

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Традиции русской сатирической прозы в рассказах С.Довлатова

Исполнитель Кутузова Наталья Александровна
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель доктор педагогических наук
(ученая степень, ученое звание)
Целикова Елена Ивановна
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»
Заведующий кафедрой 
(подпись)
кандидат педагогических наук, доцент
(ученая степень, ученое звание)
Кипнес Людмила Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

«5» Июня 2023 г.

| | |
|--|-------|
| Содержание | |
| Введение..... | 3-7 |
| Глава I. Традиции русской сатирической прозы..... | 8 |
| §1.1. К определению понятия литературная традиция..... | 8-13 |
| §1.2. Современное литературоведение о русской сатирической традиции..... | 13-17 |
| § 1.3. Нравственно-философский характер русской сатиры..... | 17-20 |
| Выводы..... | 21-22 |
| Глава II. Творчество С. Довлатова в свете русской сатирической традиции..... | 23 |
| §2.1. Гоголевские традиции в прозе С. Довлатова..... | 23 |
| §2.1.1. Сочетание лирической и сатирической направленности..... | 23-35 |
| §2.1.2. Смещение высокого и низкого..... | 36-40 |
| §2.2. Довлатов и Зощенко: традиции "веселой сатиры"..... | 38-40 |
| §2.2.1. Анекдотическая основа рассказов как форма представления абсурда жизни..... | 40-50 |
| §2.3. Чеховские традиции в творчестве С. Довлатова..... | 50 |
| §2.3.1. Сад и заповедник как символы России..... | 50-54 |

| | |
|--------------------------------------|-------|
| §2.3.2.Между анекдотом и драмой..... | 54- |
| 56 | |
| Выводы..... | 57-58 |
| Заключение..... | 59-61 |
| Список литературы..... | 62-69 |

Введение

Двадцатый век вошел в историю человечества как век экспериментов, пересмотра и ревизии устоявшегося, привычного, век социальных катаклизмов, разрушения культурных традиций, поиска новых форм для воплощения нового содержания жизни. "Модернизм", "авангардизм" - термины, в большей степени, чем любые другие, характеризуют новые культурные веяния, в свете которых в двадцатом веке пересматриваются почти все сложившиеся литературные традиции. Но действие "закона маятника" - если маятник качнуть в одну сторону, он неизменно качнется в противоположную - определило движение культуры от модерна к его противоположности - традиции: идеи всемогущества новых форм, игнорирования исторической основы культурного развития уступают место традиционным истокам русского искусства - поиску ответов на вопросы времени, особому "духовидению", свойственному прежде всего русской литературе. Современность пытается уйти от морока уже не модерна, а постмодерна с его концепцией игры. Русские писатели традиционно воспринимали литературу не как игру - как универсальное средство нравственного прогресса человека. В этом свете сатира - одно из мощных средств совершенствования общества: обличая "внутренне несостоятельное", сатира тем самым гармонизирует хаос жизни, возвращая ее к норме. Не случайно одну из своих самых лично окрашенных повестей С.Довлатов

назвал "Заповедник". "Заповедь" в толковой словаре В. И. Даля означает "нерушимое наставление". "Есть в ощущении нормы какой-то подвох. И все-таки еще страшнее – хаос..." [32], - писал в "Заповеднике" Довлатов. "Хаосу" русской жизни конца "великой эпохи" он противопоставил пушкинский "заповедник" - пушкинскую гармонию, пушкинскую цельность. Почему? Потому что - «жить невозможно», вокруг - "зона мертвого пространства. Там гибнет все, что мешает делу. Там гибнут надежды, иллюзии, воспоминания. Там царит убогий, непререкаемый, однозначный материализм... "[32], - подводит итог своим "ума холодным наблюдениям и сердца горестным заметкам" [73] Довлатов в этом своеобразном дневнике в форме повести.

Сегодня как никогда востребовано искусство не столько игры, сколько искусство Глагола в пушкинском понимании ("Глаголом жги сердца людей"). Произведения С.Довлатова - область такого искусства. Всё это объясняет актуальность исследования "Традиции русской сатирической прозы в рассказах С. Довлатова".

Исследование творчества С.Довлатова, не обойденного вниманием рецензентов, критиков, литературоведов (Сухих И. Н., Малыгина, Зубарева Е. Ю., Черняк А. М., Карпов А. С. и др.), тем не менее не стало литературоведческим мейнстримом. Подобно комедии "Горе от ума", его произведения рассыпались на цитаты - иногда смешные, чаще грустные, всегда - остроумные (" Твои враги — дешевый портвейн и крашенные блондинки. — Значит, я истинный христианин. Ибо Христос учил нас любить врагов"; " Есть свойство, по которому можно раз и навсегда отличить благородного человека. Благородный человек воспринимает любое несчастье как расплату за собственные грехи. Он винит лишь себя, какое бы горе его ни постигло "; "Ад - это мы сами"; "К ночи застольная беседа переросла в дискуссию с оттенком мордобоя") [34]. Среди последних исследований выделяется серия работ, в которых рассматривается связь произведений Довлатова с русской классической традицией (Генис А., Вейсман И. З.,

Васильева О. В., Вознесенская О. А., Курганов Е.). Но специальных работ, посвященных анализу традиций русской сатиры в творчестве С.Довлатова, явно недостаточно. Можно согласиться с мнением Б. Ланина, восстанавливающего забытые имена сатирической прозы XX в., что сатирическая линия в свете партийной идеологии не могла быть центральной. Тем более это касается Довлатова, чьи произведения публиковались в тамиздате, самиздате, принадлежали к тому роду литературы, которую в советское время называли неофициальной. Время 90-х - время перестройки, "срывания всяческих масок», огульного охаивания "советских мифов" также мешало объективно исследовать природу сатирического в искусстве, в том числе и в творчестве С.Довлатова, когда, как верно замечает Плотникова А. Г., "литературоведческий взгляд на его творчество только ещё начинает формироваться" [69]. Сказанным определяется **новизна** нашего исследования.

Актуальность работы обусловлена тем, что в наше время катастрофически утрачивается преемственность поколений, разрываются традиционные связи не только в литературе, но и в обществе, поэтому антитрадиционализму необходимо противопоставить русскую духовную традицию, наиболее полно выразившуюся в наследовании и преемственности моделей литературного творчества.

Объектом исследования являются рассказы С. Д. Довлатова.

Предметом - традиции русской сатирической прозы в его рассказах.

Материал исследования - произведения Довлатова «Заповедник», «Зона», «Компромисс», «Соло на ундервуде», «Иностранка» и «Наши».

Цель данной работы - исследовать рассказы С. Д. Довлатова в их связи с традициями русской сатирической прозы.

Данная цель определила и **задачи** работы:

- рассмотреть понятие "литературная традиция" с точки зрения современного литературоведения;
- выяснить, как характеризуются особенности русской сатиры в научной литературе;
- определить, чья сатирическая линия оказалась ближе всего творческой манере Довлатова;
- выявить, какие приемы создания сатирического пафоса, репрезентированы в рассказах Довлатова;
- исследовать трансформацию и специфику выявленных традиционных приемов сатирического в анализируемых произведениях.

Методология исследования опирается на сравнительно-исторический, типологический, социокультурный, структурно-функциональный, интертекстуальный методы, а также метод целостного анализа художественного произведения.

Практическая значимость исследования заключается в возможности обращения к его материалам на практических занятиях по теории и истории литературы, в процессе анализа поэтики сатирического в рассказах Довлатова.

