящая от «хитрого мужичка» Гурина и его союзников («На смертный бой идти готов...»).

Таким образом, обращение к интертексту Достоевского позволяет обнаружить некую «неустойчивость» мысли довлатовского героя-нарратора. Если в начале повествования он *декларативно* отказывался от гуманистической («гуманной») традиции Достоевского (с. 46), то по мере развития сюжета становится ясно, что Довлатов не только (точнее — не столько) оспаривал традицию Достоевского, сколько наследовал ему. Достаточно привести слова из «Мертвого дома»: «Везде есть люди дурные, а между дурными и хорошие <...> Эти люди, может быть, вовсе не до такой степени хуже тех, остальных, которые остались там, за острогом...»<sup>3</sup> Погружение в глубинные недра русской классики обнаруживали (в том числе и для героя-повествователя) неиссякаемость ментальных (философских) «парадоксов» («банальностей») русской классики.

В «финале» (с. 148) «Зоны» Довлатов вводит в повестийный контекст «Зоны» еще одно имя — Вергилия, как известно, прославившегося тем, что он создал поэму «Эненида», о путешествиях героя

---

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Записки из мертвого дома // URL: [ilibrary.ru](http://ilibrary.ru). Ф. М. Достоевский. Записки из Мертвого дома. Текст произведения.

<sup>2</sup> Если ранее отмеченный трагический эпизод с собачкой (с собачками) у Довлатова и Достоевского можно было рассматривать как явление типологическое, то в данном случае апелляция к претексту хотя и не сразу видима, но конститутивна, намеренна. Неслучайна, по-видимому, отсылка к предкам, проступающая в облике «разгоревшегося» Гурина: «Сейчас это был деревенский мужик, таинственный и хитрый, как его недавние предки» (с. 147). Ср. Достоевский: «Высшая и самая резкая характеристическая черта нашего народа — это чувство справедливости и жажда её... Стоит только снять наружную, наносную кору и посмотреть на самое зерно повнимательнее, поближе, без предрассудков — и иной увидит в народе такие вещи, о которых и не предугадывал» (Достоевский Ф. М. Записки из Мертвого дома // URL: [ilibrary.ru](http://ilibrary.ru)).

<sup>3</sup> Там же.

(в том числе и) по загробному миру. Концепт «загробный мир» у Довлатова получает метафорическую интерпретацию — это мир лагеря, мир зоны, мир за колючей проволокой. Если начало повествования в «Зоне» было связано Довлатовым с именем Солженицына, то финал его нарратор соединяет с именем Шаламова, как писателя, прошедшего своих героев через все круги лагерного ада. Действительно, в шаламовском повествовании трагизма и «крайностей» много больше, чем в солженицынском «Одном дне Ивана Денисовича». Если герой Солженицына — «усредненный», «из массы», обыкновенный и типичный, то герой Шаламова — «на грани», на пределе, герой исключительный<sup>1</sup>.

Кажется, Довлатов выстраивает традицию, но (как и прежде, в случае с Солженицыным) тут же отвергает ее: «И все-таки зачем же переписывать Шаламова» (с. 149), — декларируя иную, чем у последнего, цель лагерного повествования:

«...самые душераздирающие подробности лагерной жизни я <...> опустил. Я не сулил читателям эффектных зрелищ. Мне хотелось подвести их к зеркалу» (с. 149). «Еще раз говорю, меня интересует жизнь, а не тюрьма. И — люди, а не монстры» (с. 149).

Повествовательный дискурс Довлатова — в начале и в конце // в завязке и в развязке — как будто бы тяготеет к традиции русской (современной) литературы. Однако имя Вергилия вносит корректировку, причем не в сторону западноевропейской традиции, но скорее американской.

Довлатов вновь вовлекает в текст того классика, которого считал «учителем» и которого упоминал в интервью о писательском мастерстве Хемингуэй — «серединное» положение концептологии Довлатова (условно: между Пушкиным и Хемингуэем) находит свое закрепление.

Причем последнее — пятнадцатое — «письмо издателю» (от 21 июня) вновь актуализирует имя Вергилия (здесь подтекстово), ибо речь заходит об окончании «совместного путешествия» (с. 167) автора и издателя, словно бы как в «Энеиде». И вновь рядом с именем Вергилия возникает имя Хемингуэя, как очевидная (даже нарочитая) подсказка того, «откуда есть пошло...» писательство (героя) Довлатова: «The end of something <конец чего-либо>, как выразился бы господин Хемингуэй...» (с. 167).

---

<sup>1</sup> См. об этом подробнее: *Богданова О. В.* Эволюция лагерной темы и ее влияние на русскую литературу 1950-80-х годов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2. 1996. Вып. 4. С. 54–63.

Становится ясным, что важность «Зоны» для Довлатова состоит не столько в самом материале, который был вынесен им на обсуждение (вслед за Шаламовым и Солженицыным), сколько в факте рождения художника: «Видно, кому-то очень хотелось сделать из меня писателя» (с. 168). Художника с собственным представлением о жизни, далеко не совпадающим ни с Шаламовым, ни с Гайдаром, ни с Маяковским (ни с Горьким, в том числе), в большей мере смыкающимся с (кажется) Хемингуэем.

Однако позиция несовпадения с одной литературой и смычки с другой будет скорректирована в последующем творчестве Довлатова. Декларативные заявления о бесцельности и бессмысленности литературы («Жаль, что литература бесцельна», с. 45), о невключенности в традицию русской классической литературы будут переосмыслены уже в следующей по времени создании повести Довлатова — «Заповедник». Имя Пушкина станет важнейшим интеркодом русской литературы, который для героя «Заповедника» окажется судьбоопределяющим, выборонным, тогда как традиция заокеанской литературы (в том числе через посредство имени Набокова<sup>1</sup>) вдруг (хотя и по определенной художественной задаче) окажется поставленной под сомнение. Само присутствие мощного (в отличие от «Зоны») пласта интертекста в «Заповеднике» актуализирует новый и иной характер взаимодействия довлатовского посттекста с мировым претекстом.

Итак, подводя некоторые предварительные итоги, можно еще раз напомнить, что повесть «Зона», на *внешнем* уровне дающая представление о лагерной теме («записки надзирателя»), на уровне *внутреннего* (интертекстуального) сюжета («письма издателю») напрямую оказалась связанной с классическим мотивом «рождения писателя» и в самом широком плане может быть воспринята как текст о творчестве и литературном мастерстве, о роли художника и предназначении поэзии.

Развивающиеся самостоятельно и, кажется, независимо друг от друга, каждый из сюжетов Довлатова имеет свою композицию, фабульную структуру, образно-мотивные ряды и проч. Так, «писательская» линия имеет соответствующие теме узлы поступательного движения: обычный герой → герой, столкнувшийся с «травмой» («щелью») и потому пробудившийся к восприятию жизни → герой-писатель, познавший законы притяжения страшной пугающей жизни и «посредством карандаша» способный моделировать и преображать

---

<sup>1</sup> Имя Набокова возникает и на последних страницах повести «Зона» (с. 168).

действительность. Однако, как демонстрирует исследование, сюжетные линии двухуровневого довлатовского повествования движутся не параллельно друг другу, но в направлении друг к другу, стремясь к пересечению и слиянию. «Теоретический» пласт повествования не оказывается литературоведческим комментарием к происходящему на «эмпирическом» уровне (точка зрения И. Н. Сухих), но выстраивает сверхфабулу всей повести, в которой поэтапно прослеживаются сюжетика рождения писателя и его становления, оттеняемая и репрезентируемая «практическим» материалом лагерных наблюдений. Каждый новый этап взросления писателя словно бы доказывается и обеспечивается материалом лагерных записок, действительно доказывая процесс возрастания степени мастерства начинающего художника.

Если на начальном этапе повествовательные стратегии нарраторов различаются: нарратор-рассказчик («записки надзирателя») и нарратор-повествователь («письма к издателю») разнесены, их позиции не совпадают (один — наблюдатель, другой — мыслитель), то по мере приближения к кульминационной точке развития единого сюжета голоса *я*-повествователя и *я*-рассказчика сливаются, допуская свободное перемещение сентенций одного субъекта повествования в сферу проявления другого (как пример, знаменитое и маркировочное «ад — это мы сами»). В условной второй половине «Зоны» объективирующие тенденции голоса (ментальности) героя-повествователя ослабевают, тогда как субъективирующие тенденции позиции (сознания) героя-актанта усиливаются. Сферы проявления героя-актанта и героя-нарратора сближаются, позиции героев вы(у)равниваются.

В интертекстуальном плане более насыщенным (от начала и до конца «Зоны») оказывается план проявления нарратора-повествователя, писателя с двадцатилетним опытом литературной работы, героя думающего и ментально зрелого. Эрудиция (а следовательно, и интертекстуальные аллюзии) героя-повествователя оказываются более богатыми, обязательно отрефлексированными, расширяющими пространство восприятия наблюдаемых и изображаемых событий, корректирующими аксиологию сферы действия героев-актантов.

Как показывает анализ, с одной стороны, «воспитателем» рождающегося писателя у Довлатова, несомненно и в первую очередь, оказывается русская классическая литература, которая на страницах «Зоны» представлена — эмплитно и имплитно — именами Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Достоевского, Тургенева, (Толстого,) Чехова, Бунина, Зощенко, Шукшина, Евтушенко (и др.) и без сомнения — Шаламова и Солженицына. Духовно-гуманистическая традиция русской

классической литературы признается Довлатовым (и его героем) базой, фундаментом, основой формирования личности художника, но подвергается критическому переосмыслению нигилиста(-постмодерниста), а следовательно, подчинена тенденциям *трансформации* и *инновации*.

Поэтому на определенном уровне повествования на передний план в сфере преемственности выходит другое крыло, комплекс иных литературных претекстов, оказавших влияние на формирование личности писателя (реального и эстетически осмысленного). Эта этико-эстетическая традиция у Довлатова — литература зарубежная, преимущественно американская, с явным лидерством в ней творческих импульсов Хемингуэя, от его «Старика и моря» и «Прощай, оружие!» до интервью о литературном мастерстве (Иностранная литература. 1962. № 1). Как показал проведенный анализ, Хемингуэй стал для Довлатова (Алиханова, Далматова) воплощением нового культа (вплоть до внешности и деталей-реалий образа-маски писателя) и, как следствие, новой культуры (трагического мироощущения «потерянного поколения»<sup>1</sup>). «Учительный» ряд творцов-предшественников (от Вергилия и Шекспира до Достоевского и Чехова, от Моцарта и Данте до Иеронима Босха и Гогена)<sup>2</sup> во многом становится образцовым и для Довлатова. Даже имя Марка Твена, в ряду прочих имен названное Хемингуэем, может найти свои отзвуки в текстах современного прозаика. Потому в отличие от предшествующей практики критического осмысления «Зоны» в данном исследовании на первый план выводится иное понимание повести — не как «лагерной прозы», но как мета-текста (в понимании термина М. Эпштейном), по сути — надтекста, дающего представление не столько о тематической остроте изображенных событий (лагерь, зона, запретка), сколько о месте и роли этих обстоятельств в судьбе художника, в процессе формирования образа (и личности) современного прозаика (Алиханова, Далматова, Довлатова).

---

<sup>1</sup> Отчасти реализованного и в творчестве Дос Пассоса.

<sup>2</sup> Иностранная литература. 1962. № 1.



---

●

## **ПОВЕСТЬ «ЗАПОВЕДНИК»: система бинарных оппозиций «быть или не быть»**

Повесть Сергея Довлатова «Заповедник» (1978, 1983)<sup>1</sup> в большей степени, чем какая-либо иная его повесть (или рассказы), тотально интертекстуальна, ибо сюжетный фон ее наррации составляет история, произошедшая с главным героем — «репортером»<sup>2</sup> (с. 224) Борисом Алихановым — в Пушкинском заповеднике — в пору его сезонной работы экскурсоводом в Михайловском, Тригорском, Святогорском монастыре. Интертекстема «пушкинский заповедник» изначально программирует экспликацию отлитературных связей и параллелей, затекстовых аллюзий и реминисценций, внутритекстовых отсылок и цитаций и, как следствие, актуализирует понятие «михайловский текст», а ргіогі настраивая на множественность литературных переключек, должных возникнуть в тексте Довлатова и ориентированных (в первую очередь) на творчество А. С. Пушкина<sup>3</sup>. Действительно,

---

<sup>1</sup> По словам А. Ю. Арьева, «"Заповедник" писался и вчерне был закончен в 1978 году, последнем году пребывания Сергея Довлатова в Ленинграде. Завершен в Нью-Йорке в 1983 году и тогда же вышел отдельной книгой в эмигрантском издательстве "Эрмитаж"» (см.: *Арьев А. Ю. Послесловие // Довлатов С. Заповедник. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013*).

<sup>2</sup> Здесь и далее ссылки приводятся по изд.: *Довлатов С. Собр. соч. / сост. А. Ю. Арьев. СПб.: Азбука, 1999. Т. 2. С. 171–276*, — с указанием страниц в скобках.

<sup>3</sup> Именно этот ракурс подробно освещен в диссертационных работах Ю. Е. Власовой «Жанровое своеобразие прозы С. Довлатова» с главой «Проза С. Довлатова и традиции русской и американской литературы» (М., 2001), Г. А. Доброзраковой «Пушкинский миф в творчестве Сергея Довлатова» (Самара,

даже на самом поверхностном уровне в довлатовском повествовании легко прочитываются отсылки к пушкинским «Евгению Онегину», «Повестям Белкина», «Дубровскому», «Каменному гостю», «Капитанской дочке», «Я вас любил...», «Андрей Шенье», «Вновь я посетил...», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» и др. Однако пространство интертекстуального поля «Заповедника» много шире и много богаче. Классический литературный претекст легко и органично переплетается в повести Довлатова с интертекстовыми аллюзиями современного культурного метатекста, отечественными и зарубежными, продуцируя субъективированные и объективированные параллели, формируя угадываемые и завуалированные переключки и сопоставления.

Глубина интертекстуального претекста, на который ориентирован Довлатов, обнаруживает себя, прежде всего, на уровне образа (характера) главного героя, который является центральным действующим лицом повествования (актантом) и который ведет перволичностный рассказ (выступает нарратором). С одной стороны, субъектно-персонализированная форма изложения (от лица «я-героя») приносит в текст лично-индивидуализирующий ракурс и тем самым лиризует сюжетику прозаического повествования, создавая ауру субъективной аксиологии изображаемых событий. Но, с другой стороны, в образе главного героя сразу формируются (и констатируются автором) черты традиционного литературного типа — героя-странника: «В двенадцать подъехали к Луге...» (с. 171).

Герой-странник, отправляющийся в некое реальное или мистическое путешествие, — традиционен для русской литературы, будь то Александр Чацкий, Евгений Онегин, Григорий Печорин, Павел Чичиков или даже Евгений Базаров и Родион Раскольников. Мотив пути («охота к перемене мест...») традиционно актуализирует хрестоматийный ракурс русской классической литературы — постижение жизни, осмысление проблем человеческого бытия, ставит героя перед рядом «вечных» и «проклятых» вопросов русской жизни.

На момент действия повести главному герою Алиханову исполняется тридцать лет. И хотя это не вполне христовый — рубежный — возраст, но и он ставит персонажа перед выбором. Неслучайно Довлатов дважды в тексте приводит слова приятеля главного героя о том, что «к тридцати годам у художника должны быть решены все проблемы. За исключением одной — как писать?» (с. 219, 230).

---

2007), А. Г. Плотниковой «Традиции русской классической литературы в творчестве С. Д. Довлатова» (М., 2008) и др.

Между тем нерешенных проблем, с которыми сталкивается герой Довлатова, оказывается значительно больше. Потому, подобно персонажам русской классики, довлатовский Алиханов покидает «неволлю душных городов»<sup>1</sup>, отправляется в дорогу с целью «попытаться рассеять ощущение катастрофы, тупика» (с. 181), «уйти от жизненных проблем» (с. 217).

Среди главных вопросов, которые мучают героя-литератора, несомненно, в первую очередь — вопросы творческие.

Что определяет отношение личности к среде творцов?

«Человек двадцать лет пишет рассказы. Убежден, что с некоторыми основаниями взялся за перо. Люди, которым он доверяет, готовы это засвидетельствовать...» (с. 181).

Но...

«Тебя не публикуют, не издают. Не принимают в свою компанию. В свою бандитскую шайку. Но разве об этом ты мечтал, бормоча первые строчки?..» (с. 181).

Вопрос писательского статуса.

«Ты завидуешь любому, кто называет себя писателем. Кто может, вытащив удостоверение, документально это засвидетельствовать...» (с. 182).

Перед героем стоит вопрос читательского признания.

«У тебя есть десяток читателей. Дай бог, чтобы их стало еще меньше...» (с. 182). И одновременно: «Вызови душевное потрясение у читателя. У одного-единственного живого человека... Задача на всю жизнь» (с. 182).

Вопрос материального благополучия.

«Тебе не платят — вот что скверно. Деньги — это свобода, пространство, капризы... Имея деньги, так легко переносить нищету...» (с. 182).

Условия заработка.

«Учись зарабатывать их, не лицемеря. Иди работать грузчиком, пиши ночами. Мандельштам говорил, люди сохранят все, что им нужно. Вот и пиши... <...> Пиши, раз уж взялся, тащи этот груз. Чем он весомее, тем легче...» (с. 182).

Героя Довлатова занимает вопрос традиции и преемственности: что такое «петербургская литературная традиция», в чем она? (с. 222).

Вопрос о лжи, который герой решает для себя особым способом.

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты из произведений А. С. Пушкина приводятся по изданию: *Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. / под общей ред. Д. Д. Благого и др. М.: ГИХЛ, 1959–1962. URL: lit-classic.com*

«— Я <...> репортер.

— Журналист?

— Нет, именно репортер. Журналистика — это стиль, идеи, проблемы... А репортер передает факты. Главное для репортера — не солгать. В этом состоит пафос его работы. Максимум стиля для репортера — немота. В ней минимальное количество лжи...» (с. 224).

И в этой позиции героя коннатируется не столько тютчевское — философское — «Молчи, скрывайся и таи...», сколько (анти)советское — не лги, не фальшивь, не фарисействуй (почти библейское, общечеловеческое — «Не произноси ложного свидетельства на ближнего твоего»; Исх. 20: 2–17).

Но важнейшим «проклятым» и самым острым вопросом довлатовского персонажа к началу повествования оказывается вопрос ситуационный, кажется, не вселенский, но для героя жизнеопределяющий, его единственное и бесповоротное решение собственной судьбы — житейской и творческой, бытовой и бытийной — остаться в СССР или выехать вслед за женой и дочерью за границу, в эмиграцию.

Автобиографические ноты довлатовского героя не заслоняют типической сущности его образа — как известно, Довлатов действительно работал экскурсоводом в Пушкинском заповеднике<sup>1</sup> и перед ним стоял тот же вопрос, что и перед его персонажем. Между тем сведения о том, что толчком к созданию повести послужил реальный факт из биографии не Довлатова, а Иосифа Бродского — попытка последнего, бедствующего «тунеядца», устроиться в Пушкинский заповедник библиотекарем — на ином уровне типизирует образ главного героя и дает возможность осознать репрезентативность образа довлатовского персонажа как «героя *нашего* времени» (*я, ты, мы, вы*). Неслучайно образ Алиханова поддержан в тексте повести образами героев-двойников — Митрофанова, Потоцкого, фотографа Маркова, отчасти (в профессионально-филологическом плане) Гурьева и др. Довлатов типизирует стремление «потерянного поколения», молодых непризнанных гениев (в т. ч. литераторов) брежневской поры, «причаститься» *высшегоабсолюта*, «очиститься» в свете «нашего *всего*», рядом с ним (вместе с ним) — «уберечься от ударов <...> судьбы»<sup>2</sup>. Погруже-

---

<sup>1</sup> По утверждению А. Ю. Арьева, «летом 1976 и 1977 был экскурсоводом в Пушкинском заповеднике» (Русские писатели 20 века: биографический словарь / гл. ред. П. А. Николаев. М.: Большая российская энциклопедия, 2000. С. 236).

<sup>2</sup> См.: «Вымышленная, но художественно достоверная правда сюжета повести заключается в том, что главным ее героем избран... Иосиф Бродский. Был в жизни поэта такой эпизод, когда он пытался уберечься от ударов советской судьбы в Пуш-

ние в лоно русской классической литературы — на сюжетном уровне пребывание в Пушкинском заповеднике — видится главному герою бегством избавительным, спасительным, очистительным.

Герой Довлатова живет в пронизывающих все пространство повести литературных проекциях, потому тракт «Петербург — Михайловское» на время становится вектором пути/судьбы не только Пушкина, но и Довлатова, их героев<sup>1</sup>.

Кажется, что персонаж Довлатова устремляется в Михайловское, в деревню, подобно герою Пушкина, Евгению Онегину, которому наскучил столичный свет, которому чужды светские развлечения, которого утомила «наука страсти нежной». Для довлатовского героя в значительной мере это именно так — персонаж ищет покоя, тишины, некой упорядоченности и размеренности (бегство от хаоса жизни). По словам я-нарратора: «Жизнь расстилалась вокруг необозримым минным полем. Я находился в центре. Следовало разбить это поле на участки и браться за дело. Разорвать цепь драматических обстоятельств. Проанализировать ощущение краха. Изучить каждый фактор в отдельности» (с. 181).

Поездка в заповедник становится для героя Довлатова временной передышкой в суеде жизненных проблем, возможностью осмыслить себя, свои ближайшие будущее, «судьбоносные» планы, творческие перспективы. В этом смысле Пушкинский заповедник воспринимается Алихановым как святой источник, способный даровать, как ему кажется, ясность мысли, некое прозрение. Потому «паломничество» к пушкинским местам, погружение в пушкинское творчество, осмысление пространственного мира ссыльного поэта должно, с одной стороны, указать герою выход из тупика, с другой — выстроить допустимую параллель, необходимую автору (ссылка // эмиграция). Скорректированное маяковское «Я себя под <Пушкиным> чищу...» становится нравственным ориентиром довлатовского нарратора-рассказчика и персонажа-актанта.

Попытка погрузиться в проекции пушкинского хронотопа заставляет героя Довлатова смотреть на мир глазами поэта, видеть вокруг се-

---

кинском заповеднике...» (Арьев А. Ю. Послесловие // Довлатов С. Заповедник. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013).

<sup>1</sup> Неслучайны в речи героя повести такие маркированные обороты, как «Друзья мои...» (с. 203) или «гений чистой...» (у Довлатова — «гений чистого познания», с. 203), некто (у Пушкина — народ, у Довлатова — Митрофанов) «безмолвствует» (с. 238) и др. Даже упоминание о «тайном увозе» (с. 197) тела Пушкина в Святогорский монастырь таит в себе коннотации сходства судьбы «опальных» художников.

бя почти-пушкинских персонажей, те узнаваемые литературные типы, которые составили галерею пушкинской прозы «михайловской» поры.

Неслучайно простота и естественность (= убогость<sup>1</sup>) деревенской жизни кажутся герою Довлатова (особенно на первых порах) даже привлекательными — нищенское разбитое жилище сельского пьяницы Сорокина Михал Иваныча персонаж-горожанин принимает с благодарностью. Да и сам хозяин убогого жилища, горький пропойца-лесоруб вызывает очень-литературные — очевидно-интертекстуальные — симпатии героя<sup>2</sup>. В восприятии Алиханова, «это был широкоплечий, статный человек. Даже рваная, грязная одежда не могла его по-настоящему изуродовать. Бурое лицо, худые мощные ключицы под распахнутой сорочкой, упругий, четкий шаг... Я невольно им любовался...» (с. 192). Как видно, образ Михал Иваныча создан в русле русской литературной традиции. Неслучайно, в образе русского крестьянина-мужика, в самом способе портретирования героя исследователи творчества Довлатова давно рассмотрели/констатировали знакомые черты пушкинских персонажей, в частности неоднократно сравнивали образ Михаила с образом крестьянина Архипа, героя пушкинского «Дубровского»<sup>3</sup>. И данная параллель релевантна и насквозь интертекстуальна.

Среди героев довлатовской повести угадывается и прапушкинская семья Мироновых из повести «Капитанская дочка» — это добродушная семейная пара, хранители усадьбы Тригорское. Подобно Василисе Егоровне, Полина Федоровна казалась женщиной «властной, энергичной и немного самоуверенной» (с. 196), ее муж Коля, подобно Ивану Кузьмичу, коменданту Белогорской крепости, был мужем-

---

<sup>1</sup> «Дом Михал Иваныча производил страшное впечатление. На фоне облаков чернела покосившаяся антенна. Крыша местами провалилась, оголив неровные темные балки. Стены были небрежно обиты фанерой. Треснувшие стекла — заклеены газетной бумагой. Из бесчисленных щелей торчала грязная пакля» (с. 192).

<sup>2</sup> Г. А. Доброзракова видит в подобного рода изображении нищенского жилища «гоголевский код» повествования, что отчасти верно (*Доброзракова Г. А. Сергей Довлатов: диалог с классиками и современниками*. Самара: Поволжский гос. ун-т, 2011. С. 58, 59 и др.), однако с отдельными выводами, которые делает исследователь, согласиться трудно — в т. ч. о характере хозяина нищенского жилища Михал Иваныча Сорокина. Доброзракова пишет: «Интертекстуальные связи позволяют интерпретировать образ Михал Иваныча как образ человека, потерявшего человеческую душу...» (с. 59). Как будет показано ниже, разделить это суждение исследователя нельзя.

<sup>3</sup> *Сухих И. Н. Сергей Довлатов: время, место, судьба*. СПб.: Культ-информ-пресс, 1996. С. 164–165.

«подчиненным» и «выглядел смущенным увальнем и держался на заднем плане» (с. 196).

Онегинские «английский сплин» / «русская хандра» уже с первых страниц сопровождают образ довлатовского персонажа. Так, «вновь отштукатуренные стены» Псковского кремля, кажется, должны радовать взгляд путешественника, на героя Довлатова «наводили тоску» (с. 174). Если Евгению Онегину «два дня <...> казались новы уединенные поля», то Алиханов, еще только подъезжая к Михайловскому, уже скучает от вида деревенских «одноцветных ковров», «плоских, как театральные декорации» (с. 190), от вида овец, замершими «серыми комьями» лежащих на зеленой траве (с. 217).

Подобно пушкинскому повесе в восемнадцать лет, кажется, уже постигнутому все тайны и законы женской любви, тридцатилетний герой Довлатова (только что «бурно» отпраздновавший свой день рождения в ресторане «Днепр» (с. 218) и страдающий от «многодневного застолья» (с. 181)) считает внимание к нему провинциальных обольстительниц обременительным и скучным<sup>1</sup>. Отповедь Онегина Татьяне едва ли не с первых же слов слышится в речи Алиханова — к одной из кокетливых коллег-экскурсоводов: «...успокойтесь. Я хочу отдохнуть и поработать. Опасности для вас не представляю...» (с. 189).

Пушкинская линия любования простым русским народом — разбойным, но праведным, грешным, но в чем-то святым (мстителя Архипа из «Дубровского» или бунтовщика Пугачева из «Капитанской дочки») — оттеняется в тексте Довлатова интертекстуальными отсылками к образам крестьян-праведников более близких по времени — прежде всего солженицынских. Само имя писателя — Солженицын (с. 196) — оказывается в довлатовском тексте «говорящим», аксиологически маркированным, актуализирующим «ссылную» (эмигрантскую) составляющую феномена. Не Лихонос (упомянутый в тексте), но Солженицын, с точки зрения довлатовского героя, продолжает деревенскую (народную) тему Пушкина, воплощает образ персонажа из народа, близкого видению поэта. Так, одно из первых в этом ряду сопоставлений — тема праведничества, воплощенная Солженицыным в «Матренином дворе».

Подобно тому, как солженицынскую праведницу Матрену Васильевну завистливые соседи бранят за бесхозяйственность и отсутствие обзавода, так и горький довлатовский пропойца Михал Иванович

---

<sup>1</sup> Странное для Ленинграда название ресторана «Днепр» могло быть еще одной пушкинской аллюзией — именно на Днепре в Екатеринославе начиналась первая («южная») ссылка Пушкина.

становится предметом осуждения и брани деревенских жителей: «В деревне Михал Иваныча не любили, завидовали ему. Мол, и я бы запил! Ух, как запил бы, люди добрые! Уж как я запил бы, в гробину мать!.. Так ведь хозяйство... А ему что... Хозяйства у Михал Иваныча не было. Две худые собаки, которые порой надолго исчезали. Тощая яблоня и грядка зеленого лука...» (с. 198).

Хозяйство Михал Иваныча очень напоминает двор Матрены, у которой из «обзавода» были только пыльные фикусы, колченогая кошка и грязно-белая криворогая коза. Заметим, что фикус в повести Довлатова открывает картину первого же утра пребывания героя в Михайловском («Предутренний летний сумрак заливал комнату. Уже можно было сосчитать листья фикуса на окне», с. 181). Грязная матренина коза нашла отражение в «грязных овцах» «с декадентскими физиономиями» (с. 190). А колченогая матренина кошка «переродилась» в двух «геральдических» кошек Михал Иваныча («Две кошки геральдического вида — угольно-черная и розовато-белая — жеманно фланировали по столу, огибая тарелки», с. 192).

Однако дело не столько в отдельных (количественных) деталях-сопоставлениях, сколько в отношении писателей к своим героям. Как для Игнатича Солженицына, без таких, как Матрена, не стоит ни одно село, ни город, ни вся земля наша, так и для Алиханова — его хозяин «человек безрассудный», но «добрый и внутренне интеллигентный» (с. 198), более того, довлатовский герой угадывает в нем «что-то аристократическое» (с. 199), «интеллигентное» (с. 198), даже весьма близкое себе<sup>1</sup>.

Намеченное сопоставление — Михал Иваныч // Матрена — в итоге встраивается Довлатовым в ряд пушкинских образов из народа, прежде всего (в топосе заповедника) няни Арины Родионовны, личности реальной и одновременно мифологизированной.

Как и у литературных героев, характер «живой» няни формируется из противоречий-антиномий. В разработанной Алихановым «по методичке» экскурсии о няне звучат слова: «Все, как положено... „...Была одновременно — снисходительна и ворчлива, простодушно религиозна и чрезвычайно деловита...“ <...>» (с. 201). Отлитератур-

---

<sup>1</sup> Точек сопоставления «Алиханов // Михал Иваныч» множество. Оба по-своему интеллигентны (главный герой иронично о себе: «...очевидно, я все-таки интеллигент» (с. 192)), оба в некоей мере аристократичны (этого мотива автор касается неоднократно). Как ироническая деталь — у обоих героев дома стоят возле свалки/помойки (с. 184, 218). Подобно Михал Иванычу, Алиханов держит дома кота — Ефима, «глубоко уважаемого <героем> за чуткость» (с. 218). И проч.



ная «производность» образа «русской-народной» Арины Родионовны эксплицируется привычно-фиксирующим речевым оборотом — «*Все, как положено...*»<sup>1</sup>

(Пушкинско-)солженицынский ряд героев из народа у Довлатова может быть продолжен образом более современным, персонажем т. н. «деревенской прозы». Причем любопытно, что представительствует «писателей-деревенщиков» у Довлатова (снова) не Лихонос (несколько раз упоминаемый (с. 181, 213) в тексте), а ни разу не названный в повести Шукшин. Если относительно Лихоносова герой Довлатова раздраженно иронизирует (в частности, по поводу его унылой и назойливой литературной риторики: «Где ты, Русь?! Куда девалась?! Кто тебя обезобразил?! Кто, кто...», с. 213)<sup>2</sup>, то незримый дух шукшинского героя обретает непосредственное фигуративное воплощение в одной из повестийных сцен.

Герой Довлатова Алиханов вспоминает, как во время одной из экскурсий «женщина в очках» (с. 201) спросила его о том, когда родился Бенкендорф. «Сказать бы честно: “А пес его знает!”... Не такая уж великая радость — появление на свет Бенкендорфа...» (с. 201). Но желание остаться благообразным «музеефицированным» пушкинистом заставляет героя сдержаться и если не назвать точную дату, то высказать предположение. Однако неуверенность, прозвучавшая в ответе экскурсовода, производит обратный эффект: «Александр Христофорович Бенкендорф, — укоризненно произнесла дама, — родился в тысяча семьсот восемьдесят четвертом году. Причем в июне...» (с. 201).

Ситуация, изображенная Довлатовым, типологически совпадает с эпизодами из шукшинской характерологии и типологически сопо-

---

<sup>1</sup> Как известно, Арина Родионовна не была няней Пушкина, но няней Ольги Сергеевны. Няней Александра была крестьянка по имени Ульяна. Мифологизация образа «пушкинской няни» в этой связи еще более формальна и иронична.

<sup>2</sup> Заметим, что «нытье» Лихоносова очень напоминает стилистику хрестоматийно известного лирического отступления Гоголя о Руси и о «птице-тройке» в «Мертвых душах». Однако Довлатов (несомненно, чувствующий эту поэтическую связь) деликатно удерживается от иронии в адрес Гоголя, но допускает иронию применительно к прозе современного прозаика, хотя и ему отдает должное («Конечно, хороший писатель. Талантливый, яркий, пластичный. Живую речь воспроизводит замечательно», с. 213). В этой связи следует отметить точное и верное наблюдение Г. А. Доброзраковой относительно претекста, который аллюзийно возникает в «Заповеднике» Довлатова — повесть В. Лихоносова «Элегия», повествующая (как и у Довлатова) о «сентиментальном путешествии» героя в Пушкинские Горы, пронизанное поэтической риторикой (Доброзракова Г. В. Сергей Довлатов: диалог с классиками и современниками. Самара: Поволжский гос. ун-т, 2011. С. 61).

ставима с образом так называемого «крепкого мужика» (в данном случае — «крепкой бабы»). Например, Глеб Капустин, герой шукшинского рассказа «Срезал», подобно «даме в очках», ищет момента торжества и превосходства, стараясь «оттянуть», «срезать» какого-нибудь заезжего ученого-«кандидата», засыпая его бессмысленными «демагогическими» вопросами. Как пишет Шукшин, «многие этим были недовольны, но многие, мужики особенно, просто ждали, когда Глеб Капустин срежет знатного. Прямо как на спектакль ходили...»<sup>1</sup> («Срезал»).

Весьма сходную ситуацию воспроизводит и Довлатов. Героиня-интеллектуалка, приехавшая в заповедник, «экзаменует» экскурсовода, задает ему вопрос, на который знает точный ответ. «Придирчивой» (с. 201) туристкой движет не желание узнать новое, но намерение «взять верх» над кем-либо (в данном эпизоде над Алихановым), показать себя. Если герой Шукшина по окончании спектакля «посмеивался», «как-то мстительно щурил свои настырные глаза», то героиня Довлатова, разоблачив незнание героя, «с этой минуты <...> не переставала иронически улыбаться» (с. 201). Вслед за Шукшиным (а раньше Солженицыным, и прежде них Пушкиным) Довлатов обращается к проблеме выявления черт русского национального (народного, простонародного) характера, к осознанию его неоднозначности, алогизма, непримиримых антиномий.

В стилевом отношении примечательно логическое заключение, к которому приходит довлатовский персонаж в эпизоде «с дамой». Если «срезавшая» Алиханова «придирчивая» дама торжествует, то сам герой (почти с обидой, в «обратной» речевой фигуре) высказывает суждение о том, что «равнодушие к Бенкендорфу» не говорило о его «полной духовной нищете» (с. 201). Тем самым (на какой-то момент) довлатовский герой в русле классической литературной традиции оказывается выведенным на уровень незавуалированных размышлений о духе, духовной нищете/богатстве и, как следствие, о нравственности. Ироничный флер повествования, намеренно и умело скрывавший серьезность раздумий довлатовского персонажа, на какой-то миг оказывается вытесненным.

В недрах сформированного литературой сознания Алиханова оказываются и такие черты национального характера, как обломовская ле-

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты из рассказа В. М. Шукшина «Срезал» приводятся по изд.: Шукшин В. М. Собрание сочинений: в 8 т. Барнаул: ИД «Барнаул», 2009. URL: <lib.ru>

ность («Обломов») и кирсановское сибаритствование («Отцы и дети»), выстраиваемые в русле того же — *постпушкинского* — канона.

Одним из характеров, созданных Довлатовым в этой респективе, оказывается образ приятеля главного героя, недоучившегося филолога и «чрезвычайно эрудированного <экскурсовода-> пушкиниста» (с. 173) Володи Митрофанова.

Первоначально образ героя формирует его исключительная — гениальная — сторона: «<...> Бог одарил его неутолимой жадной знаний. В нем сочетались безграничная любознательность и феноменальная память. Его ожидала блестящая научная карьера...» (с. 203) — говорит о нем Алиханов.

Однако последняя фраза построена так, что за нею неизбежно должен следовать противительный союз — «но...» Так и происходит. «Но тут выявилось поразительное обстоятельство. Этими качествами натура Митрофанова целиком и полностью исчерпывалась. Другими качествами Митрофанов не обладал...» (с. 203).

Дальнейшая характеристика героя складывается из традиционных и узнаваемых — интертекстуальных — черт национального обломовского типа: «Митрофанов вырос фантастическим лентяем <...> если можно назвать лентяем человека, прочитавшего десять тысяч книг» (с. 203). По словам главного героя, Митрофанов «не умывался, не брился, не посещал ленинских субботников», «не возвращал долгов и не зашнуровывал ботинок», «надевать кепку он ленился» — «он просто клал ее на голову» (с. 203)<sup>1</sup>. Рассказчик намеренно иронично ставит в один перечислительный ряд и долги, и ботинки, и кепку, и субботники, но лентяйно-обломовский литературный мотив ясно прочерчивается в образе героя.

Как голова Облома вбирала в себя неиссякаемые сведения обо всем на свете: «Голова его представляла сложный архив мертвых дел, эпох, цифр, религий, ничем не связанных политико-экономических, материалистических или других истин, задач, положений»<sup>2</sup>, так и Митрофанов хранил в памяти сведения по всем наукам и их разделам. «Митрофанова интересовало все: биология, география, теория поля, чревовещание, филателия, супрематизм, основы дрессировки... <...>

---

<sup>1</sup> Ср. «Обломов»: «Сначала ему тяжело стало пробыть целый день одетым, потом он ленился обедать в гостях, кроме коротко знакомых, больше холостых домов, где можно снять галстук, расстегнуть жилет и где можно даже “повалиться” или соснуть часок» (Гончаров И. А. Обломов // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 4 т. М.: Правда, 1981. Т. 2. [581 с.] С. 60).

<sup>2</sup> Гончаров И. А. Обломов. С. 64.

Митрофанов знал абсолютно все и требовал новых познаний. <...> Параллельно Митрофанов слушал лекции на юридическом, биологическом и химическом факультетах...» (с. 203).

Любопытно, что в фамилии (и характере) героя Довлатова угадывается (и продолжается) интертекстуальная игра. С одной стороны, Митрофанов гений («чистого познания», с. 203)<sup>1</sup>, с другой — законный потомок фонвизинского Митрофана, не могущий (и не желающий) найти практическое применение обретенным книжным знаниям, эрудиции. Это, по Довлатову, современный тип Обломова, личность асоциальная, аполитичная, диссидентствующая (сопоставимая с образами Венички из повести Вен. Ерофеева «Москва — Петушки» или Аркадия Белобородова из рассказа Вяч. Пьецуха «Жизнь негодяя»). Митрофанов «негодяйствует», сознательно и органично избегая всяческой социальной адаптации, оказываясь в числе поколения «сторожей и дворников»<sup>2</sup>, ассенизаторов и кочегаров, мастеров котельных. О Митрофанове — «Его устроили сторожем в кинотеатр...» (с. 205). О себе — «Я жил как бы в страдательном залоге. Пассивно следовал за обстоятельствами...» (с. 237). И современной «обломовщине» у героя Довлатова есть историческое оправдание: «Бездеятельность — единственное нравственное состояние...» (с. 237).

Характеризуя Митрофанова, рассказчик использует метафору: «Он был явлением растительного мира. Прихотливым и ярким цветком» (с. 205). Интертекстуальная — «ботаническая» — связь обнаруживается и в этом, кажется, нейтральном (или традиционном) сопоставлении. И ближайшим узнаваемым претекстом в данном случае снова оказывается «Обломов» И. Гончарова. В знаменитой девятой главе романа — «Сон Обломова» — о детстве и взрослении Ильи Ильича говорится, что рос Илюша «лелеемый, как экзотический цветок в теплице...»<sup>3</sup> (глава IX). Интертекстема Довлатова диалогична и характерологична, она акцентирует типологическую близость прежней и современной обломовщины. И сам Алиханов оказывается в той же парадигме: «Господи! Господи! За что мне такое наказание?!» И сам же думаю: «Как за что? Да за все. За всю твою грязную, ленивую, беспечную жизнь...» (с. 242).

Даже безнадежно испорченное настроение (точнее настрой) героя при неожиданном появлении в Михайловском его бывшей жены,

---

<sup>1</sup> Как отмечалось выше, почти пушкинский «гений чистой красоты».

<sup>2</sup> Ср. песенный манифест Бориса Гребенщикова «Поколение дворников...» (группа «Аквариум»).

<sup>3</sup> Гончаров И. А. Обломов. С. 147.

нарушившей его «зыбкое» душевное равновесие (с. 216), находит свой претекстовый отзвук в романе Гончарова. Подобно тому, как пробудившийся к жизни Обломов, в котором горячо «кипела кровь» и «глаза блестели», в одно мгновение утрачивает радость счастливого бытия при виде земляка Тарантьева, неожиданно появившегося в квартире на Гороховой («Так он и вошел к себе в комнату — и вдруг сиянье исчезло и глаза в неприятном изумлении остановились неподвижно на одном месте: в его кресле сидел Тарантьев»<sup>1</sup>), так и Алиханов в том момент, когда, кажется, «жизнь обрела равновесие», стала казаться «более осмысленной и логичной» (с. 216), *вдруг* поражен неожиданным появлением Татьяны. «И сразу моему жалкому благополучию пришел конец. Я понял, что меня ожидает...» (с. 217). Вряд ли можно предположить, что Довлатов помнил подобные литературные нюансы (к тому же нередко встречающиеся в реальной жизни), но нельзя не признать, что обломовский образ и его мелкие детали гончаровского текста не случайны в тексте Довлатова.

Другим — «парным» — *около*обломовским персонажем оказывается Стасик Потоцкий, «на удивление заурядный» (с. 206) провинциальный литератор, прочитавший за всю свою жизнь «двенадцать современных книг» и убедившийся, что он «может писать не хуже» (с. 206). По словам героя-нарратора, семь его рассказов и повесть напечатали журналы (в том числе столичная «Юность»), он «член эс эс писателей» (с. 238) и — все «сочинения его <...> тривиальны, идейно полноценны, убоги» (с. 206).

Кажется, никаких интертекстуальных зацепок не может быть обнаружено в образе однообразно-примитивного литератора Потоцкого и его убогих творениях, лишенных своеобразия и узнаваемых самобытных черт. Между тем текст Довлатова дает материал для *авто*цитации, *авто*интертекстемы — к выявлению собственно довлатовской особенности, присущей если не самому писателю, то нередко обыгрываемой им в его текстах.

Так, по словам Алиханова, в каждом произведении Потоцкого «слышалось что-то знакомое» (с. 206–207), а выразительным свидетельством «своеобразия» были только его «стилистические погрешности и опечатки» (с. 207).

Рассказчик Алиханов приводит примеры:

«”В октябре Мишутке кануло тринадцать лет...” (Рассказ “Мишуткино горе”)

---

<sup>1</sup> Там же. С. 301.

“— Да будет ему земля прахом! — кончил свою речь Одинцов...” (Рассказ “Дым поднимается к небу”)

“— Не суйте мне белки в колеса, — угрожающе произнес Лепко...” (Повесть “Чайки летят к горизонту”))» (с. 207).

Знакомым с творчеством Довлатова хорошо известно, что подобные опечатки-погрешности прозаик подмечал неоднократно и выносил на страницы своих произведений<sup>1</sup>.

Так, в цикле рассказов «Наши» Довлатов рассказывал:

«Мать работала корректором в три смены. Иногда ложилась поздно, иногда рано. Иногда спала днем. <...> А работа у нее была ответственная. (Да еще при жизни Сталина.) За любую опечатку можно было сесть в тюрьму.

Есть в газетном деле одна закономерность. Стоит пропустить единственную букву, и конец. Обязательно выйдет либо непристойность, либо — хуже того — антисоветчина. (А бывает и то и другое вместе.)

Взять, к примеру, заголовок: “Приказ главнокомандующего”.

“Главнокомандующий” такое длинное слово <...> Надо же пропустить именно букву “л”. А так чаще всего и бывает.

Или: “Коммунисты осуждают решения партии” (вместо — “обсуждают”).

Или: “Большевицкая каторга” (вместо — “когорта”))» (с. 318).

Таким образом, литературная практика Стасика Потоцкого включается в контекст советской печатной продукции самой широкой сферы и к ней применима та же ментальная максима, что родилась и у нарратора «Наших»: «Как известно, в наших газетах только опечатки правдивы» (с. 318).

Интертекстуальное поле «Заповедника» затрагивает, несомненно, и те неслучайные названия, которые даны рассказам и повести Потоцкого: «Мишуткино горе», «Дым поднимается к небу», «Чайки летят к горизонту», «Счастье трудных дорог» (с. 207).

О подобных названиях в «Компромисс» Довлатова включен небольшой пассаж:

«— Тебя Цехановский разыскивается. Хочет долг вернуть.

— Что это с ним?

— Деньги получил за книгу.

— “Караван уходит в небо”?

— Почему — караван? Книга называется “Продолжение следует”.

---

<sup>1</sup> Несомненно, подмечала и его мать, Н. С. Довлатова.

— Это одно и то же» (I, с. 253).

По наблюдению Ксаны Мечик-Бланк, «над заглавиями, где присутствует элемент движения в необъятные просторы, он <Довлатов> иронизирует чаще всего», потому что «в них угадывается романтический настрой молодежной прозы, герой которой стремится вырваться из замкнутого мира на волю»<sup>1</sup>. Можно согласиться с подобным суждением, однако оно требует некой корректировки. В тексте «Заповедника» модель названия творений Потоцкого связана не столько с «молодежной прозой» (определенным и самобытным явлением в русской прозе 1950–1960-х годов, репрезентировали которую талантливые В. Аксенов, В. Гладилин и др.), сколько с псевдо-романтикой советской прозы о молодежи.

Более того, в «Заповеднике» соседство таких названий, как «Дым поднимается к небу» или «Чайки летят к горизонту», обретает некий специфически национальный колорит, причем колорит «малых народностей», например, чукчей или нивхов, к тому времени уже имевших собственных писателей (Ю. Рытхэу, В. Санги), в художественном творчестве неизменно (концептуально) опирающихся на образную систему национального фольклора (костер, дым, небо, чайка, море). Примечательно, что в тексте довлатовской повести действительно звучит имя Ю. Рытхэу — и вряд ли случайно. По словам рассказчика, писатель Рытхэу приобщил его — Алиханова — к «симпатичному национальному меньшинству...» (с. 230), не к чукчам, конечно, но в иронико-метафорическом плане — к литераторам, он (как будто бы) «не отрицал» алихановских литературных способностей.

Весомость имени Рытхэу в советскую эпоху, несомненно, была ощутима<sup>2</sup>, но ирония, звучащая в перечислении названий художественных произведений Потоцкого, явно спроецированных на «малую» национальную литературу (ср. у Рытхэу — «Люди нашего берега», «Тэгрынэ летит в Хабаровск», «Ринтын едет в университет» «Сон в начале тумана» «Когда киты уходят»), выдает истинное отношение Довлатова к «стереотипам» (с. 208) мало-национальных классиков<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Мечик-Бланк Кс. О названиях довлатовских книжек // Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба / сост. А. Ю. Арьев. СПб.: Изд-во ж-ла «Звезда», 1999. 320 с. (см.: URL: sergeidovlatov.com)

<sup>2</sup> Как и к имени Даниила Гранина, поставленного нарратором рядом с чукотским писателем.

<sup>3</sup> Слабым аргументом является созвучие заглавных букв мест, где родились оба литератора — Чукотка, Чебоксары, но в условиях тонкой стилистической игры Довлатова и эта перекличка может оказаться интертекстуальной.

А созвучие названий «Дым поднимется к небу» («Заповедник») // «Караван уходит в небо» («Компромисс») подсказывает, что оба названия восходят к еще одному национальному источнику — популярному в советскую пору кинофильму известного молдавского кинорежиссёра Эмиля Лотяну «Табор уходит в небо», созданному по мотивам ранних (псевдо)романтических рассказов М. Горького «Макар Чудра» и «Старуха Изергиль». Интертекстуальная составляющая довлатовской повести оказывается ощутимо аксиологичной и состоящей из элементов не только вербальных, но и визуальных (в данном случае — кинематографических).

Образ «затейника» (с. 231) Потоцкого вводит в текст Довлатова еще одну интертекстуальную аллюзию — далекую от Пушкина, но ориентированную на авантюрные романы И. Ильфа и Евг. Петрова. Так, эпизод взимания Бендером («Двенадцать стульев») платы за обозрение Пролома в Пятигорске — жульническое предприятие, успех которого психологически мотивирован тем, что экскурсанты привыкли к устойчиво сложившейся системе оплаты всех и всяческих достопримечательностей, находит свой отклик в повести Довлатова.

Алиханов рассказывает о «трюке» (с. 209) Потоцкого, своеобразной «концессии», как у Остапа Бендера, когда Стасик предлагает туристам увидеть настоящую могилу Пушкина.

По рассказу Алиханова, Потоцкий «подстерегал очередную группу», «дождался конца экскурсии», затем «отзывал старосту и шепотом говорил»:

«?Антр ну! Между нами! Соберите по тридцать копеек. Я укажу вам истинную могилу Пушкина, которую большевики скрывают от народа!»

Затем уводил группу в лес и показывал экскурсантам невзрачный холмик.

Иногда какой-нибудь дотошный турист спрашивал:

— А зачем скрывают настоящую могилу?

— Зачем? — сардонически усмехался Потоцкий. — Вас интересует — зачем? Товарищи, гражданина интересует — зачем?

— Ах да, я понимаю, понимаю, — лепетал турист...» (с. 209).

Сцена не только на содержательном, но и на формальном уровне точно соответствует стилистике Ильфа и Петрова. Стасиково многозначное молчание, так же как и его «Антр ну!» (галлицизм «*entrenous*» — «между нами») легко соотносятся с манерой речи как Остапа Бендера, так и (в особенности) бывшего уездного предводителя дворян-



ства Кисы Воробьянинова<sup>1</sup>. Не-аристократически пьющий и малограмотный халтурщик Стасик Потоцкий<sup>2</sup>, подобно члену «Союза меча и орала» Ипполиту Матвеевичу, желающему выглядеть неотразимым, пересыпает свою речь иностранными включениями, придающими его (их) высказываниям загадочность и (взыскуемый) аристократизм. Как ситуация с могилой поэта, разыгранная Потоцким, так и реплики персонажа представляют собой иронично интерпретированные аллюзии на сатирические романы Ильфа и Петрова, вариации классического советского претекста (вновь отчасти кинематографического).

Еще одним «двойником» главного героя повести Довлатова становится фотограф Марков, примкнувший «как Шипилов» (с. 255) к погрузившемуся в запой «сирой душе» (с. 253) Алиханову.

Образ Маркова насквозь интертекстуален и строится по выразительной модели ерофеевского претекста, наследуя черты философа-пьяницы Венички из «Москвы — Петушков»<sup>3</sup>. Причем принадлежность странного фотографа к типу героя-странника эксплицируется Довлатовым буквально одним словом (точнее именем).

Как известно, герой Ерофеева отправляется в поездку по железной дороге из Москвы в Петушки. В использованной Довлатовым, кажется, стилизованной фамилии «Клейнмихель» (с. 254) писатель не прямо, но тонко изящно эксплицирует образ железной дороги, ибо барон Клейнмихель, реальное историческое лицо, был действительным главноуправляющим путей сообщения при Николае I. Вряд ли этот факт известен каждому читателю, но, называя имя и титул барона Клейнмихеля, сам Довлатов, несомненно, помнил о его связи с железной дорогой. И, несомненно, помнил о том, что один из героев ерофеевской «Вальпургиевой ночи» тоже носил фамилию Клейнмихель («Сереза Клейнмихель — тихоня и прожектер»). То есть посредством имени, казалось бы, единично-случайного, мотив Веничкиной железной дороги прочерчивается и подхватывается в повести Довлатова.

---

<sup>1</sup> Не исключено — отчасти в их кинематографической версии, с выразительной игрой Сергея Филиппова.

<sup>2</sup> В отличие от «аристократа» выпивохи Михал Иваныча Стасик «собирал пустые бутылки в кустах» (с. 208), чтобы опохмелиться.

<sup>3</sup> Предложенная Г. А. Доброзраковой аллюзия к «Братьям Карамазовым» интересна (см.: *Доброзракова Г. А. Сергей Довлатов: диалог с классиками и современниками*. Самара: Поволжский ГУ, 2011. С. 79), однако ерофеевский интертекст значительно более актуален и релевантен в рассматриваемом эпизоде.

Подобно ерофеевскому Веничке, герой Довлатова целиком состоит из литературных цитат, его речь тотально «вторична» и одновременно — интерпретационно — оригинальна. Каждая реплика Маркова, «молодца в зеленой бобочке» (с. 253), могла быть воспринята как речь «душевнобольного»<sup>1</sup>, если бы (как видит его главный герой) «не торжествующая улыбка и не выражение привычного каждодневного шутовства. Какая-то хитроватая сметливая наглость звучала в его безумных монологах. В этой тошнотворной смеси из газетных шапок, лозунгов, неведомых цитат...» (с. 254).

Марков — эрудит, и потому его речь порой представляет собой прихотливый поток перемежающихся названий или цитат из литературных произведений, традиционных советских плакатов или призывов времен войны: «Вперед, на Запад!.. Танки идут ромбом!.. Дорогу осилит идущий!..» (с. 258) и др. Его речь строится примерно так же (в том же ключе), как и речь героя «Москвы — Петушков». И отчасти речь самого Алиханова (как помним, на имя девушки-экскурсовода Авроры Довлатов отвечает «по-ерофеевски», названием литературного произведения: «— Танкер Дербент», повести советского прозаика Юрия Крымова). Взаимопонимание и сходство «диссидентствующих» героев акцентировано близостью их судеб. Марков: «То вытрез-

---

<sup>1</sup> Еще одна аллюзия к Вен. Ерофееву, в данном случае — к драме «Вальпургиева ночь, или Шаги командора». Эта интераллюзия поддерживается тем, что рядом с образом Маркова — *неожиданно* — появляется образ «санитаров психбольницы» (с. 253). Ни до этого момента, ни после него ни о какой психбольнице в тексте Довлатова не упоминается (в районе Святогорского монастыря и Михайловского реальной психбольницы нет). Вероятно, это «рудимент» некоего первоисточника, который создавал Довлатов в 1970-х и в котором более явно звучали мотивы ерофеевского претекста (впоследствии растушеванные, хотя и не до конца). Как косвенное указание на присутствие ерофеевского текста у Довлатова можно привести слова А. Гениса о том, что Довлатов «всегда восхищался» Ерофеевым (*Генис А. Сад камней // Генис А. Иван Петрович умер. М.: НЛЮ, 1999. С. 55*).

Однако «рудименты» ерофеевского претекста сохранились в «Заповеднике». Подобная «погрешность» в тексте не единственная: в ходе повествования «календарь» событий сбивается — вслед за истекшим июлем в повести вновь наступает июнь (ср.: «В июле я начал писать...», с. 216; позже, с. 249 — «*Июнь* выдался сухой и ясный...» и еще позже «безрадостный *июнь*...», с. 249). Вряд ли, подобно Г. А. Доброзраковой, можно подобного рода погрешность, явную ошибку, невычитанность счесть «элементом многоплановости и многосмысленности», принципом «авторской «игры» (*Доброзракова Г. А. Сергей Довлатов: диалог с классиками и современниками. Самара: Поволжский гос. ун-т, 2011. С. 52*). Текст, написанный в два временных этапа, конечно, содержит ошибку, однако, понимая это, следует принять ее, но не привносить в нее некий «потаенный» смысл.

витель, то милиция — сплошное диссидентство...» (с. 256)<sup>1</sup>. И снова звучит ерофеевская нота<sup>2</sup>.

Между тем в отдельных пассажах образ Маркова воплощает некую развернутую литературную аллюзийную линию — цельный мотив, полнозначный образ, классическую интертекстему. Так, (лейт)мотив беспробудного пьянства центрального героя Довлатова поддерживается знаменитым блоковским мотивом из «Незнакомки» — «In vino veritas». Как и лирического героя Блока, Алиханова настигает прозрение: «Видно, гармония таилась на дне бутылки...» (с. 251) — у Блока: «Я знаю: истина в вине»<sup>3</sup>.

Но на афористичной переключке нить блоковского образа не прерывается, но подхватывается и прорисовывается уже не в образе Алиханова, но в образе Маркова. После знакомства Алиханова с последним и немалого количества выпитого «Агдама» герой-рассказчик (по его собственному признанию) «начал пьянеть» (с. 257), тогда как его новообретенный «собутыльник» Марков «был не пьянее, чем раньше», «а безумия в нем даже поубавилось» (с. 257). Блоковская «истина», рожденная в вине, промелькнувшая в образе одного героя, находит свое интертекстуальное продолжение и развитие в образе другого. А если вспомнить об уже упомянутом «двойнике» Стасике Потоцком, то можно заметить, что и он включен в блоковский интертекст, ибо, обращаясь к жене Алиханова, он тоже прибегает к мотивному блоковскому ряду и видит Татьяну в образе «п(П)рекрасной д(Д)амы» (с. 240).

Между тем блоковская аллюзия не завершается и этим. Немногом позже вновь Марков процитирует (искаженно, несомненно) блоковское лирическое стихотворение «О весна, без конца и без краю...» с его знаменитой строкой «Узнаю тебя, жизнь, принимаю...» Последняя строка в исполнении Маркова зазвучит в речи, обращенной к «псковскому жлобью», к «тупым рожам» буйных, но не злобливых пьянствующих односельчан, в формулировке «Узнаю тебя, Русь!» (с. 256) <почти: принимаю>. Мотив Блока не просто иронически

---

<sup>1</sup> В приведенном довлатовском афоризме проглядывает (в том числе и) ироничное отношение автора к сущности советского диссидентства, нередко мнимого инакомыслия.

<sup>2</sup> Имя Ерофеева будет многократно появляться в эссеистике Довлатова «на литературные темы». См., например, «Н. Сагаловский “Витязь в еврейской шкуре”» (с. 268) или «Достоевский против Кожевникова» (с. 298). И др.

<sup>3</sup> Здесь и далее цитаты из произведений А. А. Блока приводятся по изд.: *Блок А. А. Собрание сочинений*: в 8 т. М.: ГИХЛ, 1960. URL: <ruslit/traumlibrary.net>

осмыслен Довлатовым, но «дополнен» и развит есенинской Русью (по настроению близкой стихотворению «Гой ты, Русь, моя родная...»), привнося в атмосферу событий оттенок буйства, «кабацкой драки», есенинского звона. Мотивы Блока-Есенина органично вплетаются в текст довлатовской повести (описываемый эпизод действительно заканчивается «кабацкой» дракой). Интертекст раздвигает хронологические рамки повествования.

Образ Маркова подключен и к пушкинскому интертексту повести — в частности, через известную фразу Пушкина «Догадал меня Бог родиться России с умом и талантом...» В измененной форме — «Угораздило же меня родиться в этой таежной глуши...» (с. 259) — эта сентенция позволяет Довлатову иронически мотивировать поиск русским добрым молодцем счастья «на стороне», «рвануть отсюда куда попало» (с. 256) — в Грецию, в Турцию, в Израиль, «хоть в Южную Родезию» (с. 256), «на интуристке жениться» (с. 257) или добиться благорасположения еврейки Натэллы («Так посодействуйте русскому диссиденту насчет Израиля», с. 258). Подтекстовая (растворенная в речи Маркова) цитата Пушкина позволяет под новым углом зрения взглянуть на связь (историческое сопоставление) прошлого и настоящего. Пушкинский затекст дает возможность не только комично интерпретировать ту «мировую скорбь» — «глубокую и окончательную» (с. 260), что запечатлелась в лице Маркова, но и проследить историю ее почти национального существования/бытования, не (всегда) определяемого временем, политикой, социумом. Интертекст позволяет Довлатову выйти на обобщающие параллели и вневременную синхронию.

Галерея «двойников» главного героя Довлатова и, как следствие<sup>1</sup>, типов русского народного (точнее простонародного, хотя и не всегда национального) характера в довлатовской повести многообразна, но скрепляется (цементируется) антиномичным характером Михал Иваныча, уже упомянутого домовладельца, у которого остановился Аликханов. Лесоруб-«друзбист» (с. 192) колоритен не только сам по себе — в оксюморонных противоречиях его характера, но и потому, что удерживает в себе, в своем образе пушкинские *интертекстуальные* и *контекстуальные* звенья.

---

<sup>1</sup> Довлатов не выстраивает четкой дифференции между героем-интеллигентом и героем-простаком, между городским жителем и сельским крестьянином, между собой и другими. Скорее наоборот — при видимом (в т. ч. социальном, интеллектуальном, национальном) несходстве он намеренно подчеркивает близость одних и других: русских и кавказцев, экскурсоводов и туристов, знатоков и простофиль.

Размышляя о Пушкине, герой Довлатова удивляется в нем «готовности принять и выразить любую точку зрения», его восхищает «неизменное стремление к последней высшей объективности» (с. 212). Алиханов вводит сравнение — Пушкин подобен «луне, которая освещает дорогу и хищнику и жертве» (с. 212). Пушкинское сочувствие «движению жизни в целом» (с. 212) для героя Довлатова есть предельная высота: «Его литература выше нравственности. Она побеждает нравственность и даже заменяет ее. Его литература сродни молитве, природе...» (с. 212).

Исследователи-литературоведы давно обратили внимание на то, что в этих строках Довлатова сокрыта перефразированная пушкинская цитата — «Поэзия выше нравственности — или по крайней мере совсем иное дело...» (т. VII, с. 550). Интертекстуальная нить здесь очевидна — «оттенка высшего значения» (с. 216) стремится достичь и Алиханов. Однако в плане диалогической переклички текстов еще более существенным оказывается то, что пушкинское «олимпийское равнодушие» (с. 212), его стремление к «высшей объективности» проецируется Довлатовым на образ пушкиногорского крестьянина-пропойцы Соколова. И в отношении к данному персонажу пушкинское всепринятие отзывается довлатовско-алихановским всепониманием.

С одной стороны, Алиханов признается, что он «так и не понял» (с. 214), что за личность Михал Иваныч. Но, с другой стороны, герой-рассказчик явно по-пушкински объективен в восприятии и оценке сюжетно сопутствующего ему персонажа. С одной стороны, он видит в нем человека «нелепого», «бестолкового», «доброего» (с. 214), с другой — тут же приводит пример его бессмысленной жестокости<sup>1</sup> — «однажды повесил двух кошек на рябине», наказанных только за то, что «расплодились шумовки», повсюду «лузгают» (с. 215)<sup>2</sup>. И далее — практически рядом — эпизод о том, как герой постеснялся будить Алиханова, когда последний случайно задвинул изнутри щеколду на двери дома и Михаил просидел всю ночь на крыльце. По словам рассказчика, он был «нелепым и в доброте своей, и в злобе» (с. 215). Он и хищник, и жертва (с. 212).

Образ по-своему аристократичного героя-пьяницы порождает пушкинскую аллюзию и, как ни странно, к образу Евгения Онегина. Если о благородном Евгении известно, что он «читал Адама Смита и был глубокий эконом», т.е. экономист, следующий научным прави-

---

<sup>1</sup> Пушкинской «бессмысленности и беспощадности».

<sup>2</sup> Вероятно, тех самых кошек «геральдического вида», о которых шла речь в самом начале повести.