Основные положения, выносимые на защиту:

- Выявлены общие стилистические модели сатиры предшественников: сочетание лирического (внутренние монологи героя рассказов Довлатова - alter ego автора) и сатирического; смешение высокого и низкого, абсурдизация воссоздаваемого мира; символизм художественных образов и деталей, афористичность.
- Обнаружена тематическая близость сатиры Довлатова и сатирической тематики предшественников (Гоголь, Чехов, Зощенко). Общность тематики репрезентируется:

- сатирическими образами: у Довлатова это обыденный человек эпохи 60-х - 80-х гг. XX в (по мысли Л.В. Кипнес, их облик узнаваем по особой "культуре повседневности", среди которых - речевые обороты, предметы быта. атмосферой тусклой безнадежности повседневной жизни [92];
- отсутствием какого-либо значимого социального действия;
- внешним молчанием и внутренней оппозицией окружающей пошлости рассказчика.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав и заключения, списка использованных источников 94.

Глава I. Традиции русской сатирической прозы.

§ 1. К определению понятия "литературная традиция"

Исследование традиций, преемственности в творчестве литераторов - основополагающее направление в литературоведении.

Так, например Ф. Лосев в своих работах показывает, что именно традиция является основой непрерывного развития культуры. М. М. Бахтин также отмечает, что «литература – неотрывная часть целостности культуры, ее нельзя изучать вне целостного контекста культуры», причем необходимо обращать особое внимание на «столбовые линии развития литературы, подготовлявшие того или иного писателя, то или иное произведение в веках (и у разных народов)» [6].

В словаре под редакцией А. П. Евгеньевой есть еще одно значение термина как предания, устной передачи каких-либо исторических сведений. К толкованию традиции в сфере культуры подходят и с социально-философской точки зрения. Так, Э. С. Маркарян главную функцию традиции видит в возможности обеспечить для человечества условия, необходимые для решения новых творческих задач, отталкиваясь от коллективного опыта деятельности прошлых поколений [58].

Более широкая интерпретация термина традиция принадлежит А. Г. Спиркину. По его мнению, она представляет собой «определенный тип отношения между последовательными стадиями развивающегося объекта, в том числе и культуры, когда «старое» переходит в новое и продуктивно «работает» в нем» [78, с. 8].

Проблема традиции и новаторства неразрывно связана друг с другом. Принято считать, что, новаторство понимается как «обновление и обогащение содержания и формы литературы новыми художественными достижениями и открытиями» [44, с. 599]. При этом оно опирается на традиции, развивает их и одновременно формирует новые.

Недостаточное понимание взаимосвязи этих двух категорий может привести как к излишней традиционности (а следовательно, к полному отрицанию какого бы то ни было культурного развития), так и к безграничному новаторству, родственному нигилистическому игнорированию всякой преемственности в искусстве.

Проблема литературной эволюции, как и преемственности широко разрабатывалась в классической русской филологии в начале прошлого века. М. М. Бахтин еще в 1924 году писал, что каждый автор находится в состоянии настоящего диалога с другими авторами, со своей предшествующей и современной ему культурой [5, с. 6–71].

Позже в конце 1960-х гг. был сформирован неофициальный литературный коллектив «Горожане» (его состав: Б. Бахтин, С. Довлатов, В. Губин, И. Ефимов, В. Марамзин), который проводил публичные выступления, литературные дискуссии, безрезультатно пытался издать собственный альманах. В манифесте «Горожане о себе» декларировалось: «Мы ничего не изобрели заново, а только захотели связать оборванные нити многих традиций, чтоб и наши дни не выпали куда-нибудь в сторону из всеобщей истории искусства»; «Чтобы пробиться к заросшему сердцу современника, нужна тысяча вещей и еще свежесть слова. Мы хотим действенности нашего слова, хотим слова живого, творящего мир заново после Бога. Может быть, самое сильное, что нас связывает, - ненависть к пресному языку» [25, с. 84–89].

В филологическом романе А. Гениса «Довлатов и окрестности» также немалое место уделяется вопросам литературной преемственности, в

необходимость которой, по замечанию автора, так верил Довлатов, высказавшись об этом на конференции «третьей волны» в Лос-Анджелесе: «Любой из присутствующих может обнаружить в русской культуре своего двойника» [19, с. 235–238].

А. Генис отмечает в творчестве Довлатова продолжение традиций таких русских писателей, как А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, А. П. Чехов, акцентируя внимание на особенной близости автору пушкинского Мировосприятия.

Другой не менее известный литературовед Ю. Н. Тынянов считал, что, сущность литературного обновления заключается в изменении «принципов конструкции», «в новом использовании отношения конструктивного фактора и факторов подчиненных – материала» [81, с. 16].

Формалисты полагали, что отстранение от традиции, преемственности, является определяющим принципом литературной эволюции. Так, В. Шкловский объясняет литературную эволюцию трансформацией приемов, а отстранение, в его понимании, предстает как основная движущая сила эстетических трансформаций [89, с. 101–114]. В сущности, формалисты отказывались от традиции как основного понятия "старой истории литературы" и противопоставляли ему "разрыв", "отстранение" (отклонение от нормы) как фундамент эволюции литературного процесса (см., напр., ст.: Ю.Н.Тынянов "О литературной эволюции", В.Б. Шкловский "Искусство как прием").

Модель литературной эволюции, созданная Тыняновым, связана, вероятно, с общей антипозитивистской ориентацией культуры рубежа XIX–XX веков и увлечением маятниковыми или циклическими теориями. В обобщенном виде эта концепция представляет собой совокупность эволюционных циклов, в каждом из которых выделяется четыре поочередно сменяющих друг друга этапа.

Сначала «по отношению к автоматизированному принципу конструкции диалектически намечается противоположный конструктивный принцип»,

далее происходит его «приложение», затем экспансия, и на последнем этапе «он автоматизируется и вызывает противоположные принципы конструкции» [79, с. 17].

В статье Ю. Н. Тынянова «Литературный факт» «явления мирной преемственности» подвергаются критике [80, с. 262]. Впоследствии дискредитации традиционалистские установки подвергаются с точки зрения якобы неизбежного эпистемологического разрыва (м.Фуко). Не случайно постмодернисты заменили термин "традиция" на термины "реминисценция", "цитата", "интертекстуальность". Само явление взаимосвязи художественных текстов принято обозначать термином «интертекстуальность», получившим широкую популярность как в зарубежной, так и в отечественной науке. Ю. Кристева утверждала: «Любой текст строится как мозаика цитации, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста» [44, с. 99]. А.Р. Барт называл текст «раскавыченной цитатой» и утверждал, что художественное произведение «многосмысленно» по своей природе, что «текст существует лишь в силу межтекстовых отношений, в силу интертекстуальности» [4, с. 428]. А пародирование, столь близкое взглядам формалистов, становится чуть ли не основным приемом, с позиций которого постмодерн вступает в диалог с искусством ушедших эпох.

О. Э. Мандельштам уверен, что «для литературы эволюционная теория особенно опасна, а теория прогресса прямо-таки убийственна» [56, с. 56]. Он приходит к выводу о том, что: «Никакого «лучше», никакого прогресса в литературе быть не может хотя бы потому, что нет никакой литературной машины и нет старта, куда нужно скорее других доскакать» [56, с. 57].

Компромиссное решение проблемы развития историко-литературного процесса предлагают теоретические рассуждения Г.А. Гуковского. Ученый убежден в том, что прогресс в искусстве существует, что «человечество движется от низших форм бытия к высшим, от тьмы к свету и в литературе» [29, с. 119].

Ю. М. Лотман выделял активную роль культурной памяти в порождении нового. В своих работах исследователь ставит вопрос о модели литературного движения. В его представлении циркулярная модель («движение вперед есть возвращение к первооснове»)[52], развернутая линейно в пространстве или во времени, превращается в волнообразную прямую и обрекает исторический процесс в лучшем случае на повторение старого в обновленных формах, в худшем – на ликвидацию. Внесение в динамический процесс момента Взрыва, по мнению Лотмана, не позволяет системе двигаться по циркулярной модели, а следовательно, спасает ее от самоуничтожения.