лам и строгому порядку, то и в образе деревенского «философа» довлатовский герой замечает любовь к порядку, пусть и абсурдистски странному. Для персонажа быть обсчитанным буфетчицей в шалмане есть отражение порядка — «Без этого нельзя, порядок есть порядок» (с. 215). Жестокость фашистов к «жидам и цыганам» (с. 215) — в том же ряду («Порядок есть порядок...», с. 215). И эта «порядочность» двух несопоставимых по сути литературных персонажей поддерживается Довлатовым в рамках игровой звукописи: Адам Смит от Пушкина превращается в Яна Смита у Довлатова, английский «эконом» на уровне фонетической близости мутирует в «родезийского диктатора», которого «без конца» поминал и «проклинал» Михал Иваныч (с. 215). При этом дихотомия образа Михал Иваныча — в следующую очередь — транслируется с образа Евгения Онегина на образ самого Алиханова, выстраивая очередную интертекстуальную параллель — между «лишними» героями прошлого и настоящего, у Довлатова «лишними» в любом из социальных слоев.

Близость Алиханова и Михал Иваныча во многом мотивирована тем, что каждый из них категориально (и концептуально) дихотомичен. Если Стас Потоцкий в шуточной форме констатирует эту «неоднородность» Алиханова: «Борька трезвый и Борька пьяный настолько разные люди, что они даже не знакомы между собой...» (с. 216)<sup>1</sup>, то бывшая жена главного героя по-женски серьезно упрекает его в том, что он «столько говори<т> о благородстве», «а сам — холодный, жестокий, изворотливый человек» (с. 175)<sup>2</sup>. С ее точки зрения, даже любовь героя к словам — «безумная, нездоровая, патологическая любовь — фальшива» (с. 174). Образы обоих (почти) центральных героев пронизаны антиномиями.

Что касается главного героя, то он не только признает свои пороки: «Я был — одновременно — непризнанным гением и страшным халтурщиком»: в его столе хранились «импрессионистические новеллы» и «литературные композиции на тему армии и флота» (с. 229), но и находит им «оправдание». По его глубокому убеждению, «пороки

---

<sup>1</sup> В данном случае Довлатову следовало бы написать — «не знакомы друг с другом», но, вероятно, желая избежать повтора начальных согласных, он использует не вполне правильный оборот (использование которого, однако, может быть мотивировано в тексте и особенностями речи «провинциального» персонажа).

<sup>2</sup> Правда, при этом в другой сцене жена определит мужа как доброго, не злого человека («Ты, в принципе, не злой», с. 238). И одна оценка-характеристика героя ни мало не противоречит другой. Весь мир героев Довлатова диалектичен и дихотомичен.

были свойственны» и «гениальным людям», причем «в такой же мере, как и добродетели» (с. 218)<sup>1</sup>. Эталонами подобных антиномий для него оказываются Пушкин — Достоевский — Есенин<sup>2</sup>. По представлениям Алиханова, в «маленьком гениальном человеке» Пушкине «легко уживались Бог и дьявол» (с. 232).

Центральный персонаж Довлатова не выходит на уровень обнаженно-предельных — пугающих — антиномий, подобных тем, что проявляются в личности Михал Иваныча, но и в нем, главном герое-актанте, ощутимы противоречиво-непримиримые начала. При этом главная, по Довлатову, общность и схожесть героя-горожанина и деревенского выпивохи — в их естественном, органическом, почти природном начале, которое было увидено и философически осмыслено Алихановым в Пушкине, в его природной, жизненной готовности принять и выразить «любую точку зрения» (с. 212).

В этой связи несколько избыточным, на наш взгляд, оказывается пусть и отдаленное, но намеченное (и видимое) выделение сходных качеств натуры в образе жены героя. Естественнo-природное «равнодушие», которое прочерчивалось в связи с образами и довлатовского Пушкина и пушкиногорского пьяницы Михал Иваныча, на характерологическом (портретном) уровне приписано и бывшей жене Алиханова Татьяне. «Своим безграничным равнодушием она напоминала явление живой природы...» (с. 219). В ее характере «было молчаливое спокойствие океана, равнодушно внимающего крику чаек...» (с. 225)<sup>3</sup>. Найти мотивацию подобного сопоставления не трудно<sup>1</sup>, од-

---

<sup>1</sup> «Скрытое сравнение» себя с классиками — на основании той же дихотомии — эксплицируется в тексте чуть позднее. После отъезда жены из Михайловского герой назовет себя «пройденным этапом» для нее — со всеми «пороками и достоинствами» (с. 251). Лексический «повтор» показателен.

<sup>2</sup> Вряд ли можно утверждать, что героем Довлатова назван ряд любимых им писателей. Скорее можно предположить иное: выстроенная цепь мало похожих друг на друга писателей создана прозаиком по «политическим» причинам. Как Пушкин важен герою в качестве ссыльного поэта, так и Достоевский и Есенин суть литераторы опальные, находившиеся в СССР в 1950-е годы под запретом.

<sup>3</sup> Если вернуться к сведениям о том, что прототипом Алиханова был Иосиф Бродский, то в образе Татьяны можно найти черты Марины Басмановой, возлюбленной Бродского. Е. Рейн о Бродском и «М. Б.» писал: «В молодости она была очень красивая. Она дочь художника Павла Басманова, который был учеником Стерлигова и Петрова-Водкина. Она из сугубо петербургской художественной семьи. Прожила свою жизнь в квартире, которая принадлежала раньше кому-то из семьи Бенуа: на улице Глинки [д. 15] между Никольским собором и Мариинским театром. Ее сила была в том, что она все время молчала. Это придавало ей таинственность» (Рейн Е. Мне скучно без Бродского и Довлатова // Дело. 2004. 19 янв. С. 7).

нако треугольник «Пушкин — Михал Иванович — Алиханов» был уже исчерпывающим и художественно достаточным. Превращение его в «четырёхугольник» представляется избыточным и нарушающим художественное равновесие<sup>2</sup>.

Между тем выход к образу жены героя обозначает некоторые существенные интертекстуальные нити довлатовской наррации — сугубо пушкинские интертекстемы. Так, одни исследователи уже неоднократно высказывали суждение о том, что имя Татьяна было дано героине Довлатова неслучайно — с целью оттенить образ пушкинской Татьяны Лариной («Евгений Онегин»). Другие в сцене знакомства Алиханова с «кузеном» Татьяны увидели приметы встречи пушкинского Дон Гуана со статуей Командора («Каменный гость»)<sup>3</sup>. И оба эти предположения можно принять. Однако при создании образа жены героя не ощущается глубокой интертекстуальной игры, этот персонаж (как таковой) скорее берет на себя внешне фабульную функцию — героиня наделяется провокативным началом, становится условием порождения внутренних сомнений и колебаний, которым подвержен главный герой Алиханов. «Моя жена все чаще заговаривала об эмиграции» → «Я окончательно запутался и уехал в Пушкинские Горы...» (с. 230).

Обсуждение с женой вопроса об эмиграции (в Ленинграде и в Михайловском) ставит героя на «грань душевного расстройства» (с. 230). Если для него важнейшим оказывается ракурс творческий (хотя и выраженный в традиционной довлатовской манере о серьезном говорить не всерьез): «Тут нечего объяснять... Мой язык, мой народ, моя безумная страна... Представь себе, я люблю даже милиционеров...» (с. 235), то, по словам Татьяны, ей «надоело стоять в очередях за всякой дрянью. Надоело ходить в рваных чулках. Надоело радоваться говяжьим сарделькам...» (с. 236). Герои давно разошлись (в т. ч. и формально-юридически) и стоят на разных ментальных полюсах: «...ведь я двадцать лет пишу рассказы, которые тебя совершенно не интересуют...» (с. 231) — произносит Алиханов.

---

<sup>1</sup> Например, самое простое — родство душ героини и главного героя Алиханова. Или, как звучит в тексте повести, — «диссидентское взаимопонимание» (с. 229).

<sup>2</sup> Суждение Г. А. Доброзраковой о том, что главный герой «Заповедника» Алиханов «соотносит себя» с литературными персонажами (и писателями), не вполне верно (см.: *Доброзракова Г. А. Сергей Довлатов: диалог с классиками и современниками*. С. 92). Подобное соотнесение осуществляет не герой, но автор.

<sup>3</sup> См.: *Генис А. Пушкин // Довлатов С. Последняя книга: рассказы, статьи*. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 333.



Ссоры и споры с женой актуализируют разность позиций героя и героини: если Таня (в иронико-циничном ключе) сравнивает Алиханова с Хемингуэем, то Борис тут же несогласно реагирует на ее сравнение: «Ты действительно считаешь его хорошим писателем?» (с. 174), ставя под сомнение если не талант американского прозаика, то обнаруживая отличность (от жениного) отношение к нему<sup>1</sup>.

Если Алиханов устанавливает на своем рабочем столе фотографию американского писателя Беллоу, то Татьяна (не расслышав фамилию) принимает его за Белова (с. 226), и герой не поправляет ее, а соглашается — «Он самый...» (с. 226), т. е. ведет себя с нею так, как с невежественными туристами-экскурсантами в заповеднике.

Как вспоминает герой, он (в отличие от героини-жены) «не верил», когда «она говорила, что Альберто Моравиа — хороший писатель» (с. 273). Контрпозиции героя и героини обнаруживаются на самых разных уровнях.

Татьяна для Алиханова в тексте «Заповедника» — не жена-соратник, она просто жена. Даже упоминание того факта, что Татьяна из семьи Ялтинского секретаря райкома и что она говорит о родителях, как о мертвых («Нет у меня родителей», с. 222), ставит под сомнение и идейное диссидентство героини, и (отчасти) ее нравственное начало.

В этом смысле образ Татьяны аккумулирует в себе не столько пушкинские татьянинские черты — «Татьяны милой идеал...» (о чем говорит критика), сколько черты и черточки *антиидеала*. Героиня Довлатова вбирает в себя не столько обаяние пушкинской романной Татьяны, сколько таит в себе угрозу жениной роли Натали Гончаровой в судьбе Пушкина. Слова Алиханова, обращенные к истории пушкинской жизни, — «высоко парил, но стал жертвой обыкновенного земного чувства», «создавал шедевры, а погиб героем второстепенной беллетристики» (с. 232) — в некой допустимой мере проецируются на образ и судьбу самого довлатовского героя. Татьяна Ларина не стала судьбой в жизни Евгения Онегина, но Натали во многом определила трагедию судьбы поэта. Именно так охарактеризует свои отношения с Татьяной и герой Довлатова — «Это была уже не любовь, а судьба» (с. 218). И еще раз — «Тут уже не любовь, а судьба...» (с. 276).

---

<sup>1</sup> Известны слова Довлатова о Хемингуэе: «...Хемингуэй плоский...» (из письма Е. Скульской. См.: *Скульская Е.* Перекрестная рифма. Письма Сергея Довлатова // Звезда. 1994. № 3. С. 153). Между тем в «Заповеднике» при описании рабочей — творческой — остановки Алиханов упоминает портрет Хемингуэя, висящий на стене его комнаты («изображение Хемингуэя», с. 218).

На подтекстовом уровне (почти бессознательно) писатель обнаруживает роль и место бывшей жены в судьбе (автобиографического) персонажа. Неслучайно, когда Татьяна в местном пушкиногорском ресторанчике «Лукоморье» (название которого усиливает ноты абсурдизации и мистификации) убеждает Алиханова, что его не читают на родине и что «так будет всегда» (с. 236), — во временной (исторической) перспективе она оказывается не права. Ответное алихановское «ошибаешься» (с. 236) оказывается более провидческим, прав оказывается он<sup>1</sup>. Прав по-цветаевски — «Моим стихам, написанным так рано <...> настанет свой черед...»

Для (едва ли не) прагматично настроенной (так выписанной автором) героини эмиграция в Америку есть, прежде всего, решение проблем житейских, бытовых (очереди, дефицит, рваные колготки — дважды акцентированные в тексте, с. 236, 246). Для героя-творца заокеанская Америка — «тот свет» (с. 216), «фикция» (с. 237), «мираж» (с. 237), где «на чужом языке мы теряем восемьдесят процентов своей личности», «утрачиваем способность шутить, иронизировать» (с. 236), быть собой. Родина-«тюрьма» (в определении Татьяны, с. 235) более предпочтительна для героя Алиханова при всех ее запретах, ограничениях, надзорах<sup>2</sup>, и утешительная поддержка его в этом выборе — судьба поднадзорного Пушкина, его ссыльные годы в Михайловском.

«Я твердил себе:

— У Пушкина тоже были долги и неважные отношения с государством. Да и с женой приключилась беда. Не говоря о тяжелом характере...

И ничего. Открыли заповедник. Экскурсоводов — сорок человек. И все безумно любят Пушкина...» (с. 251–252).

Между тем герой Довлатова (в беседе с женой!) словно опасается, что его заподозрят в любви к родине и (миролюбиво, снимая напряже-

---

<sup>1</sup> За пределами текста не признать осмысленности важности отъезда писателя за рубеж нельзя и ведущая роль в этом, несомненно, жены, однако в пределах повести довлатовские акценты расставлены несколько иначе.

<sup>2</sup> Довлатов намеренно часто и подчеркнуто много раз называет имена и должности «случайных» героев, которые осуществляют советский социально-политический контроль и надзор: «майор Джафаров» (с. 194), «капитан милиции Шатько» (с. 209), «милиционер Довейко» (с. 215), «майор Беляев» (с. 262), «судья Чикваидзе» (с. 217), университетский «стукач» Гурьянов (с. 179) и др. Заметим, вездесущность представителей карающе-контролирующих органов актуализируется Довлатовым через использование фамилий, указывающих на различную национальную принадлежность их носителей.

ние) позволяет себе признаться в другом — в авантюризме, желании вырваться посмотреть на Бродвей, полюбопытствовать:

«Таня, — говорю, — я человек легкомысленный. Любая авантюра меня устраивает. Если бы там (я отогнул занавеску) стояла “Каравелла” или “Боинг”... Сел бы и поехал. Чтобы только взглянуть на этот самый Бродвей. Но ходить по инстанциям. Объясняться, доказывать. Историческая родина... Зов предков... Тетя Фаня Цыперович...» (с. 237).

Герой Довлатова остроумно «списывает» нежелание уезжать за границу на свою пассивность и инертность (по сути — обломовскую лень), однако цепь аргументов, высказанных им ранее жене и мысленно самому себе, позволяет предположить и другие резоны. Неслучайно бравада и фрондерство мгновенно спадают с героя, когда он слышит точную дату подачи документов на выезд жены и дочери: «И вдруг почувствовал такую острую боль, такую невыразимую словами горечь, что даже растерялся» (с. 242).

«Такие» боль и горечь, пережитые героем Довлатова, подталкивают к пробуждению еще одной литературной реминисценции, рожают обращение к еще одному большому интертексту.

Как аргумент в споре с мужем героиня Татьяна использует классическую (хрестоматийно поблекшую) интертекстему — образ отеческих берез: «Что тебя удерживает? Эрмитаж, Нева, березы?» (с. 236). И эта метатекстема выводит повествование Довлатова на иной пласт диалогических сопоставлений: если прежде речь шла о пушкинском и пост-пушкинском интертексте, то теперь регистр повествования переключается — и на передний план наррации выходит мощный лермонтовский (и пост-лермонтовский) интертекст.

Как уже было выше показано, отъезд героя Алиханова из Ленинграда в Пушкинские Горы оказывается своего рода «сублимацией» (с. 216)<sup>1</sup>, он должен дать возможность герою решить острейший жизненный вопрос — через судьбу Пушкина попытаться понять, что такое ссылка, заточение, изгнание, то есть — в жизненном хронотопе персонажа — согласиться с эмиграцией или отказаться от нее. Однако уже на этом уровне интертекст мотива путешествия (в философском плане) обретает черты не только собственно пушкинские и, как следствие, черты его «странного» героя Онегина, по доброй воле решившего оставить петербургский свет (точнее по причинам семейным — желание навестить больного дядю), но и насыщается чертами «лиш-

---

<sup>1</sup> По словам Алиханова, когда «пытаешься возложить на литературу ответственность за свои грехи» (с. 216).

него» героя Печорина, чей отъезд на Кавказ мотивирован не житейскими обстоятельствами, а «казенной надобностью», парафраза ссылки. Добрая воля и принуждение в разных пропорциях соседствуют в образах Онегина и Печорина, и герою Довлатова во многом оказывается ближе последний.

В повести Довлатова действительно уже с первых страниц со всей несомненностью слышится отголосок лермонтовского «Героя нашего времени» — как в избранной форме повествования (я-личностная наррация, почти исповедальный «Журнал Печорина <Алиханова>»), так и в содержательном плане<sup>1</sup> — уже обращалось внимание на то, что современный прозаик «нарисовал свой портрет и портреты своих знакомых», создал портрет, «составленный из пороков нашего поколения» («Предисловие» к роману Лермонтова). Более того, отдельные сцены и образы «Заповедника» знакомо и знаково — (мета)-интертекстуально — отсылают к мотивам лермонтовского романа и лирического творчества поэта.

Так, если для поэзии Пушкина (казалось бы, должной ожить на страницах довлатовской повести и в целом ряде ракурсов отраженной в тексте «Заповедника») характерны образы пышной и чарующей взор русской природы — например, всем знакомые «в багрец и золото одетые леса», «мороз и солнце, день чудесный...», то, как свидетельствует лирика Лермонтова, образ природы у него не только более сдержан, но и прост, лишен картинности и красочности. И подобный взгляд на русскую природу, таковое отношение к ней оказывается много ближе довлатовскому герою, чем пушкинское<sup>2</sup>.

Неслучайно образы природы в повести Довлатова нередко обретают скупые черты почти графических (гравюрных) зарисовок.

---

<sup>1</sup> И. Н. Сухих предложил поэтическую метафору «композиционного обоснования» возможной апелляции к «Герою нашего времени»: «Довлатова можно воспринимать как автора одного большого текста. Его пятикнижие (“Зона” — “Заповедник” — “Наши” — “Чемодан” — “Филиал”) можно интерпретировать как роман рассказчика, метароман, роман в пяти частях (подобный “Герою нашего времени”) (Сухих И. Н. Довлатов и Ерофеев: соседи по алфавиту // Довлатов С. Последняя книга: рассказы, статьи. СПб., 2001. С. 547.)

<sup>2</sup> Однако нельзя согласиться с суждением Г. А. Доброзраковой, что «довлатовский персонаж не любит и не понимает природу <...> Напротив, Печорин воспринимает природу глубоко...» (Доброзракова Г. А. Сергей Довлатов: диалог с классиками и современниками. Самара: Поволжский гос. ун-т, 2011. С. 43). Как будет показано ниже, иллюзия «не любви» к природе у довлатовского героя мнимая, это скорее поза, чем сущность.

Природа в изображении Довлатова скромна и лишена колористики, яркость красок уступает место черно-белым силуэтам, теням, отражениям. Монохромную сумеречность вечера подчеркивает, например, фраза «Тяжело и низко шумели липы...» (с. 174). Отраженный в речной воде пейзаж, увиденный глазами главного героя, утрачивает живость и выразительность красок: «Я <...> спустился к реке. В ней зеленели опрокинутые деревья. Проплывали легкие облака» (с. 196). «Обратное» изображение порождает впечатление ослабленного цвета, живописной искус(ствен)ности, экфрасичности. И подобного рода довлатовские пейзажи неизбежно пробуждают лермонтовские аллюзии, вызывают апелляцию, прежде всего, к известному стихотворению Лермонтова — «Родина».

Как свидетельствует лермонтовский поэтический текст, любовь в родине лирический герой стихотворения определяет как «странную», «нерассудочную», не понятную. «Люблю отчизну я, но странною любовью...» И объясняет эту странность через неброскость русских природных картин, через неприметность отеческих красот и внешней притягательности родины — «дрожащие огни печальных деревень», «дымок спаленной жнивы», «в степи ночующий обоз», «пляска с топаньем и свистом», говор «пьяных мужиков». И памятная — «на холме средь желтой нивы» «чета белеющих берез».

Примечательно, что герой Довлатова отправляется в Михайловское, в Пушкинские Горы, но сопровождает его пейзаж далеко не радостный пушкинский, но грустный лермонтовский: «холмы, река, просторный горизонт с неровной кромкой леса» — «в общем, русский пейзаж *без излишеств*» (с. 176). Герой Довлатова даже делает попытку психологически (или философски) мотивировать свое отношение к русскому пейзажу и почти декларативно заявляет: «Говорят, евреи равнодушны к природе. Так звучит один из упреков в адрес еврейской нации. Своей, мол, природы у евреев нет, а к чужой они равнодушны. Что ж, может быть, и так. Очевидно, во мне сказывается примесь еврейской крови...» (с. 176).

Почти вслед за лермонтовским лирическим героем довлатовский персонаж — едва ли не нарочито — отказывается «любить» родную русскую природу: «Короче, не люблю я восторженных созерцателей. И не очень доверяю их восторгам. Я думаю, любовь к березам торжествует за счет любви к человеку...» (с. 176)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Правда, при внимательном чтении становится ясно, что герой Довлатова говорит о нелюбви не к родной природе (родине), но о нелюбви к ее восторженным созер-

И в реплике героя о «любви к березам» явственно отзывается образ лермонтовской «четы белющих берез» (тех самых берез, о которых спрашивала его Таня).

Напомним, что известие о том, что «в четверг» Татьяна намерена отдать документы на выезд, заставляет героя почувствовать «острую боль» и «невыразимую словами горечь» (с. 242). Обратим внимание, что и русский пейзаж, окружающий героя, его «обыденные <...> приметы» (с. 176), порождают у Алиханова схожее «необъяснимо горькое чувство...» (с. 176)<sup>1</sup>. И в совокупности с декларативным заявлением о нелюбви героя к природе невольно выстраивается еще более конкретный интертекст — не только лермонтовский, но и постлермонтовский — цветаевский.

С одной стороны, хорошо известны строки Марины Цветаевой «Я любовь узнаю по боли...» («Приметы»).

С другой — всем памятно знаменитое и горькое цветаевское стихотворение «Тоска по родине! Давно...» (...разоблаченная морока), когда в одиннадцати строках поэт решительно отказывается от любви к родине, но в двенадцатой строфе почти неожиданно, сталкиваясь в мыслях с придорожным кустом рябины, умолкает... Прием умолчания выдает истинное чувство лирической героини, ее «боль» любви к покинутой родине.

И в этом контексте становится очевидным, что все те многие слова, которые были звонко отчеканены героем Довлатова, «горькое чувство», о котором вскользь (кажется, незаметно) упоминает герой, глядя на окружающие неприметные картины, есть весьма близкое Цветаевой чувство мучительной любви к родине, к природе, к ее родным непритязательным пейзажам. Подобно лирической героине Цветаевой, герой Довлатова намеренно отрицает «суррогат патриотизма» (с. 176), но в унисон с цветаевской героиней умалчивает о боли и горечи любви к родным необозримо-однообразным просторам<sup>2</sup>. В контексте тех мучительных переживаний, которые одолевают героя в решении остаться на родине или оставить родину, пронзительность

---

цателям. У тонкого стилиста Довлатова эта нюансировка не может быть случайностью.

<sup>1</sup> В обоих случаях привлекает внимание лиризм повествования — эпитеты «невыразимый», «необъяснимый», кажется, чужды иронизированной манере повествования Довлатова, но они сознательно вынесены в «сильные» синтаксические позиции.

<sup>2</sup> По слова Алиханова, «любить публично — скотство» (с. 188), почти уровень сексопатологии.

«горького чувства» («необъяснимого» и «невыразимого») прочитывается по-цветаевски (в респективе традиции — по-лермонтовски). Обратим внимание — у Довлатова чуть позже появится даже цветаевская гроздь рябины (с. 251).

Итак, образы березы (и рябины) вопреки заявлениям героя оказываются в тексте Довлатова знаками (маркерами) родины. Заметим, что длительный запой героя, который случается после прощания с женой, сюжетно — *случайно*, но художественно *не случайно* начинается именно рядом с березой. «Короче, зашел я в лесок около бани. Сел, прислонившись к березе. И выпил бутылку “Московской”, не закусывая...» (с. 251). (Лексемы «береза» и «Москва» поставлены рядом.) Именно здесь — в русле мотива прощания с родиной (пока только жены и дочери) — у Довлатова появится и цветаевская рябина: «...курил одну сигарету за другой и жевал рябиновые ягоды...» (с. 251). Очевидно, что композиционная близость «растительных» деталей не случайна, образно родственна. И через них интертекстуальный пласт повести удваивается, утраивается, приумножается<sup>1</sup>.

В плане выявления лермонтовского интертекста обращает на себя внимание использование Довлатовым оборота «суррогат патриотизма» (с. 176). С одной стороны, он может показаться сугубо индивидуальным, собственно довлатовским. И это, может быть, именно так. Однако, с другой стороны, вычурный оборот Довлатова оказывается весьма близок сентенции Н. А. Добролюбова, который в свое время характеризовал все то же стихотворение Лермонтова «Родина» и писал, что в нем поэт-дворянин «становится решительно выше всех *предрассудков патриотизма*, и понимает любовь к отечеству истинно, свято и разумно» (статья «О степени участия народности в развитии русской литературы»). Предрассудки патриотизма // суррогат патриотизма. Можно предположить, что Довлатов знал статью Добролюбова «О степени участия...» (познакомился с нею в период учебы на филологическом факультете ЛГУ или позднее), и в стремлении избежать повтора согласной в одном предложении (в одном выражении) он мог добролюбовские «*предрассудки патриотизма*» превратить в собственный «суррогат патриотизма». Своеобразный речевой оборот Добролюбова и материал, им осмысляемый (лермонтовская «Родина»), — в совокупности — дают основания к подобному предполо-

---

<sup>1</sup> Известны слова Довлатова: «Березы, оказывается, растут повсюду. Но разве от этого легче?» (Довлатов С. Речь без повода... или Колонки редактора. М.: Махаон, 2006. С. 108–109). Как видно из последней цитаты, образ берез *не случаен* в речи героя Алиханова.

жению. И эта — пусть даже — косвенная связь со стихотворением «Родина» позволяет актуализировать и разгадать «странность» образов любви/нелюбви к родной природе довлатовского героя, боль его тягостных переживаний, явно отсылающих к классическому (*патриотическому*) интертексту.

«Незримое» появление имени Цветаевой в тексте Довлатова провозирует еще одну — цепляющуюся, смежную — ассоциацию — с образами поэзии (и прозы) Бориса Пастернака<sup>1</sup>. «Внутренняя эмиграция» последнего (самого поэта и его героев) поддерживает и усиливает образ довлатовского диссидента, еще не состоявшегося эмигранта Алиханова. Подобно живаговскому «Гамлету», тоже в известной мере герою-страннику (заметим, что и образ героини Цветаевой связан с мотивом дороги), довлатовский персонаж осознает театральность окружающей жизни — причем не жизни *советской* (как принято акцентировать в критике), но жизни человеческой, бытия вообще. Так, ничего советского нет в том, что вид недавно отреставрированного Псковского кремля вызывает в сознании героя представление о «громадных размеров макете» (с. 174) или что вид пасущихся «одноцветных коров» порождает в его сознании образ «театральных декораций» (с. 190). Даже подмена в заповеднике портрета Ганнибала на портрет генерала Закомельского — явление не столько советское или русское, сколько условно психологическое, общечеловеческое. «Да какая разница...» (с. 178) — в одном случае произнесет музейный работник, а позже в том же ключе выскажется и сам Алиханов. Как показывает Довлатов, мотив подмены (все той же сублимации) пронизывает не некий географический топос или некий социальный локус, но человеческий мир вообще, вне времени и пространства, вне идей и идеалов. Не случайна «сублиматическая» ассоциация, порожденная сознанием довлатовского героя, — Шекспир и его образы. «Сочинил человек “Короля Лира” и может после этого год не вытаскивать шпагу...» (с. 216)<sup>2</sup>.

Аллюзия к «Королю Лиру» вновь возвращает к «Гамлету» — шекспировскому и пастернаковскому. Вечный гамлетовский вопрос «быть или не быть?» (в данном случае — как быть? ехать или не ехать?) усиливается и аккумулируется пастернаковским наблюдением

---

<sup>1</sup> Усиленную вскоре звучащим именем Мандельштама (с. 182). Имя самого Пастернака появится в тексте чуть позже (с. 196).

<sup>2</sup> Имя Шекспира возникает на страницах повести Довлатова еще раз: «Мораль должна органически вытекать из нашей природы. Как это у Шекспира: “Природа, ты — моя богиня!”» (с. 226). И в данном случае Довлатовым «природно» запараллелены Шекспир и Пушкин.



о «фарисействе» («все тонет в фарисействе...»), заставляя колебаться (глубже сомневаться) довлатовского персонажа. Шекспир и Пастернак оказываются интертекстуальным фоном, на котором становится очевидным, что даже «любовь к словам <...> — фальшива» (с. 174). Неслучайно на той же странице довлатовской повести звучит почти шекспировско-гамлетовское: «Слова, слова, слова...» — «Это слова. Бесконечные красивые слова» (с. 175). И если герой Довлатова «живет в мире слов» (с. 182), то эти слова по-шекспировски (по-пастернаковски) неоднозначны и многозначны, пусты и призрачны, значимы и обесмысленны, они «громоздятся», «как тень от пустой бутылки» (с. 182)<sup>1</sup>. Шекспировско-пастернаковский интертекст встраивает героя Довлатова в ряд персонажей вселенски масштабных: *весь мир — театр* (фальшь, декорация)<sup>2</sup>. (И, как показывает Довлатов, *весь мир*, не только советский.)

Заметим, что размах жизненным наблюдениям героя Довлатова придает и, кажется, ироническая наполненность текста приметами античного мира — включение в нарративный план имен и названий, чуждых провинциальной русской действительности. Девушка-экскурсовод по имени Аврора (с. 173), ресторан «Гера» (с. 174), звуки песни о Прометее (с. 232), герой по имени Ахилл (с. 244) и др. Хронотоп повести расширяется и, надо полагать, сознательно: размах всеобщего «хаоса» (с. 216), как показывает Довлатов, пугающ и безграничен. «Есть в ощущении нормы какой-то подвох. И все-таки еще страшнее — хаос...»

---

<sup>1</sup> Неслучайны размышления героя Довлатова о сопоставимых выражениях «предельно ясно» // «беспредельная ясность» (с. 182) или о *деле* литератора: «Надо либо жить, либо писать. Либо слово, либо дело. Но твое дело — слово...» (с. 183), о «мгновенных преобразованиях» «нормальной речи» в «визгливый провинциальный говор» (с. 184), о явной синонимии выражений «порядочный человек» и «законченный пропойца» (с. 189). Знаменитые антиномии довлатовской манеры в данном случае обращены к Слову.

<sup>2</sup> Как и заповедник («Ведь музей — не театр?», с. 195), в который направляется главный герой повествования. Он, с одной стороны, — святилище великого поэта («культ», с. 195), с другой — «зона мертвого пространства» (с. 183), в которой «любовь к Пушкину — <...>самая ходовая валюта» (с. 187). Даже сходство Пушкина с его плакатными изображениями исчерпывается только «бакенбардами» (с. 185). А *propos*: по наблюдению героя Довлатова, пушкинские бакенбарды начинают появляться по мере приближения к Михайловским Горам. Например, у официанта в привокзальном ресторане Луги герой отмечает «громадные войлочные бакенбарды» (с. 172). И совершенно очевидно, что эти бакенбарды появились в тексте Довлатова (отчасти) вслед за «бакенбардами» из «Прогулок с Пушкиным» А. Терца («сплошное популярное пятно с бакенбардами» — *Терц А. Прогулки с Пушкиным*. М.: Глобулус-Энас, 2005. С. 7 и др.).

(с. 226). Но для героя Довлатова единственным «путеводителем» (с. 181) по этому «дантову» миру остается литература<sup>1</sup>.

Возвращаясь к лермонтовскому интертексту, можно остановиться на отдельных «очень-печоринских» эпизодах повествования. Уже одна из первых сцен «Заповедника» едва ли не в точности «воспроизводит» эпизод из «Журнала Печорина» — знаменитый диалог юной княжны Мери и Печорина о «водяном» обществе Пятигорска по время прогулки к провалу: «Разговор наш начался злословием: я стал перебирать присутствующих и отсутствующих наших знакомых, сначала выказывал смешные, а после дурные их стороны. Желчь моя взволновалась. Я начал шутя — и кончил искренней злостью. Сперва это ее забавляло, а потом испугало.

— Вы опасный человек! — сказала она мне, — я бы лучше желала попасться в лесу под нож убийцы, чем вам на язычок... Я вас прошу не шутя: когда вам вздумается обо мне говорить дурно, возьмите лучше нож и зарежьте меня, — я думаю, это вам не будет очень трудно.

— Разве я похож на убийцу?..

— Вы хуже...» («Княжна Мери»).

Подобно лермонтовскому герою, персонаж Довлатова остро и зло шутит в адрес своих знакомых (в конкретной сцене речь идет о Митрофанове). И если первоначально на вопрос девушки-экскурсовода, хорошо ли Алиханов знает Митрофанова, тот отвечает, кажется, шутливо, используя игру слов: «Хорошо <...> с плохой стороны» (с. 173), то вскоре он отреагирует на реплику собеседницы уже более остро, почти цинично:

«— Летом,— сказала она,— в заповеднике довольно хорошо платят. Митрофанов зарабатывает около двухсот рублей.

— И это на двести рублей больше, чем он стоит» (с. 174).

Подобно княжне Мери, собеседница довлатовского героя заключает: «А вы еще и злой!» (с. 174).

Своеобразным продолжением сцены из «Княжны Мери» (и соответственно довлатовской сцены с девушкой-экскурсоводом) звучит не очень отдаленный по сюжету диалог Алиханова и Натэллы:

«— А вы человек опасный.

— То есть?

— Я это сразу почувствовала. Вы жутко опасный человек. <...> Полюбить такого, как вы, — опасно» (с. 189).

---

<sup>1</sup> Как иронический пример — «серый томик» «деревенской прозы» Виктора Лихоносова (с. 181), служащий герою средством познания русской провинции.

Переключка текстов очевидна.

«Женская тема», близкая герою Довлатова еще по онегинскому типу, находит свою реализацию и в типе печоринском. Персонаж Довлатова, с одной стороны, по-онегински ровно и наставительно отвергает любовь деревенских простушек, с другой — по-печорински язвительно оценивает доброту и заботу провинциальных дам.

У Лермонтова:

«Спустясь в середину города, я пошел бульваром, где встретил несколько печальных групп, медленно поднимающихся в гору; то были большею частью семейства степных помещиков; об этом можно было тотчас догадаться по истертым, старомодным сюртукам мужей и по изысканным нарядам жен и дочерей; видно, у них вся водяная молодежь была уже на перечеке, потому что они на меня посмотрели с нежным любопытством: петербургский покроем сюртука ввел их в заблуждение <...> Жены местных властей, так сказать хозяйки вод, были благосклоннее <...> Эти дамы очень милы; и долго милы! Всякий год их обожатели сменяются новыми, и в этом-то, может быть, секрет их неутомимой любезности» («Княжна Мери»).

У Довлатова:

«— Простите, вы женаты?»

Галина Александровна произнесла эту фразу внезапно и, я бы сказал, — застенчиво.

— Разведен, — говорю, — а что?

— Наши девушки интересуются.

— Какие девушки?

— Их сейчас нет. Бухгалтер, методист, экскурсоводы...

— Почему же они мной интересуются?

— Они не вами. Они всеми интересуются. У нас тут много одиноких. Парни разъехались... Кого наши девушки видят? Туристов? А что туристы? Хорошо, если у них восьмидневка. Из Ленинграда так на сутки приезжают. Или на трое... А вы надолго?» (с. 178).

После подобных разговоров герой Довлатова замечает: «Давно я не был объектом такой интенсивной женской заботы. В дальнейшем она будет проявляться еще настойчивее. И даже перерастет в нажим» (с. 178). И, подобно Печорину, он достаточно язвительно определит причину этой доброты и внимания:

«Вначале я относил это за счет моей потускневшей индивидуальности. Затем убедился, насколько огромен дефицит мужского пола в этих краях. Кривоногий местный тракторист с локонами вокзальной шлюхи был окружен назойливыми румяными поклонницами.

— Умираю, пива! — вяло говорил он.

И девушки бежали за пивом...» (с. 179).

Ирония довлатовского персонажа в адрес окружающих, как и у Печорина, тесно смыкается с самоиронией. Тонкие психологические нюансы человеческой природы понятны как одному, так и другому герою<sup>1</sup>.

Не менее «симметричны» сцены встречи Печорина и Грушницкого на водах и Алиханова и Гурьянова в Михайловском (с. 179).

Так, встреча с Грушницким по приезде Печорина в Пятигорск описывается Лермонтовым как «случайная»:

«Я остановился, запыхавшись, на краю горы и, прислонясь к углу домика, стал рассматривать окрестность, как вдруг слышу за собой знакомый голос:

— Печорин! давно ли здесь?

Оборачиваюсь: Грушницкий! Мы обнялись...» (запись в «Журнале Печорина» от 11 мая).

И далее следует безжалостная оценка Печориным Грушницкого: «...он из тех людей, которые на все случаи жизни имеют готовые пышные фразы, которых просто прекрасное не трогает и которые важно драпируются в необыкновенные чувства, возвышенные страсти и исключительные страдания. Производить эффект — их наслаждение <...> Он довольно остер: эпиграммы его часто забавны, но никогда не бывают метки и злы: он никого не убьет одним словом; он не знает людей и их слабых струн, потому что занимался целую жизнь одним собою. Его цель — сделаться героем романа. <...> Я его понял, и он за это меня не любит, хотя мы наружно в самых дружеских отношениях...» (запись от 11 мая).

Не менее случайна и нарочито характерологична сцена встречи Алиханова и Гурьянова:

«— Борька, хрен моржовый, — дико заорал он <Гурьянов>, — ты ли это?!

Я отозвался с неожиданным радушием. Еще один подонок застал меня врасплох. Вечно не успеваю сосредоточиться...» (с. 179).

---

<sup>1</sup> Правда, чувство меры и такта иногда подводит Довлатова, и его герой может без тени сомнения почти неприязненно высказаться о впервые увиденном им — «случайном» — человеке: «Затем появилась некрасивая женщина лет тридцати — методист. Звали ее Марианна Петровна. У Марианны было запущенное лицо без дефектов и неуловимо плохая фигура» (с. 186). Больше к этому персонажу герой Довлатова не обратится — портрет героини был намечен (вероятно) ради «слов(ц)а». Вряд ли самому герою ясно, чего больше в этой фразе: «элементарной грубости» или «воображаемого апломба» (с. 187).

В обеих сценах герои встретились «старыми приятелями», но в обеих внешнее радушие — лишь маска. Как герой Лермонтова признается: «Я его <...> не люблю: я чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дороге, и одному из нас несдобровать», так и Алиханов знает Гурьянова как «бывшего университетского стукача» (с. 179) и потому во внутренней речи называет его «подонком».

Если в романе Лермонтова отношения «приятелей» разрешаются дуэлью, то в повести Довлатова ее заменит «стычка» («столкновение») на крыльце местного отдела КГБ (с. 264–266).

Воссоздавая накал чувств Алиханова после звонка жены, со всей основательностью и деловитостью занятой сборами к отъезду (с. 250), Довлатов в эпизоде случайной встречи Гурьянова и главного героя градуированно показывает нарастание эмоций последнего: вначале он называет место, куда он был вызван, нейтрально — «управлением» (с. 264), через пару абзацев — «чека» (с. 265), наконец — «гестапо» (с. 265). Эскалация репрессивного смысла «управления» почти не заметна (растворена в обилии слов), но именно она передает нарастание психологического чувства, которое уже не стремится подавлять в себе центральный персонаж и которое находит свое разрешение в словесной «дуэли».

Площадка ведомственного крыльца слишком узка (как и «скала-треугольник» у Лермонтова, на которой происходит дуэль Печорина и Грушницкого<sup>1</sup>), потому хотя Гурьянов и «сделал какое-то порывистое движение» (с. 265), но «деться ему было некуда» (с. 264). Дуэль неизбежна:

«Я обогнул его, повернулся и говорю:

— А ты — дерьмо, Гурьяныч! Дерьмо, невежда и подлец! И вечно будешь подлецом, даже если тебя назначат старшим лейтенантом...» (с. 265).

Противник Алиханова повержен, он не ожидал на(вы)ступления — «Гурьянов, пятась, отступил» (с. 266).

Однако завершения дуэльной ситуации Довлатов достигается не по-лермонтовски, но по-ильфопетровски. Заключительная реплика Алиханова, адресованная антагонисту, звучит так, что заставляет вспомнить образ Михаила Самуэлевича Паниковского («Золотой те-

---

<sup>1</sup> Сцена дуэли у Лермонтова: «Площадка, на которой мы должны были драться, изображала почти правильный треугольник. От выдавшегося угла отмерили шесть шагов и решили, что тот, кому придется первому встретить неприятельский огонь, станет на самом углу, спиной к пропасти; если он не будет убит, то противники поменяются местами» («Княжна Мери»).

ленок»). Алиханов, обращаясь к Гурьянову: «Знаешь, почему ты стучишь? Потому что тебя не любят женщины...» (с. 267) — очень приближенно повторяя известную реплику мелкого жулика и нытика Паниковского<sup>1</sup>.

Если герой Лермонтова не пощадил своего бывшего приятеля (Грушницкий без какой-либо весомой (даже для Вернера) причины убит Печориным на дуэли), то довлатовский герой более конформистичен и терпим. «Вечно я слушаю излияния каких-то монстров» (с. 266). И хотя Гурьянов нарушил одну (или не одну) из Христовых заповедей, но после его объяснительно-оправдательного «естественного человеческого тона» (и «исповедального» рассказа) финальная реплика Алиханова почти (библейски) примирительна: «Прощай, Гурьянов, носи свой тяжкий крест...» (с. 266)<sup>2</sup>.

Не менее узнаваем лермонтовский интертекст в тех эпизодах, когда герой Довлатова демонстрирует знание женской природы и женской психологии. Так, лермонтовский герой психологически тонко и иронично излагает свои наблюдения над женской (не)последовательностью в записи от 11 июня:

«Нет ничего парадоксальнее женского ума: женщин трудно убедить в чем-нибудь, надо их довести до того, чтоб они убедили себя сами; порядок доказательств, которыми они уничтожают свои предубеждения, очень оригинален; чтоб выучиться их диалектике, надо опрокинуть в уме своем все школьные правила логики. Например, способ обыкновенный:

Этот человек любит меня — но я замужем, — следовательно, не должна его любить.

Способ женский:

Я не должна его любить, ибо я замужем; но он любит меня, — следовательно...

---

<sup>1</sup> Возможно, что основой для появления подобной аллюзии является то, что в романе Ильфа и Петрова Остап Бендер говорит о Паниковском, что «все свои силы <тот> положил на то, чтобы жить *за счёт общества*». И эта метафора *реализуется* Довлатовым в «Заповеднике» — посредством картинки оттопыренных карманов Гурьянова («Карманы его тяжело оттопыривались», с. 180) прозаик говорит о том, что «Леня-Стук» (с. 264) действительно живет *за счет* общества — доносов на приятелей и знакомцев, существует на те вознаграждения, что получает от КГБ.

<sup>2</sup> И эта «примирительная» дуэль становится своеобразной репетицией новой дуэли — развернувшейся уже внутри помещения управления. Однако и она, как показывает Довлатов, «безумна» и подобна «чуду» (с. 269) — майор Беляев не терзает (не пытается) Алиханова под портретом Дзержинского, а наставляет и поучает (под портретом Макаренко) «в диссидентском направлении» (с. 268).

Тут несколько точек, ибо рассудок уж ничего не говорит, а говорят большею частию язык, глаза и вслед за ними сердце, если оно имеется...»

У довлатовского героя наблюдения не менее парадоксальны. Алиханов мысленно подробно воспроизводит свой «последний» (с. 175) перед отъездом в Михайловское разговор с женой и — после долгих убеждений жены-«оппонента» — делает мужское (почти печоринское) заключение:

«В разговоре с женщиной есть один болезненный момент. Ты приводишь факты, доводы, аргументы. Ты взываешь к логике и здравому смыслу. И неожиданно обнаруживаешь, что ей противен сам звук твоего голоса...» (с. 175).

Алогизм женской природы, по Алиханову, не менее изысканно тонок, психологичен и парадоксален, чем по Печорину<sup>1</sup>.

Памятно рассуждение Лермонтова о «женской породе». По Лермонтову (впрочем, вслед за Пушкиным и даже за Гоголем), «она, т. е. порода <...> большею частию изобличается в поступи, в руках и ногах; особенно нос очень много значит. Правильный нос в России реже маленькой ножки» (глава «Тамань»).

Понятно, что упоминанием маленькой женской ножки Лермонтов отсылает к Пушкину, к размышлению авторского персонажа в «Евгении Онегине» (глава I):

### XXX

Увы, на разные забавы  
Я много жизни погубил!  
Но если б не страдали нравы,  
Я балы б до сих пор любил.  
Люблю я бешеную младость,  
И тесноту, и блеск, и радость,  
И дам обдуманый наряд;  
Люблю их ножки; только вряд  
Найдете вы в России целой  
Три пары стройных женских ног.  
Ах! долго я забыть не мог  
Две ножки... Грустный, охладельный,  
Я всё их помню, и во сне  
Они тревожат сердце мне.

---

<sup>1</sup> Ср. «Обломов»: «Недаром говорят, что женщинам верить нельзя: они лгут и с умыслом — языком, и без умысла — взглядом, улыбкой, румянцем, даже обмороками...» (Гончаров И. А. Обломов. С. 207).

### XXXI

Когда ж, и где, в какой пустыне,  
Безумец, их забудешь ты?  
Ах, ножки, ножки! где вы ныне?  
Где мнете вешние цветы? <...>

И довлатовский герой, вслед за Пушкиным и Лермонтовым, не преминул высказать наблюдение над женской ножкой — у него это «крошечная ступня» (с. 226): «Но где же любовь? Где ревность и бессонница? Где половодье чувств?<sup>1</sup> Где неотправленные письма с расплывшимися чернилами? Где обморок при виде крошечной ступни?» (с. 226).

При этом рассуждения героя Довлатова о ножках приходится на тот момент, когда он неожиданно чувствует проснувшуюся любовь к малознакомой тогда девушке: «Как ни странно, я ощущал что-то вроде любви... Казалось бы откуда? Из какого сора?!<sup>2</sup> Из каких глубин убогой, хамской жизни?» (с. 224). И эти вопросы-сомнения вновь близки ощущениям лермонтовского героя в сходной ситуации: Печорин не любит княжну Мери, намеренно превращает их отношения в игру, но в какой-то момент, оказавшись в Кисловодске, он с нетерпением ждет приезда Лиговских и задается вопросом, не влюблен ли он. Запись от 11 июня:

«Наконец, они приехали. Я сидел у окна, когда услышал стук их кареты: у меня сердце вздрогнуло... Что же это такое? Неужто я влюблен?.. Я так глупо создан, что этого можно от меня ожидать...»

Довлатов наделяет своего персонажа сходными «глупыми» свойствами, подобие внутреннего мира героев угадываемо и ощутимо (если не сказать типологично).

В романе Лермонтова обращает на себя внимание «любовная игра», которую затевает Печорин с дамами в Пятигорске и особенно игра с Мери. Нельзя забыть знаменитый монолог центрального героя, когда он рассказывает юной неопытной княжне об антиномиях (!) его жизни: «Я задумался на минуту и потом сказал, приняв глубоко тронутый вид:

— Да, такова была моя участь с самого детства. Все читали на моем лице признаки дурных чувств, которых не было; но их предполагали — и они родились. Я был скромн — меня обвиняли в лукавстве: я стал скрытен. Я глубоко чувствовал добро и зло; никто меня не

---

<sup>1</sup> Узнаваемая есенинская интертекстема («Не жалею, не зову, не плачу...»).

<sup>2</sup> Узнаваемая ахматовская интертекстема («Мне ни к чему одические рати...»).



ласкал, все оскорбляли: я стал злопамятен; я был угрюм, — другие дети веселы и болтливы; я чувствовал себя выше их, — меня ставили ниже. Я сделался завистлив. Я был готов любить весь мир, — меня никто не понял: и я выучился ненавидеть. Моя бесцветная молодость протекала в борьбе с собой и светом; лучшие мои чувства, боясь насмешки, я хоронил в глубине сердца: они там и умерли. Я говорил правду — мне не верили: я начал обманывать; узнав хорошо свет и пружины общества, я стал искусен в науке жизни и видел, как другие без искусства счастливы, пользуясь даром теми выгодами, которых я так неутомимо добивался. И тогда в груди моей родилось отчаяние — не то отчаяние, которое лечат дулом пистолета, но холодное, бесильное отчаяние, прикрытое любезностью и добродушной улыбкой. Я сделался нравственным калекой: одна половина души моей не существовала, она высохла, испарилась, умерла, я ее отрезал и бросил, — тогда как другая шевелилась и жила к услугам каждого, и этого никто не заметил, потому что никто не знал о существовании погибшей ее половины <...>» (запись в «Журнале Печорина» от 3 июня).

Что касается антиномий как характера, так и поведения (собственно — и убеждений) героя Довлатова говорилось уже неоднократно. В данном случае важно обратить внимание на иное сопоставление. Подобно Печорину, Алиханов тоже *принимает вид* — правда, не ради расположения к себе красавиц(ы), но ради удержания внимания пушкиногорских экскурсантов.

«Я стал водить экскурсии регулярно. <...> Мои экскурсии чем-то выделялись. Например, свободной манера изложения, как указывала хранительница Тригорского. Тут сказывалась, конечно, изрядная доля моего актерства. Хоть дней через пять я заучил текст экскурсии наизусть, мне легко удавалось симулировать взволнованную импровизацию. Я искусственно заикался, как бы подыскивая формулировки, оговаривался, жестикулировал, украшая свои тщательно разработанные экспромты афоризмами Гуковского и Щеголева» (с. 211–212).

«Тронутый вид» Печорина и «симулированная взволнованная импровизация» Алиханова — явления одного порядка.

Интертекстуальные параллели, как видно из анализа, «работают» в разных направлениях и эксплуатируются героями с различными целями, нередко по-разному, но не заметить их (взаимо)отраженности невозможно: при создании образа Алиханова Довлатов со всей очевидностью «держал в голове» не столько образ Онегина, сколько образ Печорина, апеллировал не столько к «Евгению Онегину», сколько к «Герою нашего времени».

Герой Лермонтова далеко не сентиментален, но, получив прощальное письмо от Веры, Печорин срывается с места, бросается вдогонку и загоняет своего коня Черкеса до смерти. А затем: «И долго я лежал неподвижно и плакал горько, не стараясь удерживать слез и рыданий; я думал, грудь моя разорвется; вся моя твердость, все мое хладнокровие — исчезли как дым. Душа обессилела, рассудок замолк, и если б в эту минуту кто-нибудь меня увидел, он бы с презрением отвернулся».

Герой Довлатова, получив телеграмму об отъезде жены и дочери, не вполне по-печорински, но тоже весьма сильно, искренне и глубоко переживает расставание и — пускается в длительный тяжелый запой<sup>1</sup> — вначале в одиночестве, затем с Валерой Марковым. И, заметив, завершение загула с Марковым находит интертекстуальный отклик в лермонтовском тексте: если Печорин при встрече с Грушницким возле колодца в Пятигорске произносит фразу о завязке жизненной комедии и обещает позаботиться о ее развязке, то Марков, словно подхватывает обещание Печорина и по завершении загула и ресторанного буйства произносит: «Финита ля комедия» (*finita la commedia* (*итал.*) — «комедия окончена»), словно вступает в незримый диалог с «Героем нашего времени», доводит до логического конца нить «комедийных» перипетий жизни (одного персонажа в судьбе другого).

Даже признание лермонтовского героя «Я стал не способен к благородным порывам; я боюсь показаться смешным самому себе...» (запись от 14 июня) сродни мироощущению героя Довлатова. Вспомним его признательно-любовные и одновременно иронико-негативные (по форме) размышления о природе, о родине, о чувствах к березам, в которых он и признается, и одновременно (тоже) словно боится показаться смешным самому себе (и/или жене)<sup>2</sup>.

Наконец, «морской мотив» знаменитого лермонтовского «Паруса» (мотив мятежного парусника) находит свое сниженно-упрощенное отражение как в облике самого довлатовского (лириче-

---

<sup>1</sup> Заметим, подобно Печорину, в меру ироничный и скептический герой Довлатова заплакал: «Я обогнал ее, ушел вперед и заплакал» (с. 242). Правда, тут же (словно «стесняясь самого себя») он уточняет: «Вернее, не заплакал, а перестал сдерживаться. Иду, повторяю: “Господи! Господи! За что мне такое наказание?!”» (с. 242).

<sup>2</sup> Ср. «Обломов», слова Ольги Ильинской: «...это дурная черта у мужчин — стыдиться своего сердца. Это тоже самолюбие, только фальшивое» (*Гончаров И. А. Обломов. С. 209*).

ского) героя, так и в иронизированном образе «узенькой лодки» (с. 181), на которой герой Довлатова отправляется «к неведомым берегам» самостоятельной «холостяцкой жизни» (с. 181).

Не очень нагруженно, но топос романа Лермонтова «Герой нашего времени» воскрешается в тексте Довлатова и благодаря упоминанию «кавказцев» (с. 200), бывающих среди посетителей заповедника. Подобно Лермонтову, Довлатов не дифференцирует горцев (грузины, армяне, чеченцы, осетины, *татары* и др.), но аннигилирует их племенную принадлежность «совокупным» номинативом «кавказцы», заставляя вспомнить место действия классического романа — Кавказ — и «настоящих кавказцев», героев, например, повести «Бэла». Казалось бы, невежественный вопрос довлатовских экскурсантов-кавказцев — «Из-за чего была дуэль у Пушкина с Лермонтовым?» (с. 200) — вводит *пару* имен в контекст повести — Пушкина и Лермонтова — и закрепляет их прочную связь, усиливая и поддерживая пушкинско / лермонтовские интертекстуальные аллюзии.

Наконец, среди мотивов, которые получают лермонтовскую интертекстуальную окраску у Довлатова, можно обнаружить и некоторые мотивы, прослеживаемые в связи с повестью «Фаталист».

Прежде в ходе анализа уже не раз отмечалось, что в лексическом вокабуляре Алиханова время от времени возникает слово *судьба*, т. е. в традиции XIX века *рок*, *фатум*. Например, как уже цитировалось, описывая отношения с женой, герой дважды использует выразительную и запоминающуюся сентенцию — «Это была уже не любовь, а судьба...» (с. 218, 276). Как известно, повесть Лермонтова «Фаталист» опирается прежде всего именно на этот мотив.

В романе Лермонтова помещение главы «Фаталист» в финале повествования можно объяснить стремлением Лермонтова ввести фатальный мотив «рокового» оправдания Печорина, намерением автора снять часть ответственности с главного персонажа и перенести ее на условия исторического отрезка времени (в метафорической парафразе Лермонтова — на судьбу, на фатум)<sup>1</sup>. Если принять эту точку зрения, то и в случае с героем Довлатова мотив судьбы, мотив фатальности во многом тоже может быть рассмотрен как оправдательный, частично снимающий ответственность с самого героя, но переводящий ее на историческое время, на сумму обстоятельств, на *судьбу*. Причем в по-

---

<sup>1</sup> Подобная точка зрения высказана в статье О. В. Богдановой «К истории рождения романа М. Ю. Лермонтова “Герой нашего времени”: гипотеза и ретроспектива» (см.: Богданова О. В. Современный взгляд на русскую литературу XIX — середины XX века». СПб., 2017. С. 75–120).

вести Довлатова мотив судьбы, как уже отмечалось выше, отчасти делегирован образу бывшей жены героя Татьяне, первой решившейся на эмиграцию и подведшей к этому «роковому» решению героя. Как показывает Довлатов, герой всеми силами сопротивлялся эмиграции, откладывал решение, оттягивал время, уходил от болезненного для него вопроса. Но решительность жены в конце концов *заставила* героя выбрать путь эмиграции — именно поэтому повесть посвящена Довлатовым *жене*. Именно она, жена реальная и повестийная, взяла на себя роль судьбы<sup>1</sup>, которая привела (автобиографического) героя к эмиграции<sup>2</sup>.

Кажется, в атмосфере времени и обстоятельств для Довлатова главным условием эмиграции должна была быть (и считается таковой) причина его непечатания, невозможности опубликовать его произведения, оказаться в числе «официальных» членов ССП. Однако в повести, созданной Довлатовым, этот мотив хотя и звучит, но отводится на второй план — в художественном тексте выбор героя иной и обусловлен фатумом, роком, судьбой («воплощенном» в образе жены Татьяны).

Иными словами, главный вопрос, стоящий перед центральным героем, в конечном итоге решается Довлатовым на фатальном уровне, как и в «Фаталисте» Лермонтова. Более того, эпизод «испытания судьбы» Вуличем (хотя и не развернутый в сюжетную линию у Довлатова) в фабульном плане различимо намечается (точнее — проговаривается довлатовским персонажем). В отчаянную минуту Алиханов (как Вулич и как Печорин)<sup>3</sup> готов (как классический персонаж) направить на себя оружие:

«Я заглянул к Михал Иванычу. Его не было. Над грязной постелью мерцало ружье. Увесистая тульская двустволка с красноватым ложем. Снял ружье и думаю — не пора мне застрелиться?» (с. 249).

Вопрос «Не пора ли застрелиться?» остается для героя Довлатова только вопросом, тем не менее недооволенный мотив лермонтовского интертекста (решительного выстрела Вулича себе в висок, закончившегося осечкой, или Печорина, решившегося в одиночку

---

<sup>1</sup> Ср.: «С вами не страшна судьба!» — говорит Обломов Ольге (*Гончаров И. А. Обломов*. С. 272).

<sup>2</sup> В этом смысле указание на Иосифа Бродского как послужившего исходным и первоначальным толчком к рождению довлатовской повести утрачивает свою релевантность. *Судьба* в биографии Бродского принимает иной облик, более зловещий.

<sup>3</sup> Ср. Печорин: «В эту минуту у меня в голове промелькнула странная мысль: подобно Вуличу, я вздумал испытать судьбу...»

схватить казака-убийцу, заперевшегося в доме) дает о себе знать и проскальзывает в мыслях (сознании) довлатовского героя.

Итак, интертекст русской классической литературы пронизывает всю ткань повести Довлатова «Заповедник». Среди диалогических претекстов оказываются тексты Пушкина, Лермонтова, Гончарова, Тургенева, Достоевского, Л. Толстого<sup>1</sup>, Блока, Пастернака, Мандельштама, Есенина, Ахматовой, Солженицына, Шукшина, Вен. Ерофеева и мн. др. Однако остается вопрос о том, как довлатовский текст коррелирует с претекстами зарубежной литературы, имена из которой довольно настойчиво звучат в наррации Довлатова.

Среди зарубежных аллюзий в тексте повести «Заповедник» — мотивы античности, имена Шекспира, Дж. Лондона, Джойса, Ремарка, Беллоу, Моравиа, как уже отмечалось, несколько раз упоминается Хемингуэй. Казалось бы, имя последнего для поколения довлатовского персонажа должно было быть «вне критики», ибо для молодых отечественных (и не только) прозаиков 1960-х — 1970-х годов американский писатель был культовым, знаменующим собой порыв к свободе, выход в иную систему творческих координат. Объясним, почему над письменным столом Алиханова висит портрет Хемингуэя (с. 218).

Между тем уже было обращено внимание на то, что сам герой Довлатова как будто бы сомневается в значимости «хорошего писателя» Хемингуэя. Неслучайно он задает вопрос героине-жене: «Ты действительно считаешь его хорошим писателем?» (с. 174).

Привлекает к себе внимание и тот факт, что культового (же) Набокова герой Довлатова тоже не принимает, ставит под сомнение силу его личности и дарования: «Это пораженцы», — говорит Алиханов о писателях-эмигрантах. — «Скопище несчастных пораженцев. Даже Набоков — ущербный талант» (с. 241).

Возникает вопрос: почему довлатовский герой столь радикален и «критичен»? чем не устраивают его Хемингуэй или Набоков?

Не прямо, но художественно Довлатов отвечает на этот вопрос. Причем отвечает — иносказательно — и себе (на вопрос «ехать или не ехать»).

Как помним, по мнению Алиханова, писатель на семьдесят процентов теряет свою уникальность и идентичность, лишаясь родно-

---

<sup>1</sup> Толстовская фраза Андрея Болконского «... жизнь не кончена в 31 год» незримо сопровождает довлатовского героя на протяжении всего повествования. Возраст героя тем более привлекает к себе внимание, что, по словам А. Ю. Арьева, самому Довлатову в момент писания повести было 36 лет, его герою — тридцать первый (в тексте упоминается, что он только что отпраздновал тридцатилетие).

го языка (с. 236). Потому Набоков для него — уже только часть русского самобытного писателя, пишущего не на родном, но на английском языке. А Хемингуэй — предмет для подражания. Именно *подражания*, то есть вторичности и, следовательно, тоже утраты самостоятельности и уникальности. Не прямо, но с долей некой определенности — через *особое* отношение к Хемингуэю и Набокову — довлатовский герой эксплицирует собственное суждение о том, что он не хочет подобной судьбы, не желает быть «частью» или «копией». То есть и на этом — иррациональном — уровне Довлатов обнаруживает отторжение Алихановым намерения менять родину, менять язык, менять идентичность. В итоге, как показывает текст, — внутренне — герой не согласен с эмиграцией. «Для писателя это — смерть» (с. 241). Потому посвящение жене, вынесенное в особую позицию, еще раз (в очередной раз) выявляет и подчеркивает фатальные коннотации женского образа в «неизбежности выбора» героя. А стойкое нежелание покинуть родину дублируется, акцентируется странным для героя «неприятием» американской литературы (не странным для ситуации выбора)<sup>1</sup>.

Для довлатовского героя «оттенок высшего <предна>значения» (с. 216) состоит в том, чтобы предпринять *саму попытку* создания «самой великой книги» (с. 175). В споре с женой он поясняет: «В духовном отношении такая неудавшаяся попытка равна самой великой книге. <...> нравственно она выше. Поскольку исключают вознаграждение» (с. 175). Алиханов готов довольствоваться подобной миссией, потому в разговоре с женой он несколько раз настойчиво повторяет: «Я не поеду <...> Еще раз говорю, не поеду» (с. 235). И судьба литературных героев-скитальцев укрепляет героя Довлатова в подобном решении. Обширный литературный интертекст (и контекст) поддерживает аргументацию героя, позволяя сопоставить судьбу сегодняшнего писателя и писателя прошлого, тем самым допуская герою-художнику избрать собственный — *его* — путь. И его выбор сделан — не ехать, остаться, что и вершится в повести.

«Открытый» финал «Заповедника» дает отчетливое представление о том, что выбор героя Алиханова — остаться на родине. Литературные параллели (пушкинские, лермонтовские и «примкнувших к ним») позволяют Довлатову и его герою отстоять и реализовать тот вариант разрешения событий, который не совпадал с писательской

---

<sup>1</sup> Понятно, что обнаруженное героем отношение к зарубежной литературе не глубинное, не истинное, но ситуативное, временное и временное.

жизненной реальностью, но который был *органичен* для него и его персонажа. Интертекстуальный фон повести «Заповедник» позволил Довлатову осуществить ту «сублимацию» («возложить на литературу ответственность за свои грехи», с. 216), о которой нарратор-рассказчик говорил применительно к Шекспиру, к его «Королю Лиру». В традиции русской культурной парадигмы художественный образ вытеснил и заслонил реальность — как в судьбе самого Довлатова, так и прототипического Иосифа Бродского<sup>1</sup>. Интертекстуальные реминисценции и аллюзии позволили герою «Заповедника» Алиханову остаться собой.

Справедливо наблюдение А. Ю. Арьева: «Правдивость вымысла для писателя существеннее верности факту»<sup>2</sup>.