В исследовании «Культура и взрыв» Ю. М. Лотман детально изучает постепенные и взрывные процессы. Сначала ученый рассматривает их в качестве «двух попеременно сменяющих друг друга этапов», а затем отмечает, что их отношения могут развиваться и в синхронном пространстве: «И постепенные, и взрывные процессы в синхронно работающей структуре выполняют важные функции: одни обеспечивают новаторство, другие – преемственность» [52, с. 21]. Размышляя о повторяемости и уникальности в ходе развития культуры, автор приходит к выводу о том, что постепенные процессы самодостаточны и развиваются по своим внутренним законам. Резкий переход от постепенного процесса к взрывному возможен только в результате случайной катастрофы.

Следует сказать, что в XX веке отказ от традиций уже составил своего рода традицию. Вообще всякий разрыв с традицией осуществляется в рамках традиции, т. к. он уже диалектически предполагает эту самую традицию. С. Л. Франк отмечал, что «чем больше жажда нового принимает характер не творчески положительного созидания, а чистого отрицания старого, тем больше она духовно обращена в самом этом отрицании на старое и прикована к нему» [83, с. 127].

Культурная традиция, так или иначе «внедряющаяся» в текст произведения, весьма разнообразна. Группируя возможные формы проявления традиции, представляется необходимым выделить основных три аспекта:

интертекстуальный: присутствие в произведении маркированных отголосков других текстов в виде цитат, аллюзий, реминисценций;

архетипический: нахождение в тексте мировоззрений, концепций, идей, так называемых «вечных» тем, издавна бытующих в литературе;

жанрово-родовой: наличие жанрового обозначения произведения, способного вызвать у подготовленного читателя целый комплекс литературных ассоциаций.

Говорить о тексте как о единице диалога автора со всей предшествующей культурой стало возможным благодаря поэтике «чужого голоса», «чужого слова», заложенной М.М. Бахтиным.

В работах Ю.М. Лотмана мысль Бахтина о диалоге развилась в концепцию семиосферы. Семиосфера, по мнению Лотману, представляет собой некое семиотическое пространство, без которого семиозис (знаковый процесс) невозможен. При этом диалог является основой всех смыслопорождающих процессов [53, с. 5–23].

Подводя итоги сказанному, можно определить традицию как культурную память текста, присутствие в тексте "сегодняшнего момента прошлого" (Элиот Т.), "передачу" (лат. *traditio* - передача, предание) настоящему времени того, что ценностно с позиций этого времени. Эта "передача «может осуществляться в разных формах: идеи, ценности, жанры, литературные типы, виды пафоса, тропы и т.д. "Плавильным котлом" для того, чтобы произведение отличалось "лица необщим выраженьем», становится авторская индивидуальность [93] (о своей музе Боратынский: «Но поражён бывает мельком свет Её лица необщим выраженьем...»).

§ 1.2. Современное литературоведение о русской сатирической традиции.

В современном литературоведении под термином сатира понимается эстетическая категория, суть которой заключается в порицании пороков через их осмеяние. К основным чертам сатиры как эстетической категории относятся:

- представление и обличение текущей действительности, тесно связанной с местом и эпохой;
- содержание насмешки из-за чего ее нередко определяют в разряд комического.

Сатиру часто сравнивают с юмором, но смешивать эти понятия нельзя: по определению А. Горнфельда, «юмор есть носитель примирения, сатира есть выражение борьбы; смех юмора — это ласковая улыбка, смех сатиры — грозный и бешеный сарказм; юмор объективнее и эпичнее, сатира в своей истинной форме есть чистейшая лирика — лирика негодования; наконец, юмор интересуется только индивидуальной психологией, тогда как сатира, даже изображая отдельные личности, имеет в виду только общественный строй» [26, с. 461].

Из вышесказанного вытекает третья характерная особенность сатиры: предметом изображения становятся не столько художественные образы, сколько схематические изображения общественных пороков. Сатирик прежде всего опирается на социально-этические интересы, а не эстетические, поэтому в большом количестве сатирических произведений действуют, если можно так сказать, герои-схемы, если эти схемы достаточно полно отражают задумку и взгляды автора на определенные факты действительности. Тут необходимо сказать о том, что сатирик способен к художественному воплощению отражаемой действительности не меньше, чем любой другой писатель, он лишь использует другие способы: не психологическое развертывание образа, а через сатирическое обобщение.

В - четвертых, сатира всегда имеет публицистическое начало она обращена к общественности. Её цель - «достучаться» до читателя,

произвести воздействие на его эмоции и разум, призвать к борьбе против обличаемого.

Ещё одна не менее важная черта сатиры сформулирована в словаре под редакцией М. Фриче и А. В. Луначарского: «Специфика сатиры не в том, что она вскрывает отрицательные, вредные или позорные явления, но в том, что она всегда осуществляет это средствами особого комического закона, где негодование составляет единство с комическим изобличением, изобличаемое показывается как нормальное, чтобы затем обнаружить через смешное, что эта норма – только видимость, заслоняющая зло» [49, с. 561].

Таким образом, сатира – это эстетическая категория, которая представляет собой один из видов комического.

Характерная особенность сатиры – ядовитая насмешка над каким-либо отрицательным явлением действительности. Смех сатиры – это орудие обличения, борьбы и негодования. Она публицистична по своей сути и тесно связана с местом и эпохой.

Трудно не согласиться с тем, что С. Довлатов – один из самых заметных летописцев «третьей волны» эмиграции семидесятых годов, который работал в жанре сатиры. По аналогии с произведениями А. С. Пушкина его рассказы называют энциклопедией советской жизни. Для некоторых представителей «третьей волны», в частности, для А. Гладилина, произведения Довлатова стали источниками интертекстуальных заимствований.

Очевидно, что для сатиры последних десятилетий ведущим направлением остается жанр короткого рассказа. В продолжении традиций А. П. Чехова, авторы ограничиваются краткой формой повествования, сводящейся к описанию одного эпизода, все реже отдавая предпочтение роману и повести. Неизменными орудиями сатиры являются юмор, ирония, сарказм. Заметим: незлобивая улыбка, легкое подшучивание редко озаряют социальную сатиру Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Чехова, Булгакова. Гораздо чаще ирония, сарказм являются там, где писатели обнаружили и изобразили

признаки социальной гангрены (Бушмин Е.В.).

Интересные мысли о характере иронии высказала Е. Б. Демидова. С идейно-эмоциональным накалом атакует она зло и несправедливость, стараясь вызвать у читателя гнев и решительное осуждение осмеиваемых явлений.

Ирония же избирает иной объект: невежество и глупость. Она более холодна и спокойна, более умеренна по тону, зато более интеллектуальна [91].

Едкая насмешка, издевка, свойственные иронии (др.-гр. ирония - притворство) реализует себя через ряд приемов [90].

Например:

1. Несоответствие высказывание контексту (Городничий предлагает письма немножко распечатать и прочесть).

2. Неожиданный иронический вывод автора, героя, рассказчика (— Я извиняюсь, — заговорил ошеломленный этим внезапным нападением Андрей Фокич, — я не по этому делу, и осетрина здесь ни при чем.

— То есть как это ни при чем, если она испорчена! — Осетрину прислали «второй свежести», — сообщил буфетчик. — Голубчик, это вздор! — Чего вздор?

— Вторая свежесть — вот что вздор! Свежесть бывает только одна — первая, она же и последняя. А если осетрина второй свежести, то это означает, что она тухлая) [66].