Итак, можно предложить вывод о том, что интертекстуальное пространство повести Довлатова «Заповедник» обширно и многолико. Интертекстуальные аллюзии пронизывают всю ткань довлатовского текста, помогая глубже понять как сюжетную канву повести, так и ее подтекстовые интерференции. Межтекстовые диалогические аллюзии опираются на претексты как отечественные, так и зарубежные, в обоих случаях расширяя пространство повестийной наррации и позволяя более точно осознать ментально-смысловую направленность как «Заповедника» в целом, так и интерпретировать его отдельные эпизоды-сцены. Как было показано, основу интертекстуального поля «Заповедника» уже на тематическом уровне — «михайловский текст» — со всей несомненностью составляет пушкинский интертекст, ориентированный на такие произведения Пушкина, как «Евгений Онегин», «Повести Белкина», «Дубровский», «Каменный гость», «Капитанская дочка», «Я вас любил...», «Андрей Шенье», «Вновь я посетил...» и др. с очевидными и видимо прочерченными сопоставительными нитями-аллюзиями. Мир Пушкина в повести Довлатова емок и многообразен, но главная составляющая в нем — характер центрального персонажа-актанта, «странного» (или «лишнего») героя, томимого неразрешимыми вопросами современного бытия. Образ Пушкина (личности и поэта) и образы его героев (в их числе прежде всего Евгений Онегин) становятся для главного героя повести Довлатова теми

---

<sup>1</sup> Северная Венеция навсегда оставалась единственной родиной поэта Бродского, неслучайно его завещание быть погребенным в «южной» Венеции (см. об этом подробнее: Богданова О. В. «Петербургский подтекст» Иосифа Бродского. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2012. С. 3–26.).

<sup>2</sup> Арьев А. Ю. История рассказчика // Довлатов С. Собрание сочинений: в 4 т. / сост. А. Ю. Арьев. СПб.: Азбука-классика, 2003. С. 7.

нравственными ориентирами, которые позволяют выбрать путь (сделать выбор) современному литературному герою-страннику.

Рядом с центральным персонажем оказываются сюжетно связанные с ним образы-двойники: герои-экскурсоводы и герои-селяне, временные или постоянные обитатели Пушкинского заповедника, его работники и жители. Как показано в тексте, принципы создания этих образов не единообразны, каждый из персонажей наделен особой типологической сущностью, но приемы создания некоторых из них со всей определенностью нацелены на пушкинскую традицию, хотя и воплощенную нередко в пост-пушкинских вариациях литературных типов — развитых и закрепленных в русской литературе середины — конца XIX века (в частности, речь идет о творчестве Гончарова и Тургенева, Достоевского и Толстого). Как показано в работе, одним из основных типов современного героя продолжает оставаться образ героя-сибарита, героя-обломовца, эксплицированного в повести Довлатова в образах Митрофанова или (отчасти) Маркова.

Пушкинскую линию интертекстуальных переключек со всей очевидностью продолжает и образ Михал Иваныча, хозяина дома, в котором довелось остановиться герою довлатовской повести. Данный тип — образ из народа — создан не только в интераллюзиях на «Дубровского», но и на традицию любования образом народного богатыря (в повести Довлатова отчасти сохранившего свое былинное начало, но в основном низведенного до образа очаровательно-безобразного лесоруба-пропойцы, наделенного антиномичными чертами характера).

Между тем характер центрального персонажа Алиханова, который со всей очевидностью аккумулирует в себе линии пушкинского интертекста, создан писателем в еще большей мере в ориентации на лермонтовский тип «странного» героя — черты печоринского типа просматриваются как в особенностях поведения, ментальности, так и в речевой характеристике персонажа. Глубоко разочарованный в жизни (и социуме) герой Лермонтова (словно бы) находит продолжение и развитие в образе современного героя Алиханова, обстоятельствами поставленного перед судьбоносным выбором, драматизированным и оттененным лирическими интертекстуальными мотивами философской поэзии Пастернака и Цветаевой, окрашенной чертами красочной песенности Есенина (и Блока).

Как демонстрирует анализ, интертекстуальное поле повести «Заповедник» в значительной мере расширяет возможности контентной интерпретации довлатовского текста и предлагает новые перспективы его смыслового потенциала.



---

●

## **ПОВЕСТЬ «ФИЛИАЛ»: иронический модус бытийных перспектив**

В повести «Филиал (Записки ведущего)», написанной в 1988 г. в США и впервые опубликованной в петербургском (ленинградском тогда) журнале «Звезда» (1989, № 10), Сергей Довлатов использует интертекстуальные стратегии, с одной стороны, более сложно и прихотливо, более изысканно, чем в других текстах. Но, с другой стороны, интертекст в «Филиале» более очевиден, так как его фабульная канва а priori программирует межтекстовые диалогические связи, ибо действие повести базируется на событиях некоего симпозиума, когда (по сюжету) в Лос-Анжелесе собираются многочисленные российские эмигранты — философы, ученые, общественные деятели, священнослужители, литераторы. Интертекстуальная атмосфера повести исходна и контурна.

Как (нередко) и в других повестях Довлатова, сюжетный план повествования дробится на два подсюжета — «внешний», «общественный», собственно конференциальный, связанный с симпозиумом, и сюжет «внутренний», частный, повествующий о встрече героя-рассказчика с его первой любовью, теперь тоже эмигранткой. В финале повести писателю удается остроумно и иронично, но вместе с тем мотивированно и убедительно соединить обе линии, сделав героиню «частного» подсюжета Тасю существенным звеном «общественного» подсюжета, наделив ее значимой социальной ролью в рамках симпозиума<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Исследователь С. Чекалова проницательно увидела на уровне фабульно-сюжетного пласта довлатовской повести (интер)перекличку с повестью И. С. Тур-

Между тем едва ли не самую выразительную особенность повести «Филиал» составляет массивный пласт *автоинтертекста*, привлеченного художником — речь идет о том, что в основе сюжета повести лежат действительные события, а именно — международная конференция «Литература в эмиграции. Третья волна» (1981, май)<sup>1</sup>, заметки о которой были подготовлены Довлатовым для «Нового американца» и опубликованы в «Синтаксисе» под названием «Литература продолжается»<sup>2</sup>. То есть события реальной конференции получили отражение в двух жанровых литературных формах — эссе (1982 год) и художественной повести (1988 год), обеспечивая материал для рассмотрения механизма автоцитации, осуществленного Довлатовым в «Филиале».

Интертекстуальная связь между двумя текстами — эссе «Литература продолжается» и повестью «Филиал» — эксплицируется, как уже было сказано, на самом поверхностном уровне, в пределах сюжетики текстов, но еще более точно — в сфере действующих лиц и участников событий. Система персонажей «общественного» подсюжета берет на себя функцию осуществления автоцитации, привлечения автоинтертекста — однако «вторичной» актуализации его с трансформацией, с художественным переосмыслением и творческим дополнением.

Название повести «Филиал» обретает сущностное наполнение не сразу — только по истечении ряда событийных обстоятельств становится ясно, что заглавие мотивируют отношения концептов «родина» и «эмиграция», Россия и США, метрополия и филиал («филиал

---

генева «Дым» («Любовные сюжеты повести Довлатова и романа Тургенева “Дым” до странности похожи, хотя вряд ли Довлатов, когда писал, думал о своем предшественнике. Он признавался, что знал английскую литературу лучше, чем русскую, да и ту, первую, не очень хорошо. Складывается впечатление, что оба писателя были уязвлены одной и той же жизненной ситуацией». См. подробнее: Чекалова С. «Лживая, безжалостная, неверная» — «добрая, милая, славная» // Новый мир. 1997. № 4. С. 220). Однако ситуативное сходство — изображение Тургеневым кружка эмигрантов, озабоченных раздумьями о будущем России, перемежающееся любовной линией Ирины и Литвинова — на наш взгляд, носит скорее типологический, чем художественно-интертекстуальный характер. Между тем само по себе наблюдение С. Чекаловой очень точно и верно.

<sup>1</sup> Ср.: «...придуманный Довлатовым симпозиум...» (Доброзракова Г. А. Сергей Довлатов: диалог с классиками и современниками. Самара: Поволжский гос. ун-т, 2011. С. 68).

<sup>2</sup> Впервые полностью опубл.: Синтаксис. Париж, 1982. № 10. Некоторые мат-лы были опубл. в «Новом американце» под рубрикой «Из выступлений на конференции» (1981. № 67, 69, 73, 74). Сюда же примыкает и текст доклада «Как издаваться на Западе?».

будущей России», «наша миссия», «историческая роль»<sup>1</sup>, с. 69). Для героя-рассказчика нахождение вне пределов *большой* родины воспринимается *малым* филиалом, который, однако, живет по тем же законам и традициям, руководствуется теми же привычками и принципами, что и в пределах оставленного отечества. Неслучайно для героя-повествователя (и его героев-соотечественников) газетные новости о том, что «Еще один заложник... Обстреляли базу террористов... Тим О'Коннор добивается переизбрания в Сенат...» (с. 8), мало интересны («...нас это волнует мало», с. 8). Для русских эмигрантов важнее другое: «Наша тема — Россия и ее будущее» (с. 8).

Однако, как и всегда у Довлатова, серьезные проблемы предстают в тексте в ироническом ключе. Потому вопрос о будущей (постперестроечной) судьбе России заявляется в повести своеобразно: «С прошлым все ясно. С настоящим — тем более: живем в эпоху динозавров. А вот насчет будущего есть разные мнения. Многие даже считают, что будущее наше, как у раков, — позади» (с. 8). Последнее замечание немаловажно — будущее смыкается с прошлым, бытийный круг для героя (героев) Довлатова закольцовывается, выводя проблемы «малого сообщества» на всеобщий уровень, когда мифический допотопный образ «Ноева ковчега» (с. 8), в котором каждой твари по паре, становится символом-заместителем, образом-эквивалентом *филиала*, неоднородного русско-еврейского сообщества, вынужденного держаться относительного единства в условиях эмиграции. Интертекстема «Ноев ковчег» осеняет весь текст повести, привнося в него сниженные библейские универсалии и иронические параллели.

Так, по словам рассказчика: «Радио “Третья волна” <где герой работает> помещается на углу Сорок девятой и Лексингтон. Мы занимаем целый этаж гигантского небоскреба “Корвет”. Под нами — холл, кафе, табачный магазин, фотолаборатория» (с. 9). Образ «Корвета» (как известно, в литературной традиции чаще всего разбойничье-пиратского судна) усиливает и развенчивает, дополняет и корректирует образ ветхозаветного «Ноева ковчега». Образы «двух охранников, белого и черного» (с. 9), стоящих при входе в здание, — в своей «диалектической противоположности» — акцентируют и углубляют мотив «каждой твари по паре». Замечание о том, что на радио служат «около пятидесяти штатных сотрудников» и «Среди

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Довлатов С. Филиал: Записки ведущего // Довлатов С. Собрание сочинений: в 4 т. СПб.: Азбука, 1999. Т. 4. С. 5–131, — с указанием страниц в скобках. Цитаты из эссе «Литература продолжается» приводятся по тому же изданию — С. 273–286.

них имеются дворяне, евреи, бывшие власовцы. Есть шестеро невозвращенцев — моряков и туристов» (с. 11), завершает предварительный образ ноева ковчега-филиала, проектирует образ маленького универсума, образ-код, выводящий на уровень обобщающих интертекстуальных проекций.

Образ героя-рассказчика Далматова занимает в системе персонажей повести центральное, но (что еще более важно) срединное место<sup>1</sup>, что необходимо для формирования «нейтральной» (объективной) точки зрения на литературные споры, разгорающиеся на симпозиуме «Новая Россия: варианты и альтернативы». По самооценке Далматова: «Среди эмигрантских писателей я занимаю какое-то место. Увы, далеко не первое. И, к счастью, не последнее. Я думаю, именно такое, откуда хорошо видно, что значит — настоящая литература» (с. 14)<sup>2</sup>. Именно героини-литераторы становятся объектами (субъектами) журналистской и писательской рефлексии Далматова, и через их посредство интертекст выходит на передний план.

В эссе каждый из реальных участников симпозиума удостоивается небольшого фрагмента, в центре которого оказывается некая анекдотическая ситуация, бывшая с героем<sup>3</sup>. Отдельный эпизод-главочка назван, как правило, по имени доминирующего персонажа — «Дело Синявского» (с. 275), «Дезертир Лимонов» (с. 276), «В окопах Континента, или Малая земля Виктора Некрасова» (с. 280), тогда как в повести прочерчивается единый сюжет, скрепленный образом корреспондента «Третьей волны» Далматова, направленного радиоредакцией для подготовки репортажа. Задание Тарасовича: «Едешь в Калифорнию. Участвуешь в симпозиуме “Новая Россия”. Записываешь на пленку все самое интересное. Берешь интервью у самых знаменитых диссидентов. Дополняешь все это собственными размышлениями, которые можно почерпнуть у Шрагина, Турчина или Буковского. И в результате готовишь четыре передачи, каждая минут на двадцать» (с. 17). Обязательность присутствия Далматова среди участников симпозиума-конференции (в отличие от эссе, где корреспондент отправляется на конференцию по собственной воле, из «сно-

---

<sup>1</sup> Герой Далматов — внештатный сотрудник радиостанции «Третья волна».

<sup>2</sup> В эссе «Из Америки с любовью» Довлатов скажет о «среднем писателе»: «...только пошляки боятся середины. Именно на этой территории, я думаю, происходит все самое главное» (с. 348).

<sup>3</sup> О роли анекдота в тексте «Филиала» см.: *Черняхович А. С.* О роли анекдота в прозе С. Довлатова (повесть «Филиал») // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Сер. Общественные науки. Спец. выпуск. 2007. С. 21–23.

бизма», с. 274) привносит элемент отстраненности (дистанцированности) героя от участников симпозиума «Новая Россия», обеспечивает невовлеченность его в «судьбоносные» общественные споры, гарантирует эффект объективации, скрашенной сторонней иронией малоинтересованного наблюдателя — «Скажи мне, что ты думаешь о будущей России? Только откровенно. — Откровенно? Ничего...» (с. 16).

При сопоставлении текстов эссе «Литература продолжается» и повести «Филиал» кажется очевидным, что публицистический дискурс эссе должен быть вытесненным образной символикой художественного текста повести: размышления эссеиста о норме и абсурде современной жизни у корреспондента-наблюдателя должны наполниться образной символикой универсального плана. Отчасти именно так и происходит, но, как известно по «Компромиссу», газетные репортажи Далматова далеко не всегда фактологичны и объективны, домысел и вымысел становятся основой творческой стратегии в том числе и публициста. В эссе «Литература продолжается» на присутствие в тексте художественной фантазии указывает эпиграф, и что немаловажно, эпиграф из М. Зощенко<sup>1</sup>. Эссеист «указывает» вдумчивому читателю на долю художественного и иронического потенциала «объективного репортажа», который со всей очевидностью окрашен зощенковской интонацией и опосредован зощенковским ракурсом восприятия событий. Автор словно бы предупреждает: «не верь <ушам> своим...»<sup>2</sup>

В повести градус художественного вымысла повышается, домысел констатирует уже первый повестийный эпизод, когда герой «Филиала» оказывается в Лос-Анжелесе. Если в эссе рассказчик сообщает (вероятно) достоверный факт о том, что из аэропорта до гостиницы он доехал на такси вместе с Виктором Перельманом, то в повести появляется «вымышленный» эпизод — когда водителем такси героя Далматова оказывается бывший заключенный из Устьвымлага, т. е. места службы Алиханова, героя «Зоны». Одна повесть Довлатова увязывается с другой, поддерживая мысль «записок надзирателя» о схожести жизни по обе стороны запретки и о ее абсурдизме и хаосе. Далматов: «Я подумал: вот тебе и Дальний Запад! Всюду наши люди» (с. 19).

---

<sup>1</sup> «...А значит никто никого не обидел, литература продолжается... М. Зощенко» (с. 273).

<sup>2</sup> В эссеистике Довлатов нередко обращается к указанию на особую форму наррации у Зощенко — сказ, повествование «от имени своих героев»: «Это распространенный литературный прием. Так писал Зощенко» (с. 268). Эту манеру письма во многом наследует и Довлатов.

(Вспомним Н. А. Ярошенко: «Всюду жизнь...») Бывший охранник и бывший заключенный оба оказываются эмигрантами, оба спасаются на «Ноевом ковчеге» «филиала». Если в «Зоне» Довлатовым уравнивались советские лагерь и государство, то теперь сравнение выходит за пределы «советскости»: уподоблению подвергаются мир Востока и Запада, *здесь и там, тогда и теперь*. Размах довлатовских обобщений уже не носит выраженного социально-политического характера, но оказывается всеобщей человеческой универсалией — от Дальнего Востока до «Дальнего Запада» (с. 19). Автоинтертекст обретает в эпизоде «двойственную» суть — «Филиал» оказывается связанным не только с эссе «Литература продолжается», но и с повестью «Зона» («Компромисс» и др.), расширяя границы корреспондентских обобщений.

Эпизод с писателем А. Д. Синявским в эссе носит название «Дело Синявского», эксплицируя (по сути интертекстуальную) аллюзию на «Дело Синявского и Даниэля» (1966 г.), на известный и шумный процесс, который состоялся над писателями-оппозиционерами Абрамом Терцем и Николаем Аржаном и который, по существу, послужил началу диссидентского движения в СССР.

Оппозиционность личности Терца-Синявского в эссе порождает гипотетическое представление о герое-человеке «нервном, язвительном, амбициозном» (с. 275). «Все ждали, что Андрей Донатович будет критиковать Максимова...» (с. 276). Между тем автор эссе признается: «Андрей Синявский меня почти разочаровал. <...> Синявский оказался на удивление добродушным и приветливым. Похожим на деревенского мужичка. Неловким и даже смешным» (с. 275). «Разочарование» связано с «обыкновенностью» героя, с образом не активиста-борца, но приветливого и добродушного человека.

И только одно качество выделяет Синявского на фоне других: «На кафедре он заметно преображается. Говорит уверенно и спокойно. Видимо, потому, что у него мысли... Ему хорошо...» (с. 275). Последнее замечание носит ироничный характер, как бы акцентируя то, что у самого рассказчика-корреспондента (или у других участников конференции) мыслей нет. Ирония направлена на самого рассказчика, но не на Синявского, позитивный ракурс образа авторитетного писателя очевиден.

Между тем в повести сообщение о присутствии Синявского на заседаниях вместе с женой М. В. Розановой разворачивается в игровой микросюжет, насквозь ироничный, причем Синявский выводится в повестийном тексте под другим именем и только однажды (в ретроспективе) упоминается под именем собственным (с. 28).

Художественный текст дает Довлатову большую свободу — и характер уважаемого Синявского превращается в образ смешного Белякова:

«Разместили нас в гостинице “Хилтон”. По одному человеку в номере. За исключением прозаика Белякова, которого неизменно сопровождает жена. Мотивируется это тем, что она должна записывать каждое его слово. Помню, Беляков сказал литературоведу Эткинду:

— У меня от синтетики зуд по всему телу.

И Дарья Владимировна тотчас же раскрыла записную книжку» (с. 20).

Восхищение умом (мыслями) Синявского, которое испытывал повествователь в эссе, сменился иронией рассказчика в повести. Мария Розанова, женщина с сильным характером, отмеченным в эссе («Короче, мне она понравилась. Разумеется, у нее есть что-то мужское в характере. Есть заметная готовность к отпору. Есть саркастическое остроумие», с. 274), в повести оказалась несколько глуповатой и навязчивой Дарьей, спутницей мнимого гения, записывающей ничтожные и бессмысленные подробности далеко не литературной жизни классика.

Возникает вопрос: отчего так радикально поменялась аксиология? почему один и тот же персонаж обрел совершенно иные коннотации?

Можно предположить, что нейтрально выдержанный текст 1982 года, публицистический, информативный, «объективированный», гарантировал некоторую «защищенность» Довлатову-художнику от упреков со стороны коллег-литераторов (мол, фактология выдержана в эссе, в повести — домысел и вымысел)<sup>1</sup>. Однако на самом деле задача художника Довлатова, вероятно, состояла в другом. Возможное сопоставление весьма близких по материалу произведений (одно с доминирующими плюсами, другое с минусами) позволяло в совокупности создать (сформировать) действительно объективную картину, демонстрирующую диалектичность (двойственность) характера каждого героя (человека). (Авто)интертекст становился для Довлатова условием писательской достоверности и художнической честности, подлинной объективности, когда посредством *различных* повествовательных дискурсов приоткрывалась сложность и неоднозначность противоречивой человеческой природы<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Хотя, как уже отмечалось, один только «Компромисс» свидетельствует, что у Довлатова это далеко не так.

<sup>2</sup> Заметим, что в одном из эссе «на литературные темы» Довлатов характеризует Синявского таким образом: «Андрей Синявский <...> человек сложный, замкну-

В том же ключе создается и образ Н. М. Коржавина (1925–2018), поэта, публициста, переводчика, мемуариста, в повести «подмененный» образом Рувима Ковригина. В эссе фрагмент, с ним связанный, озаглавлен «Старик Коржавин нас заметил» и по сущности характера героя в малой степени отличается от того, который воспроизведен в повести. Коржавин-Ковригин предстает личностью «ранимой» (с. 31, 32, 33, 278, 279), но и одновременно резкой, решительной, грубоватой (с. 32, 33, 279, 280), хотя и отстаивающей (в бранной форме) традицию русской христианской культуры (и литературы), необходимость человеческого, а не «мертвечинного» содержания художественного произведения. Однако если в эссе Коржавин бранит всех подряд, не особенно акцентируя внимание на личностях («оскорбил всех западных славистов», «оскорбил целый город»<sup>1</sup>, оскорбил «беспринципных журналистов», с. 32), то в повести представлен сюжетный эпизод, где критика Ковригина целенаправленно обращена на «аморалиста» (с. 33, 34) Лимонова.

Интертекстуальная отсылка к строкам Пушкина о Державине — «Старик Державин нас заметил...»<sup>2</sup> — сфокусированная в эссе на «старике» Коржавине, с одной стороны, на уровне интертекстемы эксплицирует непререкаемость авторитета последнего для молодежи (и для Далматова в том числе). С другой стороны, в трансформированной форме обнаруживает и другой смысл — «обида» («заметил!»), нанесенная несдержанным оратором газете «Новый американец» (и непосредственно Довлатову, ее представляющему; «обидел меня...», с. 32).

Между тем в повести перечислительный ряд оскорблений, нанесенных Ковригиным, конкретизируется и корректируется развернутым сюжетным ходом, когда остракизму подвергается непосредственно Лимонов и описание ораторской речи Ковригина насыщается элементами абсурда и житейского анекдота, обретающего самостоятельный вес и завершенность.

---

тый и остроумный» (с. 318). Как видно из эпитетов, использованных автором, однозначности в характере Синявского для Довлатова действительно нет.

<sup>1</sup> Отдельного упоминания заслуживает еще одна «подмена», произведенная в повести. В эссе Коржавин произносит: «Бобышев — талантливый поэт, хоть и ленинградец...» (с. 279). В повести Ковригин бросает: «Иосиф Бродский хоть и ленинградец, но талантливый поэт...» (с. 32). Замена имени Бобышева на Бродского как ситуативно, так и типологически релевантна: отход от действительно факта укрупняет ситуацию, автоинтертекст работает на обобщение, одно поэтическое имя вбирается другим.

<sup>2</sup> Здесь и далее цитаты из произведений А. С. Пушкина приводятся по изд.: *Пушкин А. С. Собр. соч.*: в 10 т. М., 1959–1962. URL: <lit-classic.com>



В повести происходит фактическое слияние двух самостоятельных главок эссе — «Дезертир Лимонов» и «Старик Коржавин нас заметил», Лимонов и Коржавин оказываются в непосредственной близости, почти в «дуэльной ситуации».

Эпизод с Лимоновым подвергается в повести «Филиал» кардинальной переработке — точнее нарратором использована (воспроизведена) совершенно иная ситуация. Если в эссе Довлатов делает акцент на высказывании Лимонова о том, что он «не хочет быть русским писателем» (с. 276) и «многоголосо» обсуждает реакцию участников симпозиума на это «дезертирское» заявление, то в повести в центре оказываются «филиппики» Коржавина — «проклятия» Ковригиным («проклинал», с. 23) Лимонова в продолжение отведенного ему регламента, а затем продолжение брани еще на семь минут, щедро предоставленных ему самим Лимоновым<sup>1</sup>.

С образом Лимонова и его героем в текст «Филиала» входит классическая интертекстема — отсылка к роману И. С. Тургенева «Отцы и дети». В эссе о Лимонове Довлатов пишет: «Лимонов — <...> современный русский нигилист. Эдичка Лимонова — прямой базаровский отпрыск. Порождение бескрылого, хамского, удушающего материализма» (с. 278). В повести этот публицистический посыл художественно (интертекстуально) реализуется.

Подобно тому, как Базаров побеждает в идейных спорах («идейной дуэли») с Павлом Кирсановым не потому, что приводит более весомые аргументы, а только потому что преимущественно молчит («За ужином разговаривали мало. Особенно Базаров почти ничего не говорил, но ел много»<sup>2</sup>), так же и Лимонов выходит победителем в «споре», потому что ведет себя по-базаровски сдержанно и спокойно — (почти великодушно) предлагает оппоненту семь минут своего времени-регламента.

Любопытно, что Довлатов дает весьма современную трактовку образу и характеру нигилиста Евгения Базарова. В 1970-х — 1980-х годах образ Базарова традиционно рассматривался как образ героя

---

<sup>1</sup> Типологически близкий (или сходный) эпизод рассказан Довлатовым о его юных годах, когда он был участником ЛИТО В. С. Бакинского. Эссе «Мы начинали в эпоху застоя»: «...в присутствии <Басинского> мы вели себя совершенно открыто, говорили бог знает что, и в частности — бешено ругали два рассказа самого Басинского, которые он имел неосторожность нам прочесть» (с. 255).

<sup>2</sup> Здесь и далее произведения И. С. Тургенева цитируются по изд.: *Тургенев И. С. Полное собрание сочинений* // URL: [ilibrary.ru](http://ilibrary.ru). И. С. Тургенев Полный список произведений

прогрессивного, т. н. «нового человека», демократически настроенного, «из народа» («мой дед землю пахал...»), и таковые черты персонажа были превалирующей характерологической чертой образа. В советское время в работах литературоведов (и в школьных учебниках особенно) материалист Базаров закономерно побеждал в споре с дворянами-интеллигентами Павлом и Николаем Кирсановыми, оказывался намного сильнее и ярче в проявлении личностных качеств, чем «мягонький» либеральный Аркадий<sup>1</sup>. Однако Довлатов, как видно из ряда эпитетов, которые использованы им для характеристики «базаровского отпрыска» Эдички («Это я, Эдичка» Лимонова), совершенно иначе подходит к осмыслению героя и его «праотца» Базарова. Довлатов не поэтизирует тургеневский персонаж, но нигилистические черты базаровского образа проецирует на личность «сугубого материалиста» Лимонова.

Итак, «лимоновские» эпизоды в эссе и в повести категорически разные (прежде всего они утрачивают самостоятельность), и акцентированные в них моменты тоже различны, однако обращает на себя внимание то, что и там, и там Лимонов у Довлатова предстает неизменно «талантливым человеком» (с. 278), на счет которого рассказчик не иронизирует (вероятно, последнее и позволяет сохранить подлинную фамилию героя повести Лимонов, хотя фамилии других повестийных персонажей изменены).

Несмотря на то что проза Лимонова названа «черным жанром» (с. 278), изображение жизни в ней преподносится в «мрачных тонах» (с. 278), тем не менее Довлатов неизменно признает за Лимоновым талант: «Лимонова на конференции ругали все. А между тем роман его читают. Видимо, талант — большое дело...» (с. 278). Поведение и радикальные заявления «аморального» (с. 33) Лимонова не особенно занимают повествователя «Филиала», так как, с его точки зрения, «моральная устойчивость» вызывает интерес главным образом у родни» (с. 278).

Таким образом, интертекстуальные связки между довлатовскими эссе и повестью (и между современным текстом и классикой) вновь нацелены на создание правдивого образа, но в данном случае генерируют его по совершенно иной повествовательной (и аксиологической) схеме — образ Лимонова сохраняет в себе константные черты «бескрылого», «хамского», но талантливого «материалиста»,

---

<sup>1</sup> Сегодняшние исследования предлагают новую трактовку образа Базарова. См., напр.: Богданова О. В. «Кто тут прав, кто виноват <...> решить не берусь»: «Отцы и дети» И. С. Тургенева // Вопросы литературы. М., 2015. № 4. С. 48-80.

каким он и видится Далматову-Довлатову. Столкновение Коржавина — Лимонова (Ковригина — Лимонова) разрешается в пользу последнего, как и в тургеневской паре героев «старший Кирсанов — Базаров». Неслучайна реплика рассказчика «Филиала» по окончании заседания: «Можно было отправиться и в ресторан с тем же Лимоновым...» (с. 33). Неслучайна и цель поездки на симпозиум героя эссе — «Посмотреть на живого Лимонова» (с. 274). Авторитетность личности и героя Лимонова остаются для Довлатова (Далматова) константно неизменными.

Трансформации (на основе автоинтертекста) подвергается и образ Виктора Некрасова (в повести — Панаева), причем особым — «фабульным» — образом. Если в эссе на симпозиуме отсутствует Максимов, главный редактор «Континента» («Максимов отсутствовал», с. 282), а «Континент» представляет заместитель редактора — Виктор Некрасов, то в повести происходит обратное: ведущую роль берет на себя «появившийся» на конференции Максимов (в повести — Большаков), тогда как линия Некрасова (Панаева) «ослабляется» и его образ наполняется рядом подчеркнуто уважительных портретных составляющих, далеких от аспектов общественной конференциальной жизни. В эссе высказанное *предположение* («Сиди он <Максимов> за круглым столом, не знаю, чем бы кончилась дискуссия. Как минимум, большим скандалом», с. 282) в тексте повести реализуется сюжетно, обретает вычерченную *фабулу*, когда Максимов-Большаков участвует в дискуссии и «скандалит».

Название главки в эссе «В окопах “Континента”, или Малая земля Виктора Некрасова» интертекстуально и со всей очевидностью указывает, с одной стороны, на выдающееся произведение Некрасова «В окопах Сталинграда», с другой — пробуждает в сознании читателей иную интертекстему, а именно книгу «воспоминаний» Л. И. Брежнева «Малая земля» (как известно, написанных не самим генсеком, но его штатными литераторами). Известен факт, что именно после того как в 1979 году, выступая на радио, Некрасов иронически отозвался о «трилогии» Брежнева, писатель был лишен советского гражданства. Таким образом, уже только «дробное» название главки интертекстуально актуализирует два полюса биографии Некрасова — его взлет (Сталинская премия 1947 года за роман «В окопах Сталинграда») и его «падение» (лишение «высокого звания» советского гражданина после отзыва о «Малой земле»).

Интертекстуальной игре подвержено и само имя Некрасова-Панаева, как ясно, построенное на основе литературной ассоциации:

редакционное содружество писателей-демократов Н. А. Некрасова и И. И. Панаева в связи с журналами «Отечественные записки» (1814–1884) и «Современник» (1836–1866). Как в действительности И. И. Панаев был заместителем Н. А. Некрасова, так и в тексте Довлатова Панаев «замещал» (другого) Некрасова, к тому же акцентируя его роль «заместителя» и в отношении к Максиму по «Континенту». В эссе «Литература продолжается» так и сказано, что «в действительности <...> Некрасов — свадебный генерал», «фигура несколько декоративная», «наподобие английской королевы» (с. 281).

В эссе с личностью Некрасова связан краткий сюжет о его участии в дискуссии и выступление против него (точнее против Максимова и «Континента») «молодого крыла — Цветкова, Лимонова, Бокова» (с. 281). По словам автора-корреспондента, «Некрасов приехал, чтобы увидеться с друзьями. Обнять <...> Нёму Коржавина. Немного выпить с Алешковским. Короче, прибыл с мирными намерениями. К скандалу не готовился» (с. 281). Поэтому к «восстанию» молодых Некрасов не был готов, после заседания «ходил грустный» (с. 282). И автор-повествователь добавляет: «...мне было чуточку стыдно за всех нас...» (с. 282).