3. Прием антитезы, контраста (Гигант мысли отец русской демократии-очевидная контрастность характеристик Кисы Воробьянинова, его мелочности и скудоумию.

Или: дважды хотели задержать, в Скатёрном и здесь, на Бронной, да я махнул через забор и, видите, щёку изорвал! – Тут Иван Николаевич поднял свечу и вскричал: – Братья во литературе!»;

«Затем рыжий разбойник ухватил за ногу курицу и всей этой курицей плашмя, крепко и страшно так ударил по шее Поплавского, что туловище курицы отскочило, а нога осталась в руках Азazelло. Всё смешалось в доме Облонских, как справедливо выразился знаменитый писатель Лев Толстой. Именно так он и сказал бы в данном случае. Да! Всё смешалось в глазах у Поплавского)[93].

4. Этот же пример иллюстрирует прием интертекстуальных включений.

5. Риторический вопрос, создание абсурдных ситуаций также, использование устаревшей лексики (Волчица ты, тебя я презираю. К любовнику уходишь от меня. К Птибурдукову от меня уходишь. К ничтожному Птибурдукову нынче ты, мерзкая, уходишь от меня. Так вот к кому ты от меня уходишь! Ты похоти предаться хочешь с ним. Волчица старая и мерзкая притом, - Васисуалий Лоханки заговорил гекзаметром.) являются неиссякаемым резервом иронии.

Сарказм, ирония лежат в основе славы Чехова, Зощенко. Одним из главных достоинств Довлатова был его талант саркастического писателя. Недаром Довлатов мысленно оглядывался именно на эти два имени. Любимое оружие Довлатова – сарказм, высшее проявление иронии. Без него писателю казалось, что текст заведомо плох. У Довлатова была настороженность к придумыванию, он неохотно сочинял, ему надо было писать с натуры. Это одна из причин его успеха, людям интересно про себя. Довлатов писал про людей», – рассказал Игорь Ефимов.

§ 1.3. Нравственно-философский характер русской сатиры

Русская сатира, корни которой берут начало в комедиях классицистов, активно развивалась в XVIII веке под влиянием творчества Сумарокова, Фонвизина, Капниста. Так, Александр Петрович Сумароков в своей «Эпистоле о стихотворстве» обозначил особенность жанра сатиры: «В сатирах должны мы пороки осуждать».

Важное место в развитии сатиры 18 века занимает творчество А. Д. Кантемира. Сатирик опирался на традиции европейской литературы и своими учителями считал Д. Ю. Ювенала и Н. Буало.

Сатиры А. Д. Кантемира делятся на философические и живописные. В. А. Жуковский в статье "О сатире и сатирах Кантемира" говорил о том, что сатиры А. Д. Кантемира можно четко разделить на русские и зарубежные: русские – "живописные", т. е. представляют собой галерею портретов носителей порока; заграничные сатиры – "философические", т.к в них А.Д.Кантемир более тяготеет к рассуждению о пороке как таковом.

Если Антиох Дмитриевич Кантемир в сатирах заострял свое внимание на общественных пороках, зле социальной жизни, нравственной атмосфере в обществе: спеси, забвении своего долга перед государством, невежестве, пренебрежении к культуре, взяточничестве и хищничество госслужащих, то в XVIII веке активизируется «смеющаяся» горадиева сатира, направленная на недостатки частного человека, осмеивающая невежество, суеверие, расточительность.

В своих поздних произведениях Сумароков отдавал особое предпочтение социальной теме, включая в нее отношение «властителей» к гражданам, беспредела чиновников и бездействия правящего класса. Главная его цель — возбудить в людях презрение к пороку, воспитать и преобразить общество. Сатира на государственный строй является философским анализом действительности: абсурдность миропорядка — это вечная категория.

Мир может перерождаться снова и снова, но исход будет одинаковым, потому что общество погрязло в пороках. С этого времени становится понятно, что современная сатира — жанр, родственной хронике: он содержит в себе линейно развивающуюся историю народа или государства, а также осмысляет действительность в диахронном плане — как развивающуюся (или деградирующую) структуру.

Кроме того, некогда обязательная для сатиры диалогическая структура отчасти сохраняется за счет эксплицитного автора, обладающего явно более скандальной, радикальной, иногда циничной исторической позицией, а потому полемичного по отношению и к автору, и к читателю.

Дальнейшее развитие социальной, гражданской темы в сатире связано с творчеством Гавриила Романовича Державина, в произведениях которого предметом изображения становится высшее общество, определяющее судьбы государства, что позволяет сломать привычные рамки жанровой классификации, создать «оду-сатиру» и «сатиру-оду», в которых отражена героическая и быто-сатирическая часть жизни.

Таким образом, традиционные темы, освещаемые в сатире: воспитания и образования, столкновения поколений, развращенности политической и судебной системы, морального падения религии, взаимодействия культур и его разрушающего влияния на традиции государства.

Социологическая направленность русской сатиры связана с основным объектом сатирического модуса - "действительностью в её нелепой испорченности (Гегель). Блестящую характеристику русской сатиры дал Н. В. Гоголь, характеризуя комедии Фонвизина и Грибоедова: "их можно назвать истинно общественными комедиями, и подобного выраженья, сколько мне кажется, не принимала ещё комедия ни у одного из народов"[24, с 180].

Есть следы общественной комедии у древних греков; но Аристофан руководился более личным расположеньем, нападал на злоупотребленья одного какого-нибудь человека и не всегда имел в виду истину: доказательством тому то, что он дерзнул осмеять Сократа.

Наши комики двинулись общественной причиной, а не собственной, восстали не против одного лица, но против целого множества злоупотреблений, против уклоненья всего общества от прямой дороги.

Общество сделали они как бы собственным своим телом; огнём негодованья лирического зажглась беспощадная сила их насмешки» [24, с. 198].

Заметим: русской социальной сатире не чужд психологизм - не столько индивидуальный, сколько общественный. Так, психология "пошлости пошлого человека" - важнейшая составляющая чеховской поэтики. (О пошлости позднесоветской "интеллигентной публики" - экскурсоводов и туристов повесть "Заповедник" С. Довлатова: "Любовь к Пушкину была здесь самой ходовой валютой"; "Где уж ей, бедной, зарости. Её давно вытоптали эскадроны туристов"[32], - саркастическая реплика по поводу известной фразы из пушкинского "памятника").

Суждения сатириков подчеркнуто субъективны, они строятся на личном отношении автора к реальной действительности и тем событиям, на которых концентрируется его внимание.

Образ автора может четко проступать сквозь реплики героев или быть заключенным в подтекст, но он всегда «иной», другой, отличный от общества современников. Сатирик идет «против течения», против устоявшихся философских взглядов на мир, выделяя те явления, которые должны быть подвержены изменениям.

При широком толковании сатиры («антиидеал», подразумевающий «идеал») бахтинские характеристики двойственного, амбивалентного карнавального смеха приложимы и к ней. В 19 в., в эпоху расцвета искусства критического реализма и господства жанра романа в литературе, сатира перестает сводиться к одномерному отрицанию, она обрывает новыми художественными смыслами, усложняющими идейный состав произведения.

В сочинениях Н. В. Гоголя, М. Е. Салтыкова Щедрина, Ф. М. Достоевского сатира не менее двойственна: смеясь, она в то же время скрывает «невидимые миру слезы». Посмеявшись, читатель как бы переходит от конкретных впечатлений к итоговому размышлению: частное предстает

перед ним крупницей всеобщего, и тогда в сатире обнаруживается трагическое, ощущение надлома в законах самого бытия.