В повести образ Некрасова-Панаева лишен сюжетной линейности, герой появляется «фоновым» персонажем в той или иной ситуации, напрямую с ним не связанной. Вероятно, чувство «стыда» корректирует повестийную линию, рассказчик не решается еще раз вспомнить об обиде и грусти почившего (к этому времени) писателя, тем самым отдавая дань его авторитету (и памяти). Наоборот, повествователь «Филиала» водит такие сюжетные ходы, которые приносят (усиливают) обаятельно-ироничные черты личности Некрасова-Панаева<sup>1</sup>, наделяет образ теми словами («цитатами»), которые имели место в иных обстоятельствах. Интертекстуальные переклички эссе и повести позволяют обнаружить направление творческой обработки (одних и тех же) событий, наметить ракурс субъективности, обеспечивающий большую объективность образа героя и человека.

С образом Панаева-Некрасова связана еще одна интертекстуальная аллюзия, расширяющая нарративное поле «Филиала». В финале повести, говоря об умершем писателе, Далматов вспоминает:

«В моем архиве есть семь писем от него <Панаева-Некрасова>. Вернее, семь открыток. Две из них содержат какие-то просьбы. В пяти других говорится одно и то же. А именно:

---

<sup>1</sup> Например, «волшебный» многократный заказ спиртного в номер Далматова (как выясняется в финале повести, обеспеченный Панаевым).

“С похмелья я могу перечитывать лишь Бунина и Вас”.

Когда Панаев умер, в некрологе было сказано:

“В нелегкие минуты жизни он перечитывал русскую классику. Главным образом — Бунина...”» (с. 125).

Подобная «ремарка» сама по себе заслуживала того, чтобы быть упомянутой в повести. Однако сопоставление «Бунин — Довлатов» в рамках «Филиала» усиливает еще и любовную линию «Далматов — Тася» и порождает подтекстовое сопоставление героини с бунинской единственной любовью — Варей Пашенко. Соположение имен двух прозаиков побуждает к сопоставлению роли и места женских образов (личностей) в писательских судьбах: подобно Варе Пашенко, Тася-Ася (Анастасия Мелешко — Ася Пекуровская) воспринимается той единственной и «роковой»<sup>1</sup> женщиной, которая навсегда осталась в сердце героя. Параллель любовных историй Бунина и Довлатова (Далматова) поддерживается всем рассказом о взаимоотношениях центрального персонажа с Тасей, упоминанием холодного равнодушия к нему героини, даже мыслью о самоубийстве<sup>2</sup> (как известно, предпринятого молодым Буниным, жестоко преданным Варварой)<sup>3</sup>. Возвращаясь мыслями к воспоминанию (рассказу) о былой любви, герой Довлатова обнаруживает особенности утонченного бунинского «рефлексивного» психологизма, опирающегося на внутренний монолог персонажа, на самоанализ и глубинно болезненную самооценку: «Я стал думать — что произошло? Чем я провинился?..» (с. 53). Подобный тип рефлексии героя отчетливо просматривается в ранних рассказах (особенно в новелле «Митина любовь»), в отдельных рассказах 1930-х — 1940-х гг. («Муза», «Памятный бал», «Антигона», «Алупка» и др.). И сопутствуют ему тоже очень (ранне-)бунинские мотивы — мотив болезненно терзающей ревности и мотив слез (не скупой мужской слезы, но слез вероломно покинутого сентиментального героя): «И вот я уже чуть не плачу...» (с. 43).

В этом смысле предложенное С. Чекаловой и развитое Г. А. Доброзраковой сопоставление любовной линии сюжета довлатовской

---

<sup>1</sup> «...до роковой черты...» (с. 128).

<sup>2</sup> «Тут я в который раз задумался — что происходит?! Двадцать восемь лет назад меня познакомили с этой ужасной женщиной. Я полюбил ее. Я был ей абсолютно предан. Она же пренебрегла моими чувствами. По-видимому, изменяла мне. Чуть не вынудила меня к самоубийству» (с. 127).

<sup>3</sup> Можно заметить, что признание Довлатова в том, что он «писал главным образом для <его> бывшей жены», «пытаясь доказать ей, какого сокровища она лишилась» (с. 369), очень близко к сходным признаниям Бунина в его «Дневниках».

повести с любовными перипетиями тургеневского «Дыма» («По силе и искренности чувств главного героя, по способу передачи его душевных переживаний “Филиал” можно поставить рядом с романом Тургенева “Дым”...»<sup>1</sup>) не утрачивает своей допустимости и релевантности в образной паре любовного сюжета Литвинов — Ирина. Но дважды повторенное (отчетливо дублированное) в повести соположение имен Бунина и Довлатова в первую очередь, вероятно, должно ориентировать именно на бунинский (а не на тургеневский) претекст. Лирическая тональность повествования, сопровождаемая юношески романтическими переживаниями автопсихологического персонажа (персонажей) (в т. ч. и с трагической мыслью о самоубийстве), на наш взгляд, ближе мироощущению бунинского героя в большей мере, чем тургеневскому.

Особого упоминания и осмысления заслуживает интертекстуальная отсылка к А. Шопенгауэру, предложенная Г. А. Доброзраковой: «Фрагменты “Филиала”, посвященные любви главных героев, становятся иллюстрацией к рассуждениям Шопенгауэра о непрерывных человеческих страданиях: счастье — всегда “обманчивая, хрупкая и печальная вещь”...»<sup>2</sup> Исследователем она по-прежнему отнесена к Тургеневу, но с не меньшим основанием (без попытки аннигиляции) может быть переориентирована и на Бунина (точнее — на бунинского героя).

Таким образом, «точечное» сопоставление «Бунин — Довлатов», предложенное (почувствованное) Виктором Некрасовым, по-новому освещает события любовного сюжета повести, придавая им (отлитературный) масштаб и глубину. Более того, «вероломство» возлюбленной героя (в ироничном ключе, не в драматическом или трагическом, как у Бунина) находит свое отражение в интриге «Тася — Самсонов», давая возможность обретения (выстраивания) сюжетной ситуации для еще одного писателя — Василия Аксенова. По сюжету повести Тася появляется в Лос-Анжелесе, потому что «приехала к Ваньке Самсонову <Аксенову>. Но Ванька, понимаешь ли, женился...» (с. 43). Если в эссе Аксенову выделена кратенькая главочка «Кумиры нашей юности», где имена Аксенов и Гладилина слиты едва ли не воедино, даны во множественном числе («кумиры»), подчеркивая совместную (общую) роль писателей в формировании «молодежной прозы» («Аксенов и Гладилин были кумирами нашей юности. Их герои

---

<sup>1</sup> Доброзракова Г. А. Сергей Довлатов: диалог с классиками и современниками. С. 69.

<sup>2</sup> Там же.

были нашими сверстниками. Я сам был немного Виктором Подгурским. С тенденцией к звездным маршрутам...»<sup>1</sup>, с. 282), то в повести «Филиал» Аксенов-Самсонов получает некую «самостоятельность»: он «отделен» от Гладилина и наделен собственной сюжетной нитью: «В холле я увидел знаменитого прозаика Самсонова. Они с женой Рашелью направлялись в бар. Могу добавить — с беззаботным видом» (с. 44). По мере развития конференциального сюжета именно Самсонов выдвинет кандидатуру Анастасии Мелешко в качестве лидера российской оппозиционной партии (с. 124). Так совокупный образ «кумиров» молодежной прозы не развенчан, но развит: характер «знаменитого прозаика» наряду с чертами почтительно-респектабельными (эссе и Аксенов) обретает черты наивно-иронические (повесть и Самсонов). Образ канонизированного «кумира» благодаря автоинтертексту обретает живость, жизненность, «очеловеченность».

Появление в эссе главы «Трусцой против ветра» не содержит указания на ту (те) персоналии, которые подвергаются освещению (осмыслению). Между тем это Александр Янов — «давнишний оппонент Солженицына» (с. 283) — и сам Солженицын, хотя и не присутствовавший на симпозиуме, но подвергшийся остракизму со стороны критически настроенного историка и политолога. Кажется, «нейтральное» название главки на самом деле отчетливо аксиологично, ибо расставляет явные оценочные маркеры на одном и другом персонаже. В силу вновь вступает интертекстуальная игра.

Как известно, существует фольклоризм-пословица — «Плевать против ветра», в своей семантике несущая значение некоего безрезультатного предприятия, обреченной на провал попытки, безнадежной вероятности успеха. О Янове в главке «Трусцой против ветра» говорится, что он «по утрам бегаёт трусцой» (с. 283), потому находящийся к нему в оппозиции Солженицын — соответственно — должен быть запараллелен с образом ветра, затекстово обрести символическую семантику положительно коннотированного поэтического образа. К тому же лексема «трусцой» порождает ассоциацию с прилагательным «трусливый» (неслучайно о выступлении Янова сказано: «Янов прочитал свой доклад. Он проделал это с воодушевлением. В состоянии громадного душевного подъема. Солженицын отсутствовал», с. 283), явно эксплицируя ощущение того, что «воодушевление» докладчика не было бы столь «громадным», если бы Солженицын

---

<sup>1</sup> Интертекстуальная отсылка к роману (повести) В. Аксенова «Звездный билет» (1961).

присутствовал на съезде. И хотя далее по тексту автор-рассказчик признает значимость обеих фигур: «Оба правы. Хоть и говорят на разных языках... <...> Солженицын — гениальный художник, взывающий к человеческому сердцу. Янов — блестящий ученый, апеллирующий к здравому смыслу...» (с. 284), — тем не менее аксиология заявленной в названии пары-сопоставления очевидна (Янов vs Солженицын). Именно интертекстуальное поле произведения выступает своеобразным маркером, дающим возможность ощутить невыявленные («скрываемые») в тексте авторские оценки-симпатии.

Завершая эссе о международной конференции «Литература в эмиграции. Третья волна», Довлатов подводит итог и говорит о том, что «должна быть в литературе кошмарная, невероятная, фантазмагорическая путаница» (с. 285), «священный беспорядок» (с. 284). Сопоставление текстовых пространств эссе «Литература продолжается» и повести «Филиал» словно бы подтверждает эту мысль Довлатова. Несовпадение характеристик, «неуточненность» фактов, разница в составе участников симпозиума и проч. — так же, как и во многих других произведениях Довлатова, которые содержат в себе противоречивые сведения об одних и тех же событиях и лицах — становится знаком многоликости человеческой природы, неоднозначности человеческого характера, противоречивости поведения персонажа (личности) в различных обстоятельствах, подтверждением максимы, сформулированной Довлатовым еще в «Зоне: «Человек <...> — *tabula rasa*».

Наконец, говоря об интертекстуальных пластах повести «Филиал» можно добавить еще одно наблюдение — визуальный, а точнее кинематографический интертекст. Как известно, Довлатов (как и вся современная литература) довольно часто апеллирует к зрительным (в т. ч. живописным, плакатным, экранным) образам. В данном случае само место проведения конференции, топос развертывания событий — Лос-Анжелес — актуализирует кинематографическую составляющую: центр американской киноиндустрии — Голливуд — становится растушеванным background-ом происходящего. При этом кинематографическим пратекстом, черты которого проступают в тексте «Филиала», оказывается не какой-либо голливудский блокбастер, а известный советский кинофильм, любимый многими, в т. ч., видимо, и Довлатовым — приключенческий боевик «Неуловимые мстители»<sup>1</sup>, неоднократно поминаемый в довлатовских текстах (напр., в «Зоне»,

---

<sup>1</sup> Приключенческий фильм снят по известной повести «Красные дьяволята» П. Бляхина на «Мосфильме» в 1966 г. (реж. Э. Кеосаян).



с. 48)<sup>1</sup>. Как известно, хронотоп третьей части фильма — «Корона Российской империи, или Снова неуловимые» (1971) — связан с событиями 1924 года в Париже, когда лидеры российской эмиграции задумывают украсть императорскую корону для осуществления плана коронации нового главы Российского государства. Вся заключительная часть «Филиала» имитирует (воссоздает) нелепую картину выбора претендентов на «высшие посты» — как в фильме, так и в повести.

«Надлежало избрать троих самых крупных государственных деятелей будущей России. Сначала президента. Затем премьер-министра. И наконец, лидера оппозиционной партии» (с. 120).

Звучащие из динамиков строки песни «Поручик Голицын, достаньте бокалы, / Корнет Оболенский, налейте вина!..» (с. 119) поддерживает параллель к событиям «первой <парижской> волны» русской эмиграции. Карикатурность кинематографических образов дополняет характеристики героев Довлатова (как помним, лидером оппозиционной партии избрана «лживая», «неверная», «эгоистичная» (с. 128) — и комично-нелепая, «в зеленом балахоне шинельного образца» (с. 124) — Тася). Завершающая эпизод фраза — «Город, изготовившийся для кинопробы...» (с. 125) — определенно подталкивает к параллели с кинематографическими событиями картины «Корона Российской империи...»

Подводя итоги рассмотрению интертекстуальных пластов повести «Филиал», сопоставительному анализу повести «Филиал» и эссе «Литература продолжается», можно предложить следующие выводы.

Довлатов использует для двух — различных в жанровом отношении — произведений одну и ту же фактологическую основу: события международной конференции «Литература в эмиграции. Третья волна» (1981, май, Лос-Анжелес), на которой он присутствовал в качестве «стороннего наблюдателя», готовящего репортаж для «Нового американца». Одинаковая фабульная основа текстов позволяет при исследовании актуализировать пласт авторского интертекста (автоинтертекста), давая возможность сопоставить два различных в исходном дискурсе произведения Довлатова — публицистическое в своей основе эссе и художественную повесть.

Как было показано, основу интертекстуального поля произведений составляет близость *системы героев* эссе и повести, то есть «одноименность» действующих лиц, участников конференции. Наличие

---

<sup>1</sup> Напомним, что у Довлатова есть эссе «на литературную тему» о Г. Владимове под названием «Красные дьяволята».

«одних и тех же» героев-литераторов в двух различных текстах дает возможность актуализировать разность характерологических доминант каждого образа-персонажа, увидеть одного и того же героя с различных сторон (нередко противоречиво-противоположных). Такие образы, как Синявский (Беляков), Коржавин (Ковригин), Лимонов, Максимов (Большаков) и др., наличествующие в обоих текстах, обнаруживают различные слагаемые характеров, что, с одной стороны, позволяет говорить об изменении стратегии писателя (переход от публицистического<sup>1</sup> дискурса к творческому), с другой — эксплицируют мысль художника о том, что природа человеческой личности сложна и противоречива, а следовательно, в различных ситуациях и обстоятельствах может репрезентировать себя с различных сторон, внешне противоречивых, но по существу органичных единому (и по своему цельному) личностному характеру.

Механизмы интертекстуальных включений в повести «Филиал» различны. Прежде всего можно говорить об интертекстуальных аллюзиях, возникающих в тексте при создании автором имен персонажей (ономасиология). Например, Некрасов → Панаев, в данном случае опирающихся на литературные ассоциации из XIX века (Н. А. Некрасов — И. И. Панаев), хотя в ряде иных случаев использован другой — ассоциативно-ономасиологический — ход (колористический: Синявский → Беляков; пространственный: Максимов → Большаков (от семантики мужского имени «Максим», то есть «большой»); вещественно-предметный: Коржавин → Ковригин (корж — коврига), ритмо-рифмический (Аксенов → Самсонов, Ася → Тася) и др.)<sup>2</sup>.

Автоинтертекст в повести Довлатова привлекается и через трансполяцию одних и тех же цитат и реплик персонажей, ранее использованных прозаиком в эссе, но позднее оказавшихся в тексте художественной повести. Так, применительно к образу Виктора Некра-

---

<sup>1</sup> Применительно к эссеистике Довлатова не всегда можно говорить о публицистическом начале (как и в случае с «Литература продолжается»), однако ясно, что в основе корреспондентской интенции (все-таки) лежит видимая (условная) объективность (дискурс газетный, журнальный, публицистический).

<sup>2</sup> Одним из первых о механизме создания имен у Довлатова заговорил И. Н. Сухих (*Сухих И. Н. Сергей Довлатов: время, место, судьба.* С. 217). Позже, развивая наблюдение С. Чекаловой о связи довлатовской повести с «Дымом» Тургенева, Г. А. Доброзракова обратила внимание на наличие реальных прототипов у Тургенева и тоже указывала, что «фамилии их рифмуются» (*Доброзракова Г. А. Сергей Довлатов: диалог с классиками и современниками.* Самара: Поволжский гос. ун-т, 2011. С. 68). Вполне возможно, что подсознательно тургеневский «Дым» действительно служил (хотя бы отчасти) «претекстом» Довлатову.

сова в эссе «нейтрально» звучит: «Гражданская биография Виктора Некрасова — парадоксальна. Вурдалак Иосиф Сталин наградила его премией. Сумасброд Никита Хрущев выгонял из партии. Заурядный Брежнев выдворил из СССР» (с. 280). Однако в повести фактически те же слова передоверены повествователем уже самому Панаеву (Некрасову): «Панаев говорил: — Кровожадный Сталин наградила меня орденом. Миротворитель Хрущев выгнал из партии. Добродушный Брежнев чуть не посадил в тюрьму» (с. 21). Потенциал субъективности в повести по сравнению с эссе прирастает.

В отдельных случаях механизм интертекстуальной «подмены» идет дальше: Бобышев из эссе «превращается» в повести в Бродского, отсутствующий в эссе Максимов становится одним из действенных персонажей повести Большаковым.

Своеобразие использования автоинтертекста в повести «Филиал» определяется во многом тем, что Довлатов размышляет о роли «русского литератора» (с. 25), фактически о традиционной проблеме русской классической литературы «писатель и творчество», «предназначение поэта и поэзии». Именно поэтому в тексте «Филиала» мелькают прототексты и протоимена — Пушкина<sup>1</sup>, Лермонтова<sup>2</sup>, Гоголя<sup>3</sup>, Л. Толстого<sup>4</sup>, Герцена<sup>5</sup> и др. Однако в отличие от классиков русской литературы Довлатов (Далматов) снимает с себя бремя быть «голосом народа», «общественным глашатаем», но «на частном уровне» продолжает размышлять о качестве русского писателя и о значении русской литературы, русского языка (как прежде в «Заповеднике»).

По мысли Далматова, русским писателем должен называть себя тот писатель, который творит на русском языке, для которого русский язык есть язык его мысли и творчества. Если в «раннем» «Заповеднике» еще чувствовалось стремление писателя дифференцировать русские и еврейские корни (= ментальность) персонажей, обозначить «исторический разрыв почвенников и либералов» (с. 28), то в «Фили-

---

<sup>1</sup> См. линию странных отношений литератора Абрикосова с отцом («поговаривают, что они находятся в гомосексуальной связи», с. 72), явно сориентированную Далматовым на отношения Геккерена и Дантеса, «отца» и «сына» (с. 72). См. «почти циничное» намерение Таси назвать щенка Пушкиным: «Назови его — Пушкин <...> в знак уважения к русской литературе. Пушкин! Пушкин!..» (с. 96). И др.

<sup>2</sup> Почти печоринское наблюдение: «...чем большую антипатию внушали мне эти люди, тем настойчивее я добивался их расположения» (с. 83).

<sup>3</sup> Образ капитана Копейкина из «Мертвых душ» (с. 74), отзывающийся в названии газеты «Копейка».

<sup>4</sup> «...дополнительная зона уязвимости» (с. 77).

<sup>5</sup> Акцентированное «...кто же виноват?» (с. 84).

але» сквозной нитью проводится мысль о том, что «махровые шовинисты» и «безродные космополиты» (с. 29) суть одно и то же: «Как все-таки они похожи» (с. 29)<sup>1</sup>. Неслучайно на симпозиуме талантливый (гениальный) Бродский становится «аргументом» и одних, и других (с. 102)<sup>2</sup>. Язык, по Довлатову, уравнивает происхождение, поднимается над «зовом крови» — широко известен довлатовский афоризм: «Национальность писателя определяет язык» (с. 277).

Неслучайно и о себе, представителе «симпатичного меньшинства» («Заповедник»), Далматов-Довлатов говорит: «Я, например, хочу быть русским писателем. Я, собственно, только этого и добиваюсь» (с. 277). По Далматову-Довлатову, как в эссе «Литература продолжается», так и в повести «Филиал», главное, что все герои, участники симпозиума «Новая Россия», суть русская литература, которая *продолжается*, в том числе и в пределах американского «филиала». Интертекст повести (точнее — *автоинтертекст*) позволяет Довлатову шире и многообразнее — «с фантастическим могуществом» (с. 266) — представить эту проблему.

---

<sup>1</sup> Знакомый довлатовский мотив всеобщего хаоса и абсурда.

<sup>2</sup> «Затем выступили писатели как авторитарного, так и демократического направления. В качестве союзника те и другие упоминали Бродского» (с. 102).

---

●

## ПОВЕСТЬ «ИНОСТРАНКА»: гендерный ракурс «своего» и «чужого»

Повесть «Иностранка» написана С. Довлатовым в 1985 г.<sup>1</sup>, однако ее анализ, на наш взгляд, целесообразнее провести после анализа повести «Филиал», так как в последнем из названных текстов основу интертекстуальных отсылок, как было показано ранее, оставляет мощный *автоинтертекст*, когда одни и те же фабульные события эксплуатируются в двух различных (в том числе в жанровом отношении) произведениях. В меньшей мере, чем в «Филиале», автоинтертекст работает и в «Иностранке», однако векторность его актуализации иная — важным оказывается не само наличие автоинтертекста, не перекличка повести с другими довлатовскими текстами<sup>2</sup>, но ее семантико-смысловая (философская) составляющая, опора не на формальное присутствие (авто)интертекстом, но на их контентность, содержательность.

Восприятие повести «Иностранка» в русской и американской критике было однозначно «негативным». Так, друг и коллега по газете «Новый американец» А. Генис в статье «На полпути к родине»<sup>3</sup>, с одной стороны, писал о том, что «в целом “Иностранка”, самая эмигрантская книжка Довлатова», с другой — отмечал, что прозаику она

---

<sup>1</sup> Впервые опубликована в издательстве «RussicaPublishers» в 1986 г.

<sup>2</sup> В том числе знаменитые довлатовские «джазовые повторы», «джазовая импровизация» (А. Генис, И. Сухих, В. Куллэ и др.).

<sup>3</sup> Генис А. На полпути к родине // Генис А. Довлатов и окрестности. М.: Вагриус, 1999. С. 184–196.

«не удалась», так как «слишком напоминает сценарий кинокомедии»<sup>1</sup>. Критик считает: «Книги из “Иностранки” не вышло. Сюжет ей заменяет вялая ретроспектива и суматошная кутерьма. Лучшее тут — галерея эмигрантских типов, написанных углем с желчью»<sup>2</sup>. В целом высоко оценивая творчество Довлатова, к числу писательских неудач относит повесть «Иностранка» и В. Бондаренко — см. статья «Плебейская проза Сергея Довлатова»<sup>3</sup>. Бондаренко гневно пишет: «“Филиал”, “Иностранка” и другие чисто американские истории — сплошная писательская неудача, на которую также можно было наложить вето, как и на ранние производственные халтуры из “Невы”, “Юности” и “Радуги”»<sup>4</sup>. Или — в обзорной статье «Бессмертный вариант простого человека»<sup>5</sup> В. Куллэ упоминает повесть «Иностранка», но не касается ее, по сути игнорирует, фактически утапливая «Иностранку» в «Филиале» и не достаивая повесть самостоятельного рассмотрения. Только в статье Л. В. Самыгиной, кажется, предпринят текстуальный анализ «Иностранки», однако внимание исследователя-лингвиста к идиостилю Довлатова сводится к суммированию известных особенностей стилевой манеры прозаика, проиллюстрированных примерами из текста именно этой повести<sup>6</sup>. То есть при всей популярности прозы Довлатова можно сказать, что повесть «Иностранка» в малой степени подвергалась серьезным наблюдениям со стороны исследователей и критиков.

Рассмотрение интертекстуального поля повести «Иностранка» необходимо начать с весьма парадоксального заявления. Подобно тому, как при анализе романа Гюстава Флобера «Госпожа Бовари» исследователи (как и сам писатель) говорят о близости образа Эммы Бовари самому прозаику («Госпожа Бовари — это я!»), так и в случае с Довлатовым можно сказать, что образ Марии Татарович, главной героини «Иностранки», есть ни что иное как образ-двойник самого героя-рассказчика (в более широком плане — Довлатова). Судьба Ма-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 185.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Бондаренко В. Плебейская проза Сергея Довлатова. URL: [http:// www.pereplet.ru/text/bond1.html](http://www.pereplet.ru/text/bond1.html)

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Куллэ В. Бессмертный вариант простого человека // Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба / сост. А. Ю. Арьев. СПб.: Изд-во ж-ла «Звезда», 1999. С. 241–243.

<sup>6</sup> Самыгина Л. В. Некоторые особенности манифестирования идиостиля С. Довлатова // Актуальные вопросы филологических наук: материалы Междунар. науч. конференции (г. Чита, ноябрь 2011 г.). Чита: Изд-во «Молодой ученый», 2011. С. 116–119.

руси — женский вариант жизненной судьбы мужского персонажа довлатовской прозы (Довлатова, Далматова, Алиханова). Эмигрантское прошлое, настоящее и будущее героини — в малом видоизмененная проекция на ее жизнь-сюжет линий эмигрантской судьбы главного героя довлатовских текстов. Маруся и Борис — гендерные варианты одного художественного типа, одного типологического жизненного инварианта. Поэтому когда критика говорит о том, что в тексте повести повествователь занимает «роль заведомо подчинительную» (В. Куллэ), на наш взгляд, это утверждение не вполне верно, ибо образ Марии — женский вариант-двойник *alter ego* автора. Ее характер и поведение, суждения-алогизмы и непоследовательность поступков, отсутствие рационализма и обаяние образа находят отражение в личности-образе героя-писателя — причем не только в тексте самой повести, но (на уровне автоинтертекста) и в ряде других довлатовских повестей, где женские персонажи отсутствуют или отодвинуты на второй план. Вслед за Флобером Довлатов мог бы произнести: «Маруся Татарович — это я!»

Трудно со всей определенностью утверждать, была ли предложенная интертекстуальная аллюзия к Флоберу осмыслена (осознаваема) Довлатовым, но целый ряд *типологически близких* примет письма французского классика и современного прозаика ощутим в тексте<sup>1</sup>.

Так, герой-рассказчик оказывается близок автору-романисту, прежде всего, в выборе усредненно-бытовленной установки на принимаемое повествование — избрание будничного сюжета (личная жизнь одной и другой героини), обращение к обстоятельствам жизни обычным и «серединным»<sup>2</sup> (череда дней героинь), избрание персонажей подчеркнуто «ординарных» (хотя и не рядовых) и главное — помещение героинь в рамки хронотопа, кажется, чуждого им, из которого каждая хочет вырваться (тоска в эмиграции одной и скука провинциальной (после столичной) жизни другой). Фабульные колли-

---

<sup>1</sup> Имя Г. Флобера и упоминание романа есть в письмах Довлатова. По воспоминаниям Е. Скульской, в 1976–1977 гг. Довлатов писал о значении различных классиков для него, в т. ч. упоминал «Госпожу Бовари»: «...Я бы так расположил: “Деревушка” Фолкнера, “Преступление и наказание” <...> “Портрет” Джойса, “Гэтсби”, “Бовари...”, а дальше уже идет всякая просто гениальная литература...» (Скульская Е. Перекрестная рифма. Письма Сергея Довлатова // Звезда. 1994. № 3. С. 153). Т. е. роман Флобера занимает в «иерархии» Довлатова особое место.

<sup>2</sup> «А мы *посередине...*» (с. 181); «номенклатура *среднего звена*» (с. 196). Здесь и далее ссылки приводятся по изд.: Довлатов С. Собр. соч. / сост. А. Ю. Арьев. СПб.: Азбука, 1999. Т. 3. С. 179–286, — с указанием страниц в скобках.

зии и сюжетные перипетии повести и романа не совпадают, но манера письма прозаиков — отсутствие «положительного» героя, выведение на первый план «обыкновенного» персонажа, отказ от романтики обстоятельств и патетики их восприятия — явно обнаруживают общие (близко родственные) черты. Знаменитая «смерть героя» у Флобера словно бы подхватывается «малостью» героини (героев) Довлатова. Даже длинный «пролог» («Я чувствую пролог затягивается», с. 194) заставляет вспомнить об ощутимо длинной экспозиции романа Флобера (так же, как и у Довлатова, маркированной). Как у последнего экспозиционная «задержка» служит созданию ряда характеров, которые в романе будут окружать г-жу Бовари, так и у Довлатова затянувшийся пролог — условие тщательной прорисовки характеров персонажей, сопутствующих героине-иностранке. Внимание к детали, которым отличается реалистическая манера письма Флобера, *детальная* (основанная на *детали*) прорисовка характеров у романиста может быть спроецирована и на текст Довлатова, с характерными для его персонажей черточками-знаками, маркирующими тот или иной типаж (например, знаменитые «опечатки», становящиеся «именным» маркером Фимы Друкера — «Фейхтвагнер», с. 185; или константное определение «*таинственный общественный деятель*» Лемкус, с. 189; и др.).

Как известно, Флобер утверждал: «Когда я описывал сцену отравления Эммы Бовари, я так явственно ощущал вкус мышьяка и чувствовал себя настолько действительно отравленным, что перенёс два приступа тошноты, совершенно реальных, один за другим...»<sup>1</sup> У Довлатова, например, в «Записных книжках» подобных признаний нет, однако компаративный анализ его текстов (различных повестей) позволяет легко обнаружить точки интертекстуальных соприкосновений, прежде всего — переклички в мыслях и суждениях мужского и женского персонажей. Героиня «Иностранки» «явственно ощущает вкус» жизни авторизированного героя Довлатова, а подчас переживает те же «приступы тошноты», что и он. Образ Марии Татарович — зеркальное отражение образа «живого автора» (с. 283) Довлатова (не Далматова, как неверно указал в своей статье В. Куллэ).

В силу вступает автоинтертекст, который выполняет роль не столько «джазовой вариации», эксплицирующей (все)общность и близость довлатовских героев, сколько обнаруживает попытку самораскрытия центрального персонажа, отказывающегося от глубинного психоанализа на собственном «примере» («изнутри»), но отдающего-

---

<sup>1</sup> Флобер Г. Сочинения // URL: [proza.ru/](http://proza.ru/) Литературные дневники



ся ему на материале образа Маруси («извне»). Маруся — «второе я» Довлатова, его «другая половинка».

Действительно, если на уровне интертекста проследить «линию жизни» героев — биографическую и ментальную, то окажется, что при всех видимых поверхностных различиях существо образов и характеров героев демонстрирует редкую близость и родственность.

В биографическом плане Маруся и Довлатов — оба эмигранты. Но внешне-биографическое «сходство» этим и исчерпывается: Маруся из Москвы, Довлатов — из Ленинграда. Героиня жила и воспитывалась в благополучной «номенклатурной» (с. 196) семье, детство и юность героя-Довлатова (опираясь на текст «Зоны») проходили «заурядно» (с. 15) и «предвещали обычную советскую биографию» (с. 15).

«Маруся росла в обеспеченной *дружной* семье. Во дворе ее окружали послушные и нарядные дети. Дом, в котором они жили, принадлежал горкому партии. В специальной будке дежурил милиционер, который немного побаивался жильцов» (с. 197). «У нее был *рояль, цветной телевизор и даже собака*» (с. 197).

«У меня <у героя> был комплект любящих родителей. Правда, они вскоре *разошлись*. Оставшись с матерью, я *перестал выделяться*. Мой отец <...> алименты <...> платил *не совсем регулярно*» (с. 15).

Она «*хорошо училась* в школе, посещала кружок бальных танцев» (с. 197). Он «*не коллекционировал марок*», «*не оперировал дождевых червей*», «*не строил авиамodelей*», он «*даже не очень любил читать*», ему «*нравилось кино и безделье*» (с. 15, 16).

Окончив школу, Маруся «*легко* поступила в институт культуры. Выпускники его, как правило, заведуют художественной самодеятельностью. Однако Маруся была уверена, что найдет себе работу лучше. Допустим, где-то на радио или в музыкальном журнале. В этом ей *могли помочь родители*» (с. 197).

Обучение в вузе у героя «Зоны» завершилось быстро — «*Три года* в университете слабо повлияли на мою личность» (с. 16).

Кажется, герои-гендеры вызревают в совершенно разных условиях. Неслучайно о героине сказано, что она «росла счастливой девочкой *без комплексов*» (с. 197), тогда как герой «Зоны» говорит о себе: «...я был <наделен> всякого рода *тяжелыми комплексами*» (с. 15). Кажется, герои кардинально противоположны. Однако, как показывает интертекст, кажущиеся различия *типологичны*: автор в обоих случаях акцентирует внимание на одних и тех же моментах.

Если детство и ранняя юность героев не выявляет родства и единства, то уже следующий этап становления персонажей эксплици-

рует «сближение» обстоятельств и, как следствие, обнаруживает близость характеров. Развитие отношений Маруси и Цехновицера (едва ли не в точности) повторяет взаимоотношения Таси и Далматова («Филиал»).

«Иностранка»: «Молодежь, собиравшаяся у Татаровичей, ездила на юг и в Прибалтику. Хорошо одевалась. Любила рестораны и театральные премьеры. Приобретала у спекулянтов джазовые записи. У Цехновицера не было денег. За него всегда платила Маруся» (с. 198). «Цехновицер в этой компании чувствовал себя изгоем» (с. 199).

«Филиал»: «Круг Тасиных знакомых составляли адвокаты, врачи, журналисты, художники, люди искусства. Это были спокойные, невозмутимые люди, обладавшие, как <...> представлялось, значительным достатком. Они часто платили за меня в ресторане. Брали на мою долю театральные контрамарки. Предоставляли мне место в автомобиле, если компания отправлялась на юг» (с. 76). «Разумеется, эти люди меня не попрекали. И вообще проявляли на этот счет удивительную деликатность. (Возможно, из презрения ко мне.) Короче, я болезненно переживал все это» (с. 78).

Положение «изгоя» одного героя («Иностранка») и другого («Филиал») эксплицирует знакомые хемингуэевские мотивы, интертекстуальный затекст становится общим для двух различных (из разных повестей) героев. Характер поступков и поведения женских персонажей — Муси и Таси — тоже обнаруживает не чуждые хемингуэевским героиням черты. «Выламывание из среды» выявляет точки интертекстуального соприкосновения.

Между тем общность и близость повзрослевших (состоявшихся) героев актуализируется уже более широко и более репрезентативно. Ментальные слагаемые жизни Муси и героя-Довлатова обнаруживают удивительное единство и родство. И прежде всего в отношении к эмиграции.

Как Алиханов в «Заповеднике» воспринимал за границу как нечто мифическое, ирреальное и сравнивал зарубежье с «тем светом» («Америка была для меня фикцией. Чем-то вроде миража», с. 237; «Ведь мне безразлично, что делается *на том свете*», с. 216), так и для Муси — «В эмиграции было что-то нереальное. Что-то, напоминающее идею загробной жизни» (с. 207).

Подобно тому, как бывшая жена Алиханова отъезд в эмиграцию определяет как начало новой жизни («Я хочу прожить еще одну жизнь, мечтаю о какой-то неожиданности», с. 236) и герой с нею (в целом) соглашается («Ведь это как родиться заново», с. 237), так и

Муся размышляет о том, что «можно было попытаться *начать все сначала*», «избавиться от бремени прошлого» (с. 207). «Мне показалось, что все уже было...» (с. 213).

Заметим, что ни Муся, ни Алиханов не отправляются в эмиграцию по политическим соображениям («Филиал»: «— Скажи мне, что ты думаешь о будущем России? Только откровенно. — Откровенно? Ничего», с. 16; Маруся в «Иностранке»: «К политике я отношения не имею...», с. 255). Им обоим близка некая доля авантюриности. Если Алиханов объясняет жене: «Любая авантюра меня устраивает. Если бы там (я отогнул занавеску) стояла “Каравелла” или “Боинг”... Сел бы и поехал. Чтобы только взглянуть на этот самый Бродвей. Но ходить по инстанциям. Объясняться, доказывать. Историческая родина... Зов предков...» (с. 237), то примерно в том же ключе рассуждает и Муся: «Я бы не задумываясь села и поехала. Но только сразу же. Без всяких этих дурацких разговоров...» (с. 266). Родство характеров героев становится все более очевидным.

«Общим местом» мотивации выезда за границу обыкновенно становится поиск свободы, обретение свободы, наслаждение свободой<sup>1</sup>. Как в «Филиале» звучит мысль о том, что «Истинной свободы нет в России. Истинной свободы нет в Америке. Так в чем же разница?» (с. 73), так и в «Иностранке» предлагается вариант той же сентенции. Герой-Довлатов: «Дома не было свободы, зато имелись читатели. Здесь свободы хватало, но читатели отсутствовали» (с. 186). <Так в чем же разница?> Ответ на довлатовский вопрос предлагает Муся, фактически *договаривая* (*проговаривая*) мысль Довлатова:

«— Да лучше я обратно попрошусь!

— Куда? В Москву?

— Да хоть бы и в Москву! <...>

— А свобода?

— На фиг мне свобода! Я хочу покоя... <...> Нормальный человек, он и в Москве свободен» (с. 255–256).

И чуть позже: «...какая-то дурацкая свобода...» (с. 257).

Очевидно, что Довлатов передоверяет взбалмошной и импульсивной героине произнести то, что (вероятно) не раз приходило в голову его (автобиографическому) герою. Маруся берет на себя роль персонажа, который может помочь главному (сквозному) герою прозы Довлатова произнести важные для него слова, по разного рода

---

<sup>1</sup> «...единственной целью моей эмиграции была свобода...» («Марш одиноких», с. 488).

причинам (не всегда творческим) не допускаемые в устах Алиханова-Далматова-Довлатова.

Внутренняя близость персонажа Довлатова Марусе отчетливо проступает тогда, когда герой-рассказчик применительно к ней использует определение «творческая жизнь»: «*Творческая жизнь* <!> у Маруси не складывалась. Замуж она, по существу, так и не вышла. Многочисленные друзья вызывали у нее зависть или презрение» (с. 207). Ирония автора понятна, но использование маркированного, аксиологически окрашенного эпитета в данном случае симптоматично — жизнь героя и жизнь Маруси воспринимается повествователем *творческой*. Родство персонажей предельно эксплицировано.

По мере развития повествования об «иностранке» близость главной героини и персонажа-рассказчика становится все более очевидной. Интертекстуальный пласт повестей Довлатова актуализирует детали и мотивы, кажется, незначительные мелочи, которыми автор наделяет поочередно того или другого героев.

Так, оказавшись за границей, в эмиграции, в новой для них стране, оба персонажа ощущают себя *чужими* (доминантный мотив всей прозы Довлатова). И если для думающего, мыслящего, аналитически настроенного героя этот (лейт)мотив органичен и даже характерологичен, то в случае с Марией он может показаться избыточным, излишним, надуманным. Между тем привыкание к Нью-Йорку (своеобразная ассимиляция) у Маруси происходит в форме, весьма близкой Далматову («Филиал»).

«Рано утром Маруся бежала к остановке сабвея. Дальше — около часа в грохочущем, страшном подземном Нью-Йорке. Ежедневная порция страха. <...> Постепенно из хаоса начали выступать фигуры, краски, звуки. Шумный торговый перекресток вдруг распался на овощную лавку, кафетерий, страховое агентство и деликатесный магазин. Черда автомобилей на бульваре превратилась в стоянку такси. Запах горячего хлеба стал неотделим от пестрой вывески “Бекери”. Образовалась связь между толпой ребятишек и кирпичной двухэтажной школой...» (с. 217).

Как и Далматову, героине Нью-Йорк внушал «чувство раздражения и страха» (с. 217). Ей и ему хотелось быть такими же «небрежными», как «чернокожие юноши в рваных фуфайках» (с. 217). О Марусе говорится, что она мечтала «возненавидеть этот город так просто и уверенно, как можно ненавидеть лишь одну себя...» (с. 217) — и последнее сравнение в точности повторяет формулу, выведенную Алихановым в «Зоне» применительно к себе и зеку Купцову («...так

ненавидеть можно одного себя», с. 61). Внутренние — психологические — нюансы образов (натуры) героев оказываются вновь весьма близкими.

Творческая личность Маруся, подобно герою-Довлатову, может абстрагироваться от реальности, дистанцироваться от происходящего, воспринимает абсурдность и алогизм мира на уровне театра. Шекспировский (в интертекстуальном плане) мотив «жизнь-театр» близок Довлатову (Далматову, Алиханову) и звучит во многих повестях прозаика («Зона», «Заповедник», «Филиал»), но он свойственен и органичен и восприятию героини «Иностранки». Так, Нью-Йорк для Маруси был «происшествием, концертом, зрелищем» (с. 217). Или, оказавшись рядом с сотрудниками посольских служб, Мария переживает «театральное чувство»: «У Маруси сразу же возникло ощущение театра, зрелища, эстрадной пары. Жора был веселый, разбитной и откровенный. А Балиев — по контрасту — хмурый, строгий и неразговорчивый. При этом между ними ощущалась согласованность, как в цирке» (с. 263). Сравнение «как в цирке» разоблачает примитивно-банальную игру функционеров-персонажей, но и становится акцентом в характере героини-эмигрантки, по-своему неглупой, умеющей почувствовать фальшь и обман.

Обращает на себя внимание еще одна особенность героев, пропускающая при обращении к интертексту. Ранее — в повестях «Зона», «Заповедник», «Филиал» — отмечалось, что образу героя Алиханова-Далматова сопутствует («около-пушкинский») мотив недовольства собой, некоей иррациональной таинственной вины.

«Зона»: «В чем причина моей тоски и стыда?..» (с. 121).

«Филиал»: «Любую неприятность я воспринимал как расплату за свои грехи. И наоборот, любое благо — как предвестие расплаты...» (с. 88).

«Филиал»: «Как мне хотелось подарить ее Ленке самые дорогие игрушки. И не потому, что я добрый. Вовсе не потому. А потому, что я был виноват и хотел откупиться...» (с. 85).

Сходные ощущения переживает и Маруся в «Иностранке»: «Удовольствия неизбежно порождали чувство вины. Бескорыстные поступки вознаграждались унижениями...» (с. 205).

Будучи «вырванными из текста», эти внутренние женские мысли героини могут быть атрибутированы как мужские, легко и напрямую переадресованы Довлатову-Далматову-Алиханову. К тому же в них явно угадывается «печоринское» начало с его знаменитыми антиномиями: «Я был готов любить весь мир, — меня никто не понял

<...> лучшие мои чувства, боясь насмешки, я хоронил в глубине сердца...»<sup>1</sup>

Родство персонажей Маруси и Довлатова-героя акцентировано рядом психологических деталей и внутренних сквозных мотивов, в т. ч. интертекстуальных. Причем эти детали могут быть ироничны и, как нередко бывает у Довлатова, ориентированы на самоиронию.

Так, в себе Алиханов («Заповедник») отмечает такую деталь: в самый пикантный момент у него всегда запутывались шнурки на ботинках или заклинивала молния («...беззвучно проклинал испорченную молнию на джемпере», с. 224). В сходной ситуации оказывается (мета)герой Довлатова и в других повестях, но в т. ч. и Маруся: в ювелирной мастерской, где обучалась героиня, разогретая пластинка металла попадает ей в сапог и жжет ногу, а «застежка-молния, конечно же, не поддавалась» (с. 224). Понятно, что в подобной ситуации мог оказаться любой герой довлатовской прозы — однако ни, например, Лернер, ни Лемкус, ни Цехновицер или др. не оказались в таком положении в тексте, только Алиханов и Маруся.

Сквозным интертекстуальным мотивом у героев Довлатова оказывается мотив денег (отсутствия денег). Для героев Довлатова «деньги — зло» (с. 228), «не в деньгах счастье» (с. 259). Ответ Маруси на подобное глубокомысленное умозаключение: «Особенно те, — соглашалась Маруся, — которых нет...» (с. 228) — звучит очень в духе Алиханова или Далматова, столь же афористично.

Даже такой мужской мотив как пьянство, присущий всем довлатовским героям (наряду с утверждением «Еврей хотя бы не запьет!», с. 121, «Филиал»), как ни странно, спасает в минуты отчаяния и Мусю. В эпизоде с улетевшим попугаем Лоло отчаявшаяся Муся «вынула из холодильника бутылку рома» и «сказала вслух»: «Напьюсь <...> жизнь кончена...» (с. 281). Ранее рассмотренный в «Заповеднике» блоковский мотив «Я знаю: истина в вине...» оказывается напрямую связан и с образом (спасением) женского персонажа-двойника.

Однако наибольшего сходства *alter ego* герои достигают во внутренних сомнениях и терзаниях, в оценках себя и собственных поступков, в *философии эмиграции*. Уже в «Заповеднике» были показаны интертекстуальные слагаемые этого мотива-философемы. В «Иностранке» они находят свое развитие.

Героиню Довлатова, как прежде и его героя, мучит вопрос принятой ею эмиграции, ее смысла, оправданности, перспектив и ито-

---

<sup>1</sup> Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени // URL: <ilibrary.ru>

гов. В ранних довлатовских повестях герои с сомнением относились к эмиграции и эмигрантам. Так, в «Заповеднике» Алиханов говорил о «пораженцах», об «ущербном таланте» Набокова (с. 241). В «Филиале» Ковригин именовал всех собравшихся на симпозиуме «банкротами» (с. 24), сам Далматов определял себя в разговоре с дочерью как «обыкновенного жалкого эмигранта» (с. 108). Маруся в «Иностранке» подхватывает и продолжает эту «низвергающую» линию. В одном из диалогов она так характеризует пребывание в эмиграции: «Не жизнь, а санаторий для партийных работников. Стоило ли ради этого ехать в такую даль?..» (с. 220), словно бы напоминая о такой же беззаботно-бесперспективной жизни в доме родителей в Москве. В другой раз Муся даже использует образную метафору: «Ты посмотри вокруг. Я говорю о наших эмигрантах. Они же все — командированные» (с. 238), т.е. люди убогие, нищие, приземленные, как и командированные в СССР, ограниченные в средствах и возможностях, в мечтах и представлениях<sup>1</sup>.

Героиня (как и герой Довлатова) пытается понять других и себя. Через других постичь себя. Неслучайно, кажется, не очень интеллектуальная и не очень образованная Муся задается вопросом «...как жить дальше?» (с. 205), «кто же я на самом деле?» (с. 226). Каждый из этих вопросов Довлатов иронизирует<sup>2</sup>, снижает его философический пафос, но вопросительная интонация звучит всерьез, тревожит его героев: за иронической составляющей повествования (по-прежнему, как и в «мужских» повестях) ощущается константность масштабного «шекспировско-гамлетовского вопроса» — «Быть или не быть?..» Неслучайно общение с Марусей доставляет удовольствие герою-Довлатову, неслучайно героиня вызывает в нем интерес. Понимающе грустно звучат слова Маруси: «Плохо <...> что вы женаты. Мы бы поладили...» (с. 231). Неслучайно и то, что неожиданно для себя герой «вдруг поцеловал ее» (с. 243). Персонажи не любовники, но друзья. Точнее — люди, хорошо понимающие друг друга, персонажи-двойники.

Иными словами, образ Маруси Татарович есть «женский вариант» мужского персонажа Довлатова (Алиханова, Далматова, Довла-

---

<sup>1</sup> Правда, о самой героине рассказчик иного мнения: «Маруся не производила впечатления забитой и униженной» (с. 245). «Она мне сразу же понравилась — высокая, нарядная и какая-то беспомощная. Бросалась в глаза смесь неуверенности и апломба» (с. 230).

<sup>2</sup> Например, к последнему вопросу героиня приходит следующим путем: «Маруся задумалась. Один говорит — сама Россия, изнасилованная большевиками. Другой — эмиграция, развращенная Западом. Кто же я на самом-то деле?..» (с. 226).

това). Автоинтертекст (ранее образно метафорически определяемый критикой как «джазовые вариации») позволяет писателю расширить образ центрального — сквозного — довлатовского автопсихологического персонажа. Те суждения и поступки, которыми по ряду причин Довлатов не мог наделить вдумчивый мужской персонаж, были переадресованы легкомысленному женскому персонажу, Марусе Татарович, позволяя художнику ее образу придать чуть больше свободы, противоречивости, глупости, «сомнительности». Те глубинно психологические суждения, которые не могли прорваться в речи мыслящего и контролирующего себя мужского персонажа, были упрощены и уплощены посредством образа не очень умной и не очень эрудированной героини, но в своей спонтанности и непоследовательности успевающей произнести то, что не решался произнести вслух авторский персонаж.

Наконец, можно обратить внимание на название повести — «Иностранка». Напомним, что в повести «Зона» именно автопсихологический герой Алиханов был назван в тексте «иностранцем» (с. 26) — «двойничество» героев очевидно.

Таким образом, можно сказать о том, что «Иностранка» органично встраивается в «единую сагу о себе самом» (В. Куллэ), в диалог (внутренний диалог) писателя с самим собой. Поэтому утверждение А. Гениса о том, что «пуэрториканец Рафаил Хосе Белинда Чикорилли Гонзалес — единственный положительный герой “Иностранки”», требует корректировки: любимым персонажем, конечно же, оказывается не Рафа, а Маруся, в которой герой-рассказчик отчетливо разглядел свое собственное отражение, прописал собственные боли и сомнения. «Галерея эмигрантских типов, написанных углем с желчью» (А. Генис), несомненно, заслуживает одобрения, но заслуга писателя тем не менее остается в создании цельного женского персонажа. Поэтому мысль В. Куллэ о том, что образ Маруси — «символ романтической маргинальности» — в финале повести «беспощадно карикатурируется», нуждается в уточнении: образ Маруси не карикатурен, но самоироничен, подвержен разоблачающей самооценке и саморефлексии (но не беспощадной карикатуризации). Образ женского двойника героя Довлатова позволяет художнику углубить психологическую составляющую центрального образа, наделить его новыми гранями и психологическими нюансами.

Таким образом, в результате анализа интертекстуального поля повестей «Филиал» и «Иностранка» можно заключить, что прием ав-



тоинтертекста, использованный Довлатовым при создании этих произведений, функционирует в текстах по-разному.

В «Филиале» опора на один и тот же материал (реальные события конференции русской эмиграции в Лос-Анжелесе) позволяет писателю обнаружить разность художественной интенции, увидеть одни и те же ситуации и характеры с новых сторон, наметить иные ракурсы восприятия образов и обстоятельств. Сопоставление текстов эссе «Литература продолжается» и повести «Филиал» демонстрирует свободу художественного вымысла и домысла в последнем случае, расширяет хронотопические границы повестийной наррации. Введение в праэссеистический сюжет любовной линии, выдержанной в духе хемингуэевского творчества, соединяет временные пласты повествования, обозначает новые (сдвоенные) координаты места и времени. Любовная интрига не вытесняет, но существенно дополняет образ объективного корреспондента чертами субъективированной личности героя-влюбленного: внешнее дополняется внутренним, взгляд «извне» дублируется (углубляется) за счет ракурса «изнутри». Композиционная свобода обеспечивает повествованию хронотопический разброс, а следовательно, самобытную структурно-сюжетную стереоскопию. Публицистический (эссеистический) дискурс обогащается художественным (повестийным). Автоинтертекст гарантирует простор творческой интерпретации и художественной аксиологии.

В «Иностранке» вектор автоинтертекста направлен в иную сторону — не столько на расширение хронотопического пространства, сколько на его локализацию. Выявленные (намеченные) претексты (автопретексты) Довлатова позволяют демонстрировать близость конститутивной сущности образа главной героини Муси Татарович образу сквозного — автопсихологического — героя довлатовской прозы. Автоинтертекст актуализирует моменты близости (родства) женского персонажа и мужского, позволяя в образе героя Довлатова-Далматова-Алиханова репрезентировать новые черты, эксплицировать ранее «потаенные» мысли и суждения. Женский персонаж-двойник насыщает образ центрального героя прозы Довлатова чертами психологической нюансировки, более тщательной детализации.

Мысль В. Куллэ о том, что в «Иностранке» «личность автора вытесняется из текста в область чистой стилистики»<sup>1</sup>, должна быть скорректирована — как и в прежних довлатовских повестях, стиль играет в нарративной стратегии весьма значительную роль, однако

---

<sup>1</sup> Куллэ В. Бессмертный вариант простого человека. С. 243.

образ автора, в данном случае — образ авторского «двойника» Мару-си Татарович, как и в других повестях Довлатова, занимает лидирующую роль, то есть поддерживает тот единый метатекст, который создается всем массивом художественных текстов прозаика.

Интертекстуальные пласты, выявленные в повестях «Филиал» и «Иностранка», приобретают форму (преимущественно) авторского интертекста, *автоинтертекста*. Именно его роль в этих повестях можно считать доминирующей, смыслопорождающей, сюжетоорганизующей (хотя и различной в каждом из текстов). Между тем привычные междиалоговые связи с русской классической и мировой литературой, хотя и отступают на второй план<sup>1</sup>, тем не менее сохраняют свой семантико-смысловой потенциал, ощутимую контентность (хемингуэевский хронотоп, хемингуэевский тип героя продолжает лидировать в диалоге текстов Довлатова, при этом не заслоняя собой своеобразие стилистики и манеры зощенковского письма или приемов чеховской наррации). В любом случае можно утверждать, что интертекстуальное поле повестей Довлатова оказывается обширным и смыслоемким.

---

<sup>1</sup> Обстоятельства написания и публикации этих «поздних» произведений для *американского* читателя накладывали свой отпечаток.

---

●

## ПОВЕСТЬ «ЧЕМОДАН»: отзвуки советского интертекста

Известны слова Сергея Довлатова о влиянии на него зарубежной (преимущественно американской) литературы. В одном из интервью писатель говорил: «Я вырос под влиянием американской прозы, вольно и невольно подражал американским писателям...»<sup>1</sup> Эту черту прозы Довлатова неоднократно подчеркивали и исследователи его творчества (см. многократно цитированные ранее статьи А. Гениса, И. Сухих, А. Зайцева, Э. Шафранской, Г. Доброзраковой и мн. др.). Однако, как показывает анализ, влияние на Довлатова американской литературы носило преимущественно формальный, «формообразующий» характер. Так, по словам А. Гениса, у американских писателей Довлатов учился «простоте» и «приоритету языковой пластики над идейным содержанием»<sup>2</sup>. В интервью и статьях Довлатов неоднократно признавался, что, находясь в Америке, старался «адаптировать» форму своих произведений к требованиям американских издателей и читателей — стремился к простоте и понятности, к удобству перевода. Потому становится очевидной основная *тенденция* интертекстуального присутствия в текстах Довлатова: если в его ранних произведениях интертекст составлял мощный органичный пласт наррации, обеспечивал глубину художественного восприятия, то по мере «американизации» его прозы интертекст отступал на задний план, а под-

---

<sup>1</sup> История рассказчика / интервью с С. Довлатовым // *Довлатов С.* Последняя книга: рассказы, статьи. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 565.

<sup>2</sup> *Генис А.* Сад камней // Генис А. Иван Петрович умер: статьи и расследования. М.: НЛО, 1999. С. 57.

час и вовсе исчезал со страниц его произведений, открывая простор переводческой простоте и интерпретационной доступности.

Именно такова *генерализующая* тенденция прозы Довлатова, между тем отдельные произведения, в том числе рассказы, созданные писателем в последние годы, несут на себе печать выраженного интертекстуального присутствия, «вольного» или «невольного» обращения к классической литературе — причем не (столько) американской, сколько русской. Примерами таких текстов оказываются новеллы-зарисовки, вошедшие в цикл рассказов «Чемодан».

Открывая повествование в «Чемодане», Довлатов прибегает к хорошо освоенной им «американской» тактике превращения цикла рассказов в «повесть», в объединение текстов не в сборник рассказов, но в некое жанрово-стилевое целое (книгу), объединенное (традиционно) образом сквозного рассказчика-повествователя и сопровождаемое (характерным, например, для Хемингуэя) предисловием-предупреждением, задающим единый смысловой ракурс всем входящим в «повесть» эпизодам-рассказам<sup>1</sup>. Именно на это указывает комментарий А. Ю. Арьева к собранию сочинений Довлатова: «Рассказы <”Чемодана”> писались в середине 1980-х в Нью-Йорке и представляют собой образец зрелой прозы Довлатова...»<sup>2</sup> Отечественный исследователь не квалифицирует «Чемодан» как повесть, но говорит о рассказах.

Между тем, с точки зрения поставленной нами проблемы, важным оказывается не столько внешне-композиционное, жанрово-стилевое или авторско-нарративное оформление рассказов, вошедших в «Чемодан», сколько наличие в них сущностно-смыслового интертекста — возможность экспликации претекста, прототекста, оказавшего влияние на глубину восприятия и интерпретации довлатовского (пост)текста. В этом смысле редкий для «поздней» прозы Довлатова пронизанный интертекстом образец представляет собой рассказ «Креповые финские носки».

Казалось бы, забавная «фарцовочная» ситуация, положенная в основу фабульной интриги рассказа «Креповые финские носки», принципиально анекдотична и может быть соположена с манерой раннего А. Чехова («Осколки» Чехонте) или, например, раннего же сатирического М. Зощенко (периода «Серрапионовых братьев», чуждых пролетарской декларативности и советской демагогии). Однако,

---

<sup>1</sup> Ранее творчески использованный Довлатовым в «Зоне».

<sup>2</sup> Арьев А. Ю. Биографическая справка. «Чемодан» // Довлатов С. Собрание сочинений: в 4 т. СПб.: Азбука, 1999. С. 457.

как это ни парадоксально, в рассказе «Креповые финские носки» в качестве основного претекста актуализируется не комический нарратив Зощенко, но «романтический реализм» Максима Горького.

В случае с рассказом «Креповые финские носки» первоначально трудно сказать, «вольно или невольно» Довлатов обратился к горьковскому претексту, но его присутствие в рассказе очевидно и по своему маркировано (хотя мотивация наличия горьковских интертекстом могла (бы) быть и «иррациональной», т. к. присутствие горьковских образов и цитат в ментальности каждого советского человека (даже школьника) носило форму «коллективного бессознательного»).

Так, для каждого советского ученика была узнаваема фраза, открывающая хрестоматийно известный рассказ-триптих М. Горького «Старуха Изергиль»:

«Я слышал эти рассказы под Аккерманом, в Бессарабии, на морском берегу...»<sup>1</sup>

Заметим, что Довлатов начинает повествование в «Креповых финских носках» (примерно) в том же ключе: «Эта история произошла восемнадцать лет тому назад. Я был в ту пору студентом Ленинградского университета...»<sup>2</sup> (с. 291).

Манера сказа, избранная Горьким, на вводном уровне пока еще в малой степени обнаруживается у Довлатова, но впоследствии даст о себе знать более убедительно. Однако уже один только оборот «в ту пору» заставляет почувствовать элемент некоей архаизации (или стилизации), на которую ориентирована наррация Довлатова.

Упоминание того факта, что герой рассказа Довлатова — «студент филфака» (с. 291), тоже, кажется, (пока еще) не маркировано, но обращает на себя внимание, т. к. нарратор не только описывает место расположения филфака ЛГУ, но и характеризует науку филологию («Корпуса университета находились... <...> Сочетание воды и камня порождает здесь <...> Существуют в мире науки... <...>» (с. 291). Затекстовый «филологический» фон даст о себе знать позднее, выстраивая параллельный литературный сюжет, «бессознательно» блуждающий в голове героя рассказа. Персонаж-филолог окажется «рефлектором» литературных проекций, проступающего горьковского претекста.

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты из произведений М. Горького приводятся по изд.: URL: <library.ru М. Горький Собрание сочинений>

<sup>2</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Довлатов С. Чемодан // Довлатов С. Собр. соч.: в 4 т. СПб.: Азбука, 1999. С. 287–406, — с указанием страниц в скобках.

Создавая систему персонажей рассказа, центральный герой — участник событий — в экспозиции<sup>1</sup> обозначает «пунктир» любовной истории (образ Аси) и выписывает характеры-типы, которые ее окружали (это «были <...> инженеры, журналисты, кинооператоры. Был среди них даже один заведующий магазином», с. 292). Довлатов иронизирует: с точки зрения юного героя обстоятельственный акцент «даже» есть выражение восхищения и уважения, с точки зрения повествователя — наречие «даже» служит выражению снисходительной (с позиции возраста и жизненного опыта) иронии. Зоны голоса автора и героя не совпадают: тогда — это романтизированные рассказчиком необычайно респектабельные (как казалось) состоятельные люди, «сейчас — это нормальные пожилые евреи» (с. 292). Подразделение хронотопа на «прежде» и «теперь» привносит в довлатовский текст аксиологический ракурс — возможность одни и те же события оценить с различных точек зрения, в разных временных координатах.

Между тем важно, что юному герою-студенту респектабельные представители Асиного окружения кажутся «сильными и привлекательными» (с. 292), людьми с налетом некой таинственности и «загадочности» (с. 292). Отсюда естественно ощущение героем себя «чужим» в этом обществе и желание быть (стать) «в этом кругу своим человеком» (с. 292). Экспозиционная часть рассказа словно бы мотивирует неординарность той ситуации, в которой окажется герой в основной части повествования, обуславливает правдоподобие и реалистичность попадания *обычного* героя в *необычные* для него обстоятельства.

Условно говоря, в диспозиции рассказа формируется контраст-противоречие «я ↔ они», не столько отражающий реальное положение вещей, сколько эксплицирующий литературный (привитый литературой) рецептивный настрой героя-младшекурсника, еще недавнего советского школьника, теперь студента-филолога. Довлатов мастерски дезавуирует антитетичность ситуации (обстоятельств), иронически подчеркивая и одновременно снижая высокий пафос означенного псевдоконфликта.

Между тем мнимое двоemiрие, прорисованное в экспозиции, позволяет автору набросать образ наивного, незрелого, малоопытного

---

<sup>1</sup> Экспозиция в рассказе Довлатова структурно не выделена, но она отчетливо угадывается, рассказ словно бы распадается на две части: экспозиционную (Ася и рассказчик) и основную (Фред и рассказчик). По сути это две микроистории, соприкасающиеся между собой, но сюжетно не пересекающиеся.

героя<sup>1</sup>, которому предстоит вступить в истинно авантурные, а оттого более комичные обстоятельства основной части рассказа.

Своеобразный переход от экспозиции к основной части обеспечивается у Довлатова приемом «природно-психологического параллелизма», когда герой-рассказчик (согласно образу мыслей студента-филолога) сравнивает будущие — надвигающиеся — события с тучей («наплывал<и>, как туча», с. 292), эксплицируя филологический (литературный) образ-мотив — то ли лермонтовских «Туч», то ли пушкинской «Последней тучи», словно бы подготавливая читателя к грозным (грозовым) событиям, но в действительности обозначая иронический ракурс восприятия изображаемого, своеобразной (само)-рефлексии.

Итак, в экспозиции рассказа герой на фоне состоятельных знакомых Аси чувствует себя нищим («Жизнь, которую мы вели, требовала значительных расходов», с. 292). Он нуждается в деньгах настолько, что «узнал, что такое ломбард, с его квитанциями, очередями, атмосферой печали и бедности» (с. 292). Герой «нищенствует» или — «босячествует». Последнее слово, кажется, даже больше подходит к рассказовой довлатовской ситуации, учитывая то, что центральным звеном авантурной ситуации оказываются (креповые финские) *носки*, которые «метонимически» связываются с босыми ногами.

Как известно, образ «босяков» был введен в русскую литературу М. Горьким и стал главным типом героя горьковских рассказов конца 1890-х — начала 1900-х годов, так называемого «босяческого» периода творчества «буревестника революции». Именно герой-босяк воплощал горьковский романтический идеал, стал главным персонажем его ранних романтизированных рассказов «Челкаш», «Макар Чудра», «Старуха Изергиль» и др.

В этой связи обращает на себя внимание то обстоятельство, что после завершения «экспозиции» («Короче, все было ужасно», с. 293), Довлатов очень приближенно к горьковской манере повествования (вновь из «Старухи Изергиль») начинает: «Однажды я бродил по городу...» (с. 293). Сравним у Горького: «Однажды вечером <...> я и старуха Изергиль остались под густой тенью виноградных лоз...»<sup>2</sup> Кажется, что совпадение «Однажды...» может быть случайным, но впоследствии станет ясно, насколько случайным.

---

<sup>1</sup> Иронико-романтическим маркером героя становится заявление о том, что он (в условиях экспозиционно описанных обстоятельств) «всерьез планировал ограбление ювелирного магазина» (с. 292).