Городничий из гоголевского Ревизора, Иудушка из Господ Головлевых, градоначальники из Истории одного города М. Е. Салтыкова - Щедрина, герои Сентиментальных повестей М. Зощенко вызывают комический эффект, пока читатель воспринимает их как индивидуальные характеры, но стоит их осмыслить как типы, они предстают «прорехой на человечестве», раскрывается трагический аспект самого бытия.

Выводы

1. Традиция в литературе — это культурная память текста, присутствие в тексте "сегодняшнего момента прошлого" (Элиот Т.), "передача" (настоящему времени того, что ценностно с позиций этого времени. Эта "передача" может осуществляться в разных формах: идеи, ценности, жанры, литературные типы, виды пафоса, тропы и т. д. "Плавильным котлом" для того, чтобы произведение отличалось "лица необщим выраженьем"[93], становится авторская индивидуальность (о своей музе Боратынский: "Но поражен бывает мельком свет Ее лица необщим выраженьем...").

2. Сатира – это эстетическая категория, которая представляет собой один из видов комического. Русская сатирическая традиция восходит к именам Сумарокова, Фонвизина, Капниста. Именно они определили нравственно-философский характер русской сатирической литературы. Её продолжили и развили А. С. Грибоедов. Н. В. Гоголь, М. Е. Салтыков - Щедрин. Социальная действительность. общий уклад русской жизни становятся предметом их внимания. Постепенно сатира обращает свой взор не столько на социальные пороки, сколько на человека. Уже не только социальная струя определяет грозный, беспощадный сатирический смех русских писателей - не столько картины "торжествующего зла" становятся объектом их внимания,

сколько пошлость, "ничтожность" человеческой натуры - то, что испугало, по мысли Гоголя, читателей его бессмертной поэмы.

3. Эта "пошлость", "ничтожность" станут отличительной чертой героев сатиры Чехова, Зощенко, Булгакова.

4. Важнейшими приемами сатирической инструментовки их творчества являются:

Несоответствие высказывание контексту.

Неожиданный иронический вывод автора, героя, рассказчика.

Прием антитезы, контраста.

Интертекстуальные включения.

Риторический вопрос.

Создание абсурдных ситуаций также.

Использование устаревшей лексики.

Глава II. Творчество С. Довлатова в свете русской сатирической традиции.

§2.1. Довлатов и Гоголь.

§2.1.1. Сочетание лирической и сатирической направленности.

Используя в одном произведении синтез жанров — автобиографической повести и анекдота, Довлатов достигает исповедальности, лиричности, с одной стороны, и сатирического эффекта, едкости — с другой. В этом довлатовская повесть напоминает гоголевскую поэму, где гармонично переплетаются и лирическое, и сатирическое направления.

Проза Довлатова держится на совершенно особенном лирическом герое, своего рода щите автора перед окружающим его миром. Сервантес говорил о своем главном герое: “Для меня одного родился Дон Кихот, а я родился для него. Ему суждено было действовать, мне описывать...”[61]. Подобное мог бы сказать Сергей Довлатов о Борисе Алиханове “Зоны” и о многочисленных “я” его повестей: “Наши”, “Заповедник”, “Чемодан”, “Филиал”. Судя по письмам к друзьям и воспоминаниям друзей, эти “я” имели к Довлатову такое же отношение, какое Дон Кихот имел к Сервантесу.

1. Проблема пошлости

Исследователи отмечают в произведениях С.Довлатова явное следование гоголевской сатирической традиции (абсурдность мира, жанровые схождения, интертекстуальные связи). Выделяя из всей русской литературы Чехова ("Можно благоговеть перед умом Толстого. Восхищаться изяществом Пушкина. Ценить нравственные поиски Достоевского. Юмор Гоголя. И так далее. Однако похотим быть хочется только на Чехова.") [36], Довлатов понимал свое литературное родство и с Гоголем ("мы с Гоголем", - писал он в ст. "Ремесло"). О его равнодушии к Гоголю свидетельствуют многочисленные цитаты, в которых упоминается Гоголь (напр., "Запивая все это принесенной с собой водкой, мы сразу выяснили все и навсегда – от Гоголя до Ерофеева"; "Цитируешь ей Гоголя с Белинским... ") [9]. Стоит ли говорить о примечательном факте - Довлатов родился в доме, расположенном на улице Гоголя. Он был ленинградским писателем, как Гоголь - петербургским. Но за петербургским текстом Гоголя, как и за ленинградским Довлатова всегда стояла Россия ("Голову ломают: «Где ты, Русь?! Куда девалась?! Кто тебя обезобразил?!» Кто, кто..." Известно кто...И нечего тут голову ломать..." - "Заповедник") [32]; свойственное им обоим неприятие унижающее национальное достоинство искажение облика русского человека. Но если у Гоголя в основном обнажаются обстоятельства жизни, которые приводят человека к гибели, то Довлатов свой творческий интерес направляет на самого человека, для которого обстоятельства лишь то, чему надо соответствовать, к которым надо приспособливаться.

Преемственность связи прозы Довлатова с творчеством Гоголя находит выражение и в том, что для Довлатова, как и для Гоголя, Пушкин - ключевая фигура не только литературной, но и национальной жизни. Гоголь пишет о Пушкине: "...это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет" ("Арабески") [22]. В этом смысле Пушкин - тот Ревизор (в гоголевском смысле - высший судья), который проверяет каждого:

искажение восприятия Пушкина равносильно искажению человеческой души. Как происходит искажение Пушкина в "Мертвых душах"?

Приведем в пример письмо, которое получает Чичиков: "Один раз, возвратясь к себе домой, он нашел на столе у себя письмо; откуда и кто принес его, ничего нельзя было узнать; трактирный слуга отозвался, что принесли-де и не велели сказывать от кого. Письмо начиналось очень решительно, именно так: «Нет, я должна к тебе писать!» Потом говорено было о том, что есть тайное сочувствие между душами; эта истина скреплена была несколькими точками, занявшими почти полстроки; потом следовало несколько мыслей, весьма замечательных по своей справедливости, так что считаем почти необходимым их выписать: "Что жизнь наша? – Долина, где поселились горести. Что свет? – Толпа людей, которая не чувствует". Затем писавшая упоминала, что омочает слезами строки нежной матери, которая, протекло двадцать пять лет, как уже не существует на свете; приглашали Чичикова в пустыню, оставить навсегда город, где люди в душных оградах не пользуются воздухом; окончание письма отзывалось даже решительным отчаяньем и заключалось такими стихами:

Две горлицы покажут
Тебе мой хладный прах.
Воркуя томно, скажут,
Что она умерла во слезах" [24].

В сознании писавшей и "Евгений Онегин", и "Цыганы" и неграмотные вирши сосуществуют "на равных". Гоголь иронично замечает: "письмо было написано в духе тогдашнего времени". Вполне очевидно, какой "дух времени" имеется ввиду.

Гоголь трансформирует тексты Пушкина. «Свет» оборачивается в поэме группой малокультурных провинциальных чиновников и их жен, из которых

писатель выстраивает комическую кумуляцию по типу фольклорных: «Все чиновники были довольны приездом нового лица. Губернатор об нем изъяснился, что он благонамеренный человек; прокурор, что он дельный человек; жандармский полковник говорил, что он ученый человек...»[24] и т. д., и т. п.

Герои Гоголя постоянно проходят "пушкинскую проверку" пошлостью. Если романе в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин» одноименный герой был способен потолковать об Ювенале, читал Адама Смита и имел талант вызывать улыбку дам огнем неожиданных эпиграмм:

Он по-французски совершенно

Мог изъясняться и писал;

Легко мазурку танцевал

И кланялся непринужденно... [73, с. 810]

То Чичиков «...отпущено было в зеркало несколько поклонов в сопровождении неясных звуков, отчасти похожих на французские, хотя по-французски Чичиков не знал вовсе <...> Самое довольное расположение сопровождало его во все время одевания: надевая подтяжки или повязывая галстук, он расшаркивался и кланялся с особенною ловкостью и хотя никогда не танцевал, но сделал антраша. Это антраша произвело маленькое невинное следствие: задрожал комод, и упала со стола щетка» [24]. «Показал в себе опытного светского человека», блеснув познаниями совсем иного рода. «О чем бы разговор ни был, он всегда умел поддержать его: шла ли речь о лошадином заводе, он говорил и о лошадином заводе; говорили ли о хороших собаках, и здесь он сообщал очень дельные замечания; трактовали ли касательно следствия, произведенного казенною палатою, — он показал, что ему небезызвестны и судейские проделки...» [24].

Рассуждая о поэме Гоголь говорил: «<...> один за другим следуют у меня герои один пошлее другого» [24, с. 519]. В «Мертвых душах» тема пошлости

мира реализуется посредством контраста живого и мертвого, омертвления живого.

В творчестве Довлатова Пушкин занимает такое же место, как и в творчестве Гоголя: сатирический облик среднестатистического Homo soveticus представлен через восприятие им Пушкина в, пожалуй, самом главном для Довлатова произведении "Заповедник". В нем тоже искажение Пушкина передает "дух времени" - дух пошлости.

Годы работы экскурсоводом в музее-заповеднике Пушкина (1976 –1977) стали жизненной основой повести "Заповедник", пожалуй, самого язвительного коллективного "портрета" ординарного советского человека. Без учета национальности, поскольку разница только в характере интереса к Пушкину. Так, прибалты внимательно слушают экскурсовода, но интерес у них специфический - какие доходы давало пушкинское имение, а вот "Кавказцы ведут себя иначе. Они вообще не слушают. Беседуют между собой и хохочут.

По дороге в Тригорское любовно смотрят на овец. Очевидно, различают в них потенциальный шашлык.

Если задают вопросы, то совершенно неожиданные. Например: «Из-за чего была дуэль у Пушкина с Лермонтовым?»[32, с. 41].

Пушкиногорье - своеобразная проверка всех - и туристов, и экскурсоводов - на зараженность пошлостью. В её мареве исчезает, девальвируется слово. Пушкиногорье, освященное тенью поэта, превращается в место, где "гибнет все". В самом деле, какая разница, действительно ли Ганнибал или генерал Закомельский висит в качестве пушкинского предка: "Да какая разница — Ганнибал, Закомельский... Туристы желают видеть Ганнибала. Они за это деньги платят. На фига им Закомельский?! Вот наш директор и повесил Ганнибала... Точнее, Закомельского под видом Ганнибала". Главное - признаваться в любви к Пушкину, ведь "любовь к Пушкину была здесь самой ходовой валютой"[32, с. 38].

"Элитный маргинал" Борис Алиханов не торгует этой "валютой". Он просто любит той любовью, которую когда-то Лермонтов назвал "странной". Примечателен диалог между Борисом Алихановым и методистом Марианной Петровной:

— За что вы любите Пушкина?

— Давайте, — не выдержал я, — прекратим этот idiotский экзамен. Я окончил среднюю школу. Потом — университет. (Тут я немного преувеличил. Меня выгнали с третьего курса.) Кое-что прочел. В общем, разбираюсь... Да и претендую всего лишь на роль экскурсовода...

К счастью, мой резкий тон остался незамеченным. Как я позднее убедился, элементарная грубость здесь сходилась легче, чем воображаемый апломб...

— И все-таки? — Марианна ждала ответа. Причем того ответа, который ей был заранее известен.

— Ладно, — говорю, — попробую... Что ж, слушайте. Пушкин — наш запоздалый Ренессанс. Как для Веймара — Гете.

Они приняли на себя то, что Запад усвоил в XV–XVII веках. Пушкин нашел выражение социальных мотивов в характерной для Ренессанса форме трагедии. Он и Гете жили как бы в нескольких эпохах. «Вертер» — дань сентиментализму. «Кавказский пленник» — типично байроническая вещь. Но «Фауст», допустим, это уже елизаветинцы. А «Маленькие трагедии» естественно продолжают один из жанров Ренессанса. Такова же и лирика Пушкина. И если она горька, то не в духе Байрона, а в духе, мне кажется, шекспировских сонетов... Доступно излагаю?

— При чем тут Гете? — спросила Марианна. — И при чем тут Ренессанс?

— Ни при чем! — окончательно взбесился я. — Гете совершенно ни при чем! А Ренессансом звали лошадь Дон Кихота. Который тоже ни при чем! И я тут, очевидно, ни при чем!..

— Успокойтесь, — прошептала Марианна, — какой вы нервный... Я только спросила: «За что вы любите Пушкина?..»

— Любить публично — скотство! — заорал я [32, с. 37].

Диалог только подчеркивает разницу между истинной любовью и любовью-валютой.

И у Гоголя, и у Довлатова герои проходят своеобразную проверку. Критерий - Пушкин. Им проходят "проверку" все - и туристы, и экскурсоводы.

Противоречия между официальной декларацией любви и интереса к творчеству Пушкина и стереотипами восприятия, пренебрежение, ничтожность вопросов "туристов".

В заповеднике, как отмечает Довлатов, исполнилось пророчество: "Не зарастет народная тропа!.." но тут же — "Где уж ей, бедной, зарости. Её давно вытоптали эскадроны туристов" [32, с. 40].

Огромное количество туристов еще не свидетельствовало о любви к личности и творчеству Пушкина.

"Туристы приехали отдыхать... Местком навязал им дешёвые путёвки. К поэзии эти люди в общем-то равнодушны... Им важно ощущение — я здесь был" [32, с. 43].

Экскурсанты отличаются вопиющим невежеством: они задают глупые вопросы о том, почему была дуэль между Пушкиным и Лермонтовым, не могут сообразить, какое отчество было у сыновей Александра Сергеевича, и принимают стихотворение С. Есенина за стихотворение А. С. Пушкина.

Перед домиком Арины Родионовны он остановился, экскурсанты окружили его. «Пушкин очень любил свою няню, — начал Довлатов. — Она рассказывала ему сказки и пела песни, а он сочинял для неё стихи. Среди них есть всем известные, вы их, наверное, знаете наизусть». «Что вы имеете в виду?» — спросил кто-то робко. «Ну, вот, например, это... "Ты жива ещё, моя старушка?"» И Сергей с выражением прочитал до конца стихотворение Есенина. Я с ужасом смотрел на него. Совсем незаметно, чуть опустив веко, он подмигнул мне. Экскурсанты безмолвствовали"[32, с. 48].

Главная проблема заповедника проявляется в ложном восприятии А.Пушкина. Несмотря на то, что на его территории царит культ поэта, отсутствует истинное понимание его личности и творчества сводится к абсурду. Пошлость повсюду, она окружает героя.

Внешний вид Пушкина узнается только по его знаменитым атрибутам: бакенбардам, тросточке и цилиндру. Портреты поэта встречаются практически на каждом видном месте, “даже возле таинственной будочки с надписью «Огнеопасно!»». “Сходство исчерпывалось бакенбардами. Размеры их варьировались произвольно”[32, с. 38].

Доказательством ложности духовных ценностей работников заповедника довлатовской повести становятся и «дурацкие затеи товарища Гейченко» директора музея-заповедника. “...Аллея Керн — это выдумка Гейченко. То есть аллея, конечно, имеется. Обыкновенная липовая аллея. А Керн тут ни при чём. Может, она близко к этой аллее не подходила”[32, с. 36].