<sup>2</sup> Горький М. Старуха Изергиль // URL: [ilibrary.ru](http://ilibrary.ru) М. Горький Собрание сочинений

Первым и наиболее ярким героем-босяком Горького стал образ вора и контрабандиста Григория Челкаша из рассказа «Челкаш», появившегося в журнале «Русское богатство» в 1895 году. Образ Гришки Челкаша — это романтически понимаемый Горьким образ свободного человека, избавленного от обывательских привязанностей и примитивных житейских обязанностей, свободный как ветер, сильный, красивый, смелый, отчаянный. «Гришка Челкаш, старый травленный волк, хорошо знакомый гаванскому люду, заядлый пьяница и ловкий, смелый вор»<sup>1</sup>.

Романтическая сущность образа подчеркивается сходством героя с птицей, с хищным ястребом: «сухой, длинный, нагнувшийся вперед», он был похож «на птицу, готовую лететь куда-то, смотрел во тьму вперед <...> ястребиными очами и, поводя хищным, горбатым носом, одной рукой цепко держал ручку руля».

Основу образа вора и контрабандиста Челкаша составляет концепт «свобода» — Гришка знал свободу, он постиг ее цену, ему нужна только свобода и ничего больше. В понимании свободы герой Горького абсолютно асоциален, ни от кого не зависим, отчасти даже (по общепринятым нормам) аморален. Он выше всех общественных и личностных «предрассудков».

В намерении создать образ романтического героя, Горький открывает рассказ «Челкаш» таинственно-загадочным диалогом, который происходит между Челкашом и каким-то «коренастым малым», разговором, который понятен только им и не доступен окружающим:

«— Флотские двух мест мануфактуры хватились... Ищут.

— Ну? — спросил Челкаш, спокойно смерив его глазами.

— Чего — ну? Ищут, мол. Больше ничего.

— Меня, что ли, спрашивали, чтоб помог поискать?»

В рассказе Горького так и остается загадкой, кто украл «мануфактуру» — Челкаш или «таможенный сторож» Семеныч — ощущение тайны и загадки необходимо Горькому, чтобы в большей степени наэлектризовать атмосферу, создающую романтизированный образ героя-вора, персонажа Героя (у Горького — Человека).

Обращает на себя внимание, что в рассказе Довлатова разговор, который состоялся в ресторане «Чайка»<sup>2</sup> между фарцовщиком Фре-

---

<sup>1</sup> Горький М. Челкаш // URL: [ilibrary.ru](http://ilibrary.ru) М. Горький Собрание сочинений. Далее «Челкаш» цитируется по этому источнику.

<sup>2</sup> С одной стороны, название ресторана «Чайка» — реальное название ресторана, который располагался в Ленинграде на канале Грибоедова неподалеку от Невского



дом, недавним знакомым главного героя, и официантом, тоже полон таинственности:

- Ну как?
- Да ничего.
- Юноша разочарованно приподнял брови:
- Совсем ничего?
- Абсолютно.
- Я же вас просил.
- Мне очень жаль.
- Но я могу рассчитывать?
- Бесспорно.
- Хорошо бы в течение недели.
- Постараюсь.
- Как насчет гарантий?
- Гарантий быть не может. Но я постараюсь.
- Это будет — фирма?
- Естественно.
- Так что — звоните.
- Непременно.
- Вы помните мой номер телефона?
- К сожалению, нет.
- Запишите, пожалуйста.
- С удовольствием.
- Хоть это и не телефонный разговор.
- Согласен.
- Может быть, заедете прямо с товаром?
- Охотно.
- Помните адрес?
- Боюсь, что нет...

[И так далее] (с. 294).

Сюжетные ситуации в горьковском и довлатовском рассказах на удивление «типологичны».

В довлатовском Фреде начинают угадываться черты горьковского Челкаша, правда, у Довлатова они не столько присущи самому образу-характеру, сколько навеяны романтическим (филологическим) сознанием воспринимающего субъекта, героя-рассказчика. Это не автор, как в случае с Горьким, а бедствующий герой-студент с уважени-

---

проспекта, с другой — название «Чайка» поддерживает «морской» фон довлатовского рассказа, плотнее связывая его с горьковским *приморским* пейзажем.

ем и завистью смотрит на уверенного в себе и невозмутимо спокойного фарцовщика. «Он <Фред> держался просто и естественно. Я всегда завидовал тем, кому это удается» (с. 293).

Многие обстоятельства (конкретные и мелкие детали) из рассказа Горького словно перетекают в текст Довлатова. При этом современный прозаик, с одной стороны, явно и намеренно акцентирует «точки схождения», с другой — насыщает эти соположения и переключки иронией и комизмом.

Подобно тому, как горьковский Челкаш нуждается в помощнике и находит его в молодом крестьянине Гавриле, недавно пришедшем на заработки из деревни, так и Фред, случайно встреченный на Невском проспекте героем-рассказчиком и одолживший ему деньги, ищет в нем подельника-фарцовщика, на которого можно положиться и который будет не столь глуп и безответственен, как Рымарь.

Кажется, что введение Довлатовым образа Рымаря «размывает» связь с рассказом Горького, где доминируют только два персонажа. Однако это не так. Дело в том, что у Горького тоже есть третий персонаж — прежний сподручный Челкаша Мишка Рыжий — внесценический персонаж, которому отдало ногу «чугунной штыковой» и который оказался в больнице. Довлатовский Рымарь и вбирает в себя черты Рыжего, замену которому искал Челкаш в лице Гаврилы:

«— Вот что скажи, — продолжал Челкаш, не выпуская из своих цепких пальцев руки Семеныча и приятельски-фамильярно потряхивая ее, — ты Мишку не видал?

— Какого еще Мишку? Никакого Мишки не знаю! Пошел, брат, вон! а то пакгаузный увидит, он те...

— Рыжего, с которым я прошлый раз работал на “Костроме”, — стоял на своем Челкаш.

— С которым воруеть вместе, вот как скажи!»

У Довлатова *Рымарь* (возможно, тоже *рыжий*, если положиться на фонетическую корреляцию), подобно горьковскому внесценическому персонажу, помогал Фреду проворачивать «работу» и на фабульном уровне рассказа ему тоже подыскивается замена. Ситуация в рассказах Горького и Довлатова опять оказывается сопоставимо близкой.

Почти вслед за горьковским текстом Фред (подобно Челкашу) приглашает героя-рассказчика (подобного Гавриле) «поработать» вместе.

У Горького:

«— Слушай, сосун! Хочешь сегодня ночью работать со мной? Говори скорей!

— Чего работать? — недоверчиво спросил парень.

— Ну, чего!.. Чего заставлю... Рыбу ловить поедем. Грести будешь...»

У Довлатова:

«— Хотите в долю? Я работаю осторожно, валюту и золото не беру. Поправите финансовые дела, а там можно и соскочить. Короче, подписывайтесь...» (с. 296).

В обоих случаях окончательный сговор между «товарищами» происходит за столом, во время обеда, на который приглашает нового приятеля «сильный» герой.

У Горького Челкаш предлагает Гавриле: «Идем в трактир!». И приятели «пошли по улице рядом друг с другом, Челкаш — с важной миной хозяина, покручивая усы, парень — с выражением полной готовности подчиниться, но все-таки полный недоверия и боязни». Челкаш в трактире: «— Ну, вот мы теперь закусим и поговорим толком...»

Так же поступает и Фред, предлагая довлатовскому герою-рассказчику пообедать в ресторане: «Давайте пообедаем, — сказал он. — Хочу вас угостить» (с. 293).

Любопытно, что поведение «сильных» героев в трактире/ресторане симптоматично сходно.

У Горького: «Когда они пришли в грязный и закоптелый трактир, Челкаш, подойдя к буфету, *фамильярным тоном завсегдатая* заказал бутылку водки, щей, поджарку из мяса, чаю и, перечислив требуемое, коротко бросил буфетчику: “В долг все!” — на что буфетчик молча кивнул головой».

У Довлатова вошедший в ресторан «Чайка» Фред тоже тотчас признан официантами и посетителями; и ведет себя здесь «просто и естественно» (с. 293), то есть фамильярно, как завсегдатай.

Согласие «поработать вместе» у обоих героев (горьковского Гаврилы и довлатовского героя-рассказчика) сопровождается сомнениями и страхами.

Гаврила: «Работать можно. Только вот... не влететь бы во что с тобой. Больно ты закомурист... темен ты».

У Довлатова: «Подъехала машина. Я продиктовал адрес. Потом начал смотреть в окно. *Не думал я, что среди прохожих такое количество милиционеров*» (с. 297). Психологическая тонкость наблюдения у современного прозаика сочетается с иронической ноткой.

В обоих случаях герои испытывают «смешанное чувство беспокойства и азарта» (с. 301), а удача авантюрного предприятия как у Гаврилы, так и у героя Довлатова вызывает удивление и восторг.

У Горького:

«— Работка важная! Вот видишь как?.. Ночь одна — и полтысячи я тяпнул!

— Полтысячи?! — недоверчиво протянул Гаврила <...> — Пять сотен?

— Не меньше.

— Это, тово, — сумма! <...> Л-ловко!.. — прошептал Гаврила...»

У героя Довлатова восторг более сдержан и немногословен, но и он впечатлен. Когда он слышит примерный подсчет Фреда — «Пятьсот с чем-то на брата» (с. 300), он удивлен не меньше Гаврилы: «В пять минут такие деньги!» (с. 301).

Совпадение суммы «дохода» — 500 рублей — может выглядеть случайным. Однако «цифровая параллель» только этой «полтысячей» не исчерпывается. Как ни удивительно, но другое число, что звучит в обоих рассказах, тоже совпадает.

У Горького Гаврила упоминает о цене за покос: «Шесть гривен в Кубани платили...» — и эта шестерка каким-то странным образом отзывается в «шести рублях», которые одолжил у Фреда довлатовский герой («Нельзя попросить у вас до завтра шесть рублей?», с. 293), в шести рублях, которые стоила «на черном рынке пара финских носков» (с. 299) и более всего в реально-номинальной цене финской контрабанды — «шестьдесят копеек пара» (с. 299), ровно «шесть гривен». Интерпретация обильных шестерок, раскиданных по тексту Довлатова, может быть различной (от роли приспешника-«шестерки» до мистического «числа зверя»), но как бы то ни было «цифровая тавтология» текстов обращает на себя внимание.

Подобного рода «мелких» деталей-переключек в текстах Горького и Довлатова можно найти еще много. Это, например, крестьянское происхождение Гаврилы, которое «отзывается» в образах героинь-финок, привезших дефицитный товар — «креповые финские носки»: «Они были похожи на крестьянок, с широкими загорелыми лицами» (с. 296). Это и такие обороты речи, не свойственные советской действительности, как «Илона-барышня» (с. 300) или «Пиастры, кроны, доллары...» (с. 300), которые встраиваются в маркеры языковой игры — архаизации и стилизации. Это и геометрический абрис контрабандного товара: «что-то кубическое и тяжелое» у Горького или «хозяйственные сумки, раздувшиеся вроде футбольного мяча» (с. 296) у Довлатова. Это даже насмешливая брань, звучащая в обоих текстах: «Экая дура!.. — насмешливо проворчал Челкаш», обращаясь к Гав-

риле; в тексте Довлатова сам герой-рассказчик характеризует себя — «как дурак» (с. 293).

Каждая из означенных деталей могла бы быть случайной, если бы не их множественность и совокупность, которые выдают целевую задачу Довлатова — пробудить в сознании читателя романтический оттенок горьковского образа авантюриста Челкаша и обозначить его перерождение («возрождение») в характере современного фарцовщика Фреда. Сама динамика «измельчания» романтического героя — от Горького к Довлатову — семантически весома, но и иронично облегчена одновременно.

Между тем в рассказе Довлатова присутствует эпизод, который не оставляет сомнения в том, что горьковский претекст сознательно использован современным прозаиком. Философический разговор, который предпринимают герои Довлатова за столом в ресторане, узнаваемо и точно указывает на Горького и связывает воедино те ранее обозначенные интертекстуальные совпадения, которые первоначально могли показаться случайными.

В ресторане «Чайка» (не «Буревестник», например) между фарцовщиком Фредом и героем-рассказчиком Довлатова завязывается разговор, который непосредственно выводит на горьковские сентенции о «жизни-подвиге», провозглашенные в «Старухе Изергиль»:

«В жизни, знаешь ли ты, всегда есть место подвигам. И те, который не находят их для себя, — те просто лентяи и трусы, или не понимают жизни, потому что, кабы люди понимали жизнь, каждый захотел бы оставить после свою тень в ней. И тогда жизнь не пожирала бы людей бесследно...»

Фраза «В жизни всегда есть место подвигу» в советское время была знакома каждому, ибо еще в школе заучивалась наизусть, а позже напоминала о себе различными плакатами и транспорантами, развешанными на домах или в домах (Домах культуры, например).

Поэтому, когда Фред начинает раздумчивую беседу о краткости человеческой жизни:

«До нашего рождения — бездна. И после нашей смерти — бездна. Наша жизнь — лишь песчинка в равнодушном океане бесконечности. Так попытаемся хотя бы данный миг не омрачать унынием и скукой! Попытаемся оставить царапину на земной коре. А лямку пусть тянет человеческий середняк. Все равно он не совершает подвигов. И даже не совершает преступлений...» (с. 295)

— этот выразительный монолог отчетливо выводит на образ романтизированного/нищеванского героя то ли Достоевского (Расколь-

ников и его преступление), то ли Горького (босяк Челкаш и его воровские подвиги). В любом случае герой Довлатова фарцовщик Фред позиционирует себя как не «средняка», но как исключительного героя в исключительных обстоятельствах, т. е. типичного представителя (пост)горьковского «революционного романтизма», иронически сниженного условиями современности (и, конечно, авторской волей).

Неслучайно наивный довлатовский герой так и реагирует на философический монолог нового знакомого: «Я чуть не крикнул Фреду: “Так совершали бы подвиги!” Но сдержался. Все-таки я пил за его счет» (с. 295).

В данном эпизоде Довлатов художественно отчетливо эксплицирует горьковский мотив подвига — и вырисовывает образы двух героев, которые интертекстуально оказываются современными «двойниками» горьковских Челкаша и Гаврилы, решительного смелого вора и доверчивого и простоватого «добродушного парня с ребячьими светлыми глазами». Между Фредом и героем-рассказчиком Довлатова устанавливаются отношения, подобные тем, что сложились между горьковскими персонажами: романтический герой (Челкаш // Фред) ↔ привязанный к земле и достатку крестьянин (Гаврила // герой-рассказчик).

Подобно тому, как у Горького, крестьянские идеалы Гаврилы (дом, хозяйство, земля, достаток, женитьба) не могли удовлетворить желаний и устремлений Гришки Челкаша:

«Ну, скажи мне, — заговорил Челкаш, — придешь ты в деревню, женишься, начнешь землю копать, хлеб сеять, жена детей народит, кормов не будет хватать; ну, будешь ты всю жизнь из кожи лезть... Ну, и что? Много в этом смаку?» —

так и у Довлатова горизонт мечтаний Фреда (в прошлом экспедитора, с. 295) не связан с «обыкновенной историей»:

«Уродоваться за девяносто рублей я не согласен... Ну хорошо, съем я в жизни две тысячи котлет. Изношу двадцать пять темно-серых костюмов. Перелистаю семьсот номеров журнала “Огонек”. И все?...» (с. 295).

Как романтический герой Горького (то ли преступник, то ли герой, но в любом случае личность, Человек) наделен чертами «сверхчеловека» Ф. Ницше, так и в образе довлатовского Фреда (с точки зрения героя-рассказчика) проявляется нечто ницшеанское (антитеза «средняк ↔ герой/преступник», размышления о «бездне» до рождения и «бездне» после смерти, и др.). Как известно, теория Ницше о сверхчеловеке брала истоки в теории о двух типах людей Достоев-

ского («твари дрожащие» и «право имеющие») — отсюда появление в речи Фреда и раскольниковских мотивов (*преступление* и наказание).

Между тем за нищезанскими мотивами «бездны» в тексте Довлатова различимы и пушкинские мотивы брэнности жизни («Жизнь, зачем ты мне дана?..»), образ «песчинки» в безбрежном океане, мотивы «уныния» и «скуки», которые как в лексическом выражении, так и в образно поэтическом плане близки лирике А. С. Пушкина — «Дар напрасный, дар случайный...», «К морю», «Уныние» и др. И хотя в тексте Довлатова эти интертекстуальные аллюзии сопровождается иронический оттенок банальности и штампа, тем не менее их присутствие в тексте симптоматично — они снимают с образа Фреда черты однозначной примитивности, пошлости и тупого позерства. Более того, едва намеченные пушкинские *лирические* аллюзии о брэнности и бессмысленности человеческой жизни (эксплицированные Фредом) дополняются и усиливаются *прозаическими* реминисценциями. Знаменитая калмыцкая сказка об Орле и Вороне из «Капитанской дочки» Пушкина находит отзвук в убеждениях «романтизированного» фарцовщика, который эмоционально-патетично провозглашает: «Уж лучше жить минуту, но по-человечески!» (с. 295).

Радикальный смысл слов Фреда угадываемо согласуется с мыслью пушкинского Пугачева о том, что «чем триста лет питаться падалью, лучше раз напиться живой кровью, а там что бог даст!»<sup>1</sup>. И данный мотив по-довлатовски *антиномично* характеризует героя: романтически возвышает и одновременно мягко иронизирует его (но не низвергает). Герой действительно не «средняк», он не желает «сдохну<ть>, не поцарапав земной коры» (с. 295) — вслед за Орлом из калмыцкой сказки Пушкина или горьковским Челкашом, Данко и даже Ларрой (чья *тьнь* донныне бродит по бессарабским степям) он намерен оставить свой след на земле. Образ фарцовщика Фреда, как и образ Челкаша, пронизан идеей свободы (хотя и своеобразно понимаемой современным персонажем).

Между тем очевидно, что Довлатов не просто проецировал горьковский интертекст, горьковские характеры на современность, но привносил в знакомую расстановку персонажей собственное понимание, обнаруживал своеобразную аксиологию, придавал горьковским философам новые коннотации. Можно предположить, что Довлатов разглядел<sup>2</sup> в рассказе Горького те представления и суждения, ко-

---

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Капитанская дочка // Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959–1962 // URL: rvb.ru. Пушкин

<sup>2</sup> В отличие от традиционалистов-горьковедов.

торые (как ни странно) были близки его собственной художественной философии.

Так, на первый взгляд, в рассказе Горького антитетично противопоставлены образы Челкаша и Гаврилы, дерзкого вора-контрабандиста и приросшего к земле крестьянина, приверженца свободы и «раба» («Челкаш был доволен своей удачей, собой и этим парнем, так сильно запуганным им и превратившимся в его *раба*»). Горький проводит мысль о том, что Челкаш сознательно управляет Гаврилой, распоряжается его жизнью. Если ранее Челкаш сравнивался с птицей ястребом, то на определенном этапе повествования его образ мутирует и превращается в волка («старый травленный волк») с цепкими «волчьими лапами». Так, взгляд Челкаша на наивного и сильно захмелевшего Гаврилу сопровождается у Горького несобственно-прямой речью персонажа:

«Он видел перед собою человека, жизнь которого попала в его волчьи лапы. Он, Челкаш, чувствовал себя в силе повернуть ее и так и этак. <...> Чувствуя себя господином другого, он думал о том, что этот парень никогда не изопьет такой чаши, какую судьба дала испить ему, Челкашу... И он завидовал и сожалел об этой молодой жизни, подсмеивался над ней и даже огорчался за нее, представляя, что она может еще раз попасть в такие руки, как его... И все чувства в конце концов слились у Челкаша в одно — нечто отеческое и хозяйственное. Малого было жалко, и малый был нужен».

В горьковском герое-воре побеждают не чувства, а разум — «малый был нужен», потому Челкаш не помогает жизни Гаврилы «установиться в прочные крестьянские рамки», но и не ломает его жизнь «как игральную карту» — хотя и понимает, что может это сделать.

Нечто могущественное — почти божественная сила — прорисовывается Горьким в образе Челкаша, и его образу начинает сопутствовать традиционный библейский мотив *рыбы, рыбака, рыбной ловли*. А еще точнее «рыбака» = «ловца человеков».

Григорий, приглашая Гаврилу на ночную работу, характеризует ее как рыбную ловлю: «...Рыбу ловить поедем...»

«Рыбаком» называет Гаврила вора Челкаша: «Эй ты, рыбак! Часто это ты запиваешь-то?..»

Угрожает сбросить к рыбам Гаврилу рассерженный Челкаш: «Ну, брат, счастье твое! Кабы эти дьяволы погнались за нами — конец тебе. <...> Я бы тебя сразу — к рыбам!..»

В раннем рассказе Горького мотив рыбной ловли действительно становится заместителем мотива человеческой силы, способности



управлять своей и чужой судьбой<sup>1</sup> — психологически, морально, даже физически (с помощью грубой силы). Однако Горький отходит от библейской трактовки позиции «хозяин — раб», «учитель — ученик» и предлагает неожиданное (раз)решение. В тексте Горького обнаруживается необычный ракурс.

После завершения рискованного предприятия, после дележа денег и брошенного Гаврилой в голову Челкаша камня, раскаявшийся (совестливый) крестьянин молит о прощении вора-наставника: «— Брат! а простишь меня? Не хошь? а? — слезливо спросил он».

И Челкаш произносит:

«— Родимой!.. — в тон ему ответил Челкаш, подымаясь на ноги и покачиваясь. — За что? Не за что! *Сегодня ты меня, завтра я тебя...*»

Христианский мотив братской любви и всепрощения («Эх, брат, брат!.. — скорбно вздохнул Гаврила, качая головой») отвергается Челкашом. Горький предлагает свою интерпретацию конфликта.

Романтическое противостояние, заданное в начале рассказа, в его финале (почти незаметно) снимается Горьким, в герое-ницшеанце обнаруживается «усреднительная» философия: *сегодня ты — завтра я*, появляется некий элемент равенства, точнее «уравнивания». Романтический конфликт разрешается далеко не романтическим образом.

Как показывает творчество Довлатова, акцентированная здесь горьковская мысль весьма близка философии довлатовского (автопсихологического) героя, эксплицированная, например, в мысли о взаимозаменяемости заключенного или охранника («Зона»), России-метрополии и России-филиала («Филиал»), о влюбленности и невлюбленности («Летом так просто казаться влюбленным...» // «Летом непросто казаться влюбленным...»), о себе и других (Маруся // Борис в «Иностранке»), о смысле и бессмыслии («Компромисс») и др. Горький неожиданным образом обнаруживает этот ракурс в произведении, казалось бы, далеко от философии современного (довлатовского) миропонимания.

Органичная Довлатову, эта мысль, между тем, не только декларативно (на уровне единичного высказывания), но и художественно проводится в рассказе Горького. «Старый травленный волк» Челкаш,

---

<sup>1</sup> Позднее семантика мотива рыбной ловли у Горького изменится (см.: Богданова О. В. «Велика та лестница, по которой он поднимается и спускается...»: «На дне» М. Горького // Богданова О. В. Современный взгляд на русскую литературу XIX — середины XX века. СПб., 2017. С. 351–394).

Обратим внимание, что у Довлатова тоже присутствует мотив *рыбы // люди*: «Люди проплывали мимо, как рыбы в аквариуме» (с. 300).

оказавшись рядом с крестьянином Гаврилой, «этим молоденьким теленком» с «такими чистыми голубыми глазами», сам на короткое время превращается в крестьянина, способного пробудить в себе былое крестьянское чувство, ощутить страсть к земле, вернуться памятью к мысли о доме и семье.

«Челкаш начал наводить Гаврилу на мысль о деревне, желая немного ободрить и успокоить его. Сначала он говорил, посмеиваясь себе в усы, но потом, подавая реплики собеседнику и напоминая ему о радостях крестьянской жизни, в которых сам давно разочаровался, забыл о них и вспоминал только теперь, — он постепенно увлекся и вместо того, чтобы расспрашивать парня о деревне и ее делах, незаметно для себя стал сам рассказывать ему:

— Главное в крестьянской жизни — это, брат, свобода! Хозяин ты есть сам себе. У тебя твой дом — грош ему цена — да он твой. У тебя земля своя — и того ее горсть — да она твоя! Король ты на своей земле!.. У тебя есть лицо... Ты можешь от всякого требовать уважения к себе... Так ли? — воодушевленно закончил Челкаш.

Гаврила глядел на него с любопытством и тоже воодушевлялся...»

Мысль горьковского героя «*сегодня ты — завтра я*» отражается в этом пылком монологе Челкаша, обнаруживая взаимозаменяемость героев, тождество их идеалов и устремлений, обращенность к свободе не только вора-контрабандиста, но и крестьянина-землепашца. То есть в философии «взаимозаменяемости» Довлатов (как ни парадоксально) оказывается последователем Горького, что и доказывает интертекстуальное поле рассказа, проведенный сопоставительный анализ текстов «Челкаш» и «Креповые финские носки». Другое дело, что у Горького в «Челкаше» эта философия не становится доминирующей, тогда как у Довлатова она пронизывает все его творчество, в самом точном смысле слова становится *сквозной*.

Так, самый последний из созданных Довлатовым рассказ, сохранившийся в семейном архиве писателя<sup>1</sup>, — «Старый петух, запеченный в глине» (хотя и написан спустя почти 10 лет после «Креповых финских носков») подхватывает и развивает эту тему, причем уже не только на декларативном уровне, но и на примере жизненной ситуации, когда роли «ты / я» дважды в продолжение рассказа меняются. В цепочке фабульных событий вначале герой-рассказчик оказывается «начальником» (конвоиром, «контролером штрафного изо-

---

<sup>1</sup> См.: *Арьев А. Ю.* Биографическая справка // *Довлатов С.* Собр. соч.: в 4 т. СПб.: Азбука, 1999. С. 457.

лятора» (с. 427) в колонии усиленного режима на карельской станции Чинья-Ворык), а его поднадзорным зек по кличке Страхуил. А спустя двенадцать лет теперь уже «писатель-нонконформист» (с. 431) оказывается в роли охраняемого («Присматривайте за этим декадентом», с. 432), тогда как его начальником на работах от Каляевской тюрьмы становится Мишаня, «потомственный зека Володин» (с. 433), тот самый бывший карельский заключенный Страхуил.

Цифра «двенадцать лет» (астрономический цикл) могла быть случайной у Довлатова, соответствующей рассказываемым героем событиям, но любопытно, что пройдет еще почти 12 лет («одиннадцать лет») и герои рассказа снова встретятся, и ситуация вновь повернется вспять — успешный писатель будет за 400 долларов «выкупать» из-под ареста вора-неудачника Страхуила уже в Нью-Йорке. И череда подобных событий для автора произведения (точнее в рамках текста — для повествователя) бесконечна, «калейдоскопична» и готова вновь обернуться: «Теперь уже не сомневаюсь» (с. 436) — произносит в финале наррации рассказчик.

Горьковско-довлатовская мысль «сегодня ты — завтра я» в рассказе «Старый петух, запеченный в глине» будет проработана современным прозаиком посредством целого ряда деталей и пересекающихся мотивов: это и образ лагеря усиленного режима и тюрьмы на Шпалерной, и образ петуха/курицы (в лагере, на работе в Ленинграде на Конюшенной площади или в ланчонете на Манхэттене), и в мотиве песни Гелены Великановой «Ландыши» («Ты сегодня мне принес...»), звучавшей как на работах в колонии, так и в ленинградском такси, и даже в образе-мотиве «одинокое негра-саксофониста» и «параллельного» ему образа саксофониста из ленинградского джаза Ростислава Чевычелова (с. 423 и 429). Ранее звучавший в рассказах и повестях Довлатова мотив «хаос и абсурд» (с. 437) не просто эксплицирован в последнем рассказе писателя, но он знаменует собой мысль о непреходящей, всеобщей, *константной* сущности абсурдизации человеческой жизни (здесь и там, тогда и сейчас — всегда).

Заметим, что, как и в «Креповых финских носках», в рассказе «Старый петух, запеченный в глине» звучит горьковская мысль — «Здесь, гражданин начальник, *всегда есть место подвигу*» (с. 426), ставя (иронично) знак равенства между волей и зоной, жизнью свободной (например, в Америке) и жизнью подневольной (например, в СССР). Последний рассказ Довлатова показывает, что синонимия обстоятельств (ты // я, здесь // там, тогда // теперь) оставалась в центре размышлений прозаика на протяжении всего его американского пери-

ода творчества, на художественном уровне давая «непроговоренный» ответ на вопрос, задаваемый героем Алихановым самому себе в «Заповеднике» — о сути, цели и итогах эмиграции.

Таким образом, анализ рассказа «Креповые финские носки» из сборника «Чемодан» и выявление в нем обширного горьковского интертекста позволяет по-новому взглянуть на «американский период» творчества Довлатова и скорректировать мысль о том, что интертекстуальный пласт довлатовской прозы ослабляется в поздних произведениях. Как показали наблюдения, цикл рассказов «Чемодан» открывается одним из самых интертекстуальных рассказов Довлатова, причем, как ни странно, ориентированным на классика соцреализма Максима Горького и его хрестоматийный рассказ «Челкаш».

Как выявляет анализ, Довлатов умело использует «романтическое» противостояние, выстроенное в рассказе классиком советской литературы, и проецирует его на современность, переносит его на типологию современного «сверхгероя», фарцовщика Фреда и его подельника-студента. Смысловая дефиниция «сильной личности» по сравнению с Горьким у Довлатова дополняется иронической компонентой, последовательно пронизывающей наррацию, но не низвергающей образ «дискредитированного» современного сверхчеловека, а в чем-то даже поддерживающей его. Довлатовский Фред оказывается «в меру» преступным и «в меру» героичным, достойным того, чтобы оказаться (едва ли не) в центре повествования<sup>1</sup>.

Горьковская сентенция «сегодня ты — завтра я», мысль писателя, кажется, далекого от мировосприятия Довлатова, предстает в известной степени «родственной» дихотомии довлатовских героев и позволяет скорректировать представление о зависимости «неустойчивости» и «двойственности» довлатовской философии, зависимой от идей и постулатов постмодернизма. Анализ рассказа демонстрирует, что (пра)истоки довлатовской антиномичной ментальной системы

---

<sup>1</sup> Наряду со сказанным выше, «двойственное» отношение к образу (и позиции) Фреда можно обнаружить и в еще одной интертекстуальной проекции, допустимой в довлатовском тексте: связь с образом гончаровского Обломова. В ранее разобранным монологе Фреда о смысле жизни звучат нотки обломовских речей о «платье», «газете», службе, которые затрагиваются в споре Ильи Ильича с Андреем Штольцем. Отчасти даже слышна обломовская интонация: «И это все? И больше ничего не будет?», обломовские суждения: «Или я не понял этой жизни, или она никуда не годится...» (*Гончаров И. А. Обломов // Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. / подгот. текста и прим. А. П. Рыбасова; вступ. ст. С. М. Петрова. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1952–1955 // URL: <feb-web.ru. Гончаров>*). Горьковский интертекст дополняется не только пушкинским, но и гончаровским.

находили поддержку и в текстах соцреалистической, кажется, серьезно дискредитированной в диссидентском сознании классики. Между тем, как было показано, рассказ Горького «Челкаш» неслучайно оказывается среди претекстов, послуживших основой интертекстуального поля поздней прозы Довлатова (рассказа «Креповые финские носки»). Система «парных» образов Челкаш / Фред, Гаврила / герой-рассказчик Довлатова, Мишка Рыжий / Рымарь обнаруживает отчетливые «родственные» черты горьковских и довлатовских персонажей, обеспечивая последним прочный и семантически значимый литературный фон (контекст), который усиливает характерные слагаемые каждого из них. Горьковские герои-тени словно бы сопровождают образы довлатовских персонажей, обеспечивая им, с одной стороны, объемность, с другой — двойственность (глубину смысловую и поэтическую). Интертекстуальная игра Довлатова (явно намеренная) позволяет писателю обнаружить неоднозначность позиции думающего героя-автора в сравнении с позицией наивного героя-рассказчика. Актуализированный в «Креповых финских носках» (и отчасти в «Старом петухе, запеченном в глине») горьковский интертекстуальный пласт дает возможность изменить представление о традиции, на которую опирался Довлатов в последние годы творчества.