Но Гейченко не единственный, кто виноват в окружающей фальши. И музейные работники, и экскурсоводы, и туристы, рассуждая о Пушкине, говорят цитатами из плохих школьных сочинений. Пушкин был их коллективной собственностью, их обожаемым возлюбленным, их нежно лелеемым детищем”, но сами работники заповедника являлись, как правило, в чём-то людьми ущербными: “бухгалтер, методист, экскурсоводы” — одинокие девушки, мечтающие только о том, как бы выйти замуж, лентяй Митрофанов — человек эрудированный, но слабовольный, псевдолитератор Потоцкий — бездарь и пьяница [32, с. 40].

Мотив подмены реальных духовных ценностей ненужными вещами развивается постепенно и проходит через всё произведение: сначала можно наблюдать его во внутреннем монологе Алиханова “...страсть к неодушевлённым предметам раздражает меня”[32, с. 40], затем даётся “иллюстрация” к этому рассуждению (встреча с тирольцем-филокартистом, который сверяет изображённые на открытке “псковские дали” с реальными

“далями”), и, наконец, следует разоблачение обмана в ходе беседы главного героя с хранительницей этих мест.

— Можно задать один вопрос? Какие экспонаты музея — подлинные?

— Разве это важно?

— Мне кажется — да. Ведь музей — не театр <...>

— Что конкретно вас интересует? Что вы хотели увидеть?

— Ну, личные вещи... Если таковые имеются...

— Личные вещи Пушкина?.. Музей создавался через десятки лет после его гибели...

— Так, — говорю, — всегда и получается. Сперва угробят человека, а потом начинают разыскивать его личные вещи...”[32, с. 42].

Не удивительно, что и сам Алиханов вскоре после приезда в заповедник перестает задавать вопросы бедным музейным работникам и тоже заражается интеллектуальной апатией «Я механически исполнял свою роль, получая за это неплохое вознаграждение» [32, с. 50].

Ощущение искусственного вокруг не покидает главного героя и за пределами заповедника — псковский Кремль напоминает макет, в деревне Сосново, где он живёт, ходят «одноцветные коровы, плоские, как театральные декорации»[32, с. 56].

Довлатовский заповедник, не случайно вынесенный в заглавие повести, не уместается в границах реального пушкинского заповедника. Он становится метафорой всей советской страны.

Примечательно, что герой Довлатова казнит сатирой не только окружающих "туристов", обитателей Пушкинских Гор. Его "карающая лира" не щадит и героя. "Неправильно живешь", "выявление собственным опытом границ добра и зла" - во взаимоотношениях с женой, дочерью - тот пласт размышлений, жизненных проблем, от которых не уйти и которые надо решать. Но способен ли герой к решению? Кажется, перед нами "лишний человек", но не

19, а 20 века. Он думает о жизни, но решительных действий не стоит от него ждать [32, с. 57].

Наблюдать, размышлять, иронизировать - над собой, над окружающими, искать выхода из жизненного тупика и не находить его - таков удел героя Довлатова.

Помимо иронии в повести усиливается звучание мотивов лирического, личной неустроенности главного героя и вместе с ней сильной душевной тоски, которые усугубляются еще и семейной драмой Алиханова, отъездом жены и дочери за границу.

Сердце, измученное пьянством, и душу героя, истерзанную драматическими событиями и переживаниями, Довлатов изображает при помощи эмоционально-сущностных психологических деталей. Как отмечает А. Генис, «деталь у Довлатова иногда достигает такой наглядности, что становится жестом» [17].

Примером такой эмоционально-символической детали-жеста, развернутой материализованной метафоры является деталь в сцене, в которой после отъезда жены из заповедника Алиханов впервые напивается: «Под намокшей курткой билась измученная сирая душа»[32, с. 10].

О герое Довлатова замечательно сказал И. Бродский: «Это человек, не оправдывающий действительность или себя самого; это человек, от нее отмахивающийся: выходящий из помещения, нежели пытающийся навести в нем порядок или усмотреть в его загаженности глубинный смысл, руку провидения. Куда он из помещения этого выходит — в распивочную, на край света, за тридевять земель — дело десятое. Этот писатель не устраивает из происходящего с ним драмы... Он замечателен в первую очередь именно отказом от трагической традиции... тональность его прозы насмешливо-сдержанная при всей отчаянности существования, им описанного» [9].

Сопоставление: сад - заповедник.

2. Проблема идеала связана с вопросом о сохранении в человеке незамутненного начала - заповедного.

Трудно сказать, что или кто виноват в пошлых обстоятельствах жизни "элитного маргинала" Алиханова: противоречия социума, где "заповедник" - лишь мечта, мираж, среди которого выступают прекрасные черты другой жизни - гениальной, блестящей жизни русского гения. "Неправильная жизнь" - "Заповедник" о поисках ответа на вопрос, как и почему жизнь становится "неправильной". "Заповедник" - о том, как "жить невозможно": "Жить невозможно. Надо либо жить, либо писать. Либо слово, либо дело. Но твое дело — слово. А всякое Дело с заглавной буквы тебе ненавистно. Вокруг него — зона мертвого пространства. Там гибнет все, что мешает делу. Там гибнут надежды, иллюзии, воспоминания. Там царит убогий, непререкаемый, однозначный материализм..." [32, с. 60].

И как итог: "Нельзя уйти от жизненных проблем... Слабые люди преодолевают жизнь, мужественные — осваивают... Если живешь неправильно, рано или поздно что-то случится..." [32, с. 63].

Всю жизнь я ненавижу активные действия любого рода. Слово «активист» для меня звучит как оскорбление. Я жил как бы в страдательном залоге. Пассивно следовал за обстоятельствами. Это помогало мне для всего находить оправдания. Любой решительный шаг налагает ответственность. Так пускай отвечают другие.

Бездеятельность — единственное нравственное состояние... В идеале я хотел бы стать рыболовом. Просидеть всю жизнь на берегу реки. И желательно без всяких трофеев..." [32, с. 34]. Жизнь в "страдательном залоге" - м.б.. это и есть алихановская "формула" "неправильной жизни"? Лирическое начало повести - в этих размышлениях: о жизни, о любви, о литературе, о писательской работе, о родине. Не отсюда ли лирическое название повести - "Заповедник". Ведь заповедное - то же, что и задушевное, сокровенное, самое дорогое. Заповедник становится символом закрытого внутреннего мира, как

писателя Бориса Алиханова, так и самого Сергея Довлатова. А также воплощает в себе образ временного, относительно стабильного убежища, своеобразного переходного этапа на жизненном пути героя, когда ему предстоит сделать мучительный выбор.

Гоголь также как и Довлатов использует топос, как способ передачи душевного состояния персонажей. В шестой главе «Мертвых душ» описываются два сада: Плюшкина и сад его соседа. Описание первого сада заканчивается следующим авторским резюме: «Словом, все было как-то пустынно-хорошо; как бывает только тогда когда по нагроможденному, часто без толку, труду человека пройдет окончательным резцом своим природа, облегчит тяжелые массы, уничтожит грубоощутительную правильность и нищенские прорехи, сквозь которые проглядывает нескрытый, нагой план, и даст чудную теплоту всему, что создалось в хладе размеренной чистоты и опрятности»[24].

Противопоставление естественной природы «нагроможденному, часто без толку, труду человека»[24] здесь почти буквально повторяет Карамзина. Однако в этом же описании есть фрагмент совершенно иного звучания.

Его главный мотив — упадок и разрушение, и вся совокупность входящих в него образов эмоционально подготавливает появление фигуры Плюшкина. «Местами расходились зеленые чащи, озаренные солнцем, и показывали неосвященное между них углубление, зиявшее, как темная пасть; оно было все окинуто тенью, и чуть-чуть мелькали в черной глубине его: бежавшая узкая дорожка, обрушенные перилы, пошатнувшаяся беседка, дуплистый дряхлый ствол ивы, седой чапыжник, густой щетиною вытыкавший из-за ивы иссохшие от страшной глушины, перепутавшиеся и скрестившиеся листья и сучья...»[24].

Отметим такие образы, как «седой чапыжник» и «густая щетина», в которых использованы как метафоры элементы реального плюшкинского портрета.

Мысль, пронизывающая этот отрывок, аналогична шекспировской: «...заглохнуть ли без ухода или пышно разрастись — всему этому мы сами господа», т. е. запущенный участок сада выступает как своеобразная эмблема человека, оставившего без ухода свое «душевное хозяйство», по выражению Гоголя. Чтобы прояснить до конца смысл этой эмблемы, обратим внимание на то, что все ее отдельные детали помещены в «углубление, зиявшее, как темная пасть». Значение образа «пасти» мы найдем в книге Б. А. Успенского «Филологические разыскания в области славянских древностей»[81].

Ученый пишет здесь об изображении ада на русских иконах «Страшного суда» «в виде открытой огнедышащей пасти чудовищного змея», напоминает о диалектном употреблении слова «пасть» в значении ад; сообщает, что «в русских заговорах болезни, изгоняемые из человека, отсылаются „аду в челюсти“».

В свете этих сведений смысл символики, заключенной в гоголевском пейзаже, становится очевидным: он напоминает о загробной участи тех, кто, подобно Плюшкину, дает своей душе заживо умереть.

Рядом с плюшкинским в книге изображен другой сад. Их противопоставление повторяет антитезу Карамзина: естественность—искусственность, или, как подсказывает сама гоголевская лексика, театральность.

В саду у Плюшкина перед нами была «молодая ветвь клена, протянувшая сбоку свои зеленые лапы-листья, под один из которых забравшись, бог весть каким образом, солнце превращало его вдруг в прозрачный и огненный, чудно сиявший в этой густой темноте»[24], — у «соседа» предстает нечто прямо противоположное, «когда театрально выскакивает из древесной гущи озаренная поддельным светом ветвь, лишенная своей яркой зелени, а вверху темнее, и суровее, и в двадцать раз грознее является чрез то ночное небо...» [23].

Таким образом, в символике гоголевских пейзажей заключена целая философия человека. Тот, кто не развивал своих душевных способностей, пренебрег ими, показан «в челюстях ада», извративший же природные добрые качества души неизбежно станет жертвой.

3. Признаки жанра бытового анекдота и в поэме, и в Заповеднике.

Аксаков считал, что поэма Мертвые души начинается как забавный анекдот. Но вот чем далее погружается читатель в быт России с одного боку, тем страшнее. Ад и в поэме, и в повести Довлатова в поэме - поглощающая все и всех тина мелочей пошлой и бессодержательной жизни.

2.1.2. Смещение высокого и низкого.

Как ранее было сказано, в творчестве Сергея Донатовича Довлатова обнаруживаются не только пушкинские традиции, но и гоголевские: совокупность лирической и сатирической направленности в одном произведении, применение историй из повседневной жизни, близких к анекдоту, композиционные принципы создания образов, все это роднит творчество двух этих писателей.

Особенно часто Довлатов пользовался гоголевским приемом смещения высокого и низкого. Только если для Гоголя всеобъемлющий синтез неприемлем, а соседство высокого и низкого создает "непереносимые противоречия": низменную действительность и идеал (Русь с "одного боку" и Русь-тройка; представления Пискарева о прекрасной незнакомке и действительность); романтика и обывателя (Пискарев и Пирогов в "Невском проспекте"); комический облик Башмачкина и трагический пафос слов "Я брат твой"; "голос коллективной пошлости"[23] и голос автора-повествователя; высокую риторику и нарочито сниженную лексику.

То у Довлатова эти, на первый взгляд, взаимоисключающие элементы, не противостоят и не дополняют, а реанимируют друг друга, создавая динамический баланс на котором, и держится вся его проза.

Ярким примером этого является образ Михаила Иваныча из повести “Заповедник”, в котором с легкостью сочетаются полярные качества. Он тот, на котором, как выражался Гоголь в «Авторской исповеди», “заметней и глубже отпечатались истинно русские коренные свойства наши”[24]. “Миша — человек безрассудный, я понимаю, но добрый и внутренне интеллигентный...”[32].

Ключом к пониманию этого неоднозначного образа снова становятся слова Гоголя, который писал в одном из писем о «Мёртвых душах» («Выбранные места из переписки с друзьями»): “...Отчего герои моих последних произведений, и в особенности «Мёртвых душ», будучи далеки от того, чтобы быть портретами действительных людей, будучи сами по себе свойства совсем не привлекательного, неизвестно почему близки душе, точно как бы в сочинении их участвовало какое-нибудь обстоятельство душевное?... Герои мои потому близки душе, что они из души; все мои последние сочинения — история моей собственной души... Я стал наделять своих героев сверх их собственных гадостей моей собственной дрянью...”[24]. Довлатов как будто учитывает опыт Гоголя, наделяя своего персонажа противоположными характеристиками, но именно благодаря этому эффекту ему удается создать образ обычного человека, такого понятного для читателя, со своими плюсами и минусами.

Комический, либо трагикомический эффект достигается смешением высоких образов с низкими (либо приземленными, бытовыми): это может быть горы, скакуны и новостройки и троллейбусы; строки Евангелия о любви к врагам своим и портвейн; античная прореха на одежде и похоть; Адмиралтейская игла - и "низменная" часть тела:

- "Когда-то мы скакали верхом. А сейчас плещемся в троллейбусных заводях.
И спим на ходу. /.../

Мы предпочли горам - крутые склоны новостроек. ("Когда-то мы жили в горах..."("Когда-то мы жили в горах")).

"– Наш мир абсурден, – говорю я своей жене, – и враги человека – домашние его!

Моя жена сердится, хотя я произношу это в шутку.

В ответ я слышу:

– Твои враги – это дешевый портвейн и крашенные блондинки!

– Значит, – говорю, – я истинный христианин. Ибо Христос учил нас любить врагов своих..." ("Полковник говорит - люблю").

- "К этому времени Лена оделась. Античная прореха у ворота – след необузданной чувственности Фимы Гуревича – была ей к лицу"("Полковник говорит - люблю").

- "В детскую редакцию зашел поэт Семен Ботвинник. Рассказал, как он познакомился с нетребовательной дамой. Досадовал, что не воспользовался противозачаточным средством.

Оставил первомайские стихи. Финал их такой:

"...Адмиралтейская игла

Сегодня, дети, без чехла!..."

Как вы думаете, это – подсознание?"[32].

§2.2. Довлатов и Зощенко: традиции "веселой сатиры"

В отличие от ядовитой, злой сатиры в произведениях русских писателей XIX в., пронизанных острой грустью, возмущением, ненавистью и гневом, которые отчасти были вызваны неприятием существовавшего устройства жизни и его апологетов, как одно из направлений в 20-х гг. XX в. родилась веселая сатира.

Она тесно связана со всей сатирической литературой, но при этом не имеет резко отрицающей силы сатиры: она по своей природе комическая.

К ее отличительным чертам относятся: отсутствие сарказма, гнева, объектом является не столько социальное устройство, сколько социальные пороки, ситуации, в которые попадают герои.

В 1924 г. вышел сб. рассказов М.Зощенко "Веселая жизнь". Герой этой книги - человек, которого можно найти во множестве. Если рассматривать генезис веселой сатиры, то она восходит к комическим новеллам Дж.Боккаччо, анекдотическому комизму рассказов А.П.Чехова (это и Письмо к ученому соседу и "Толстый и тонкий" и "Хамелеон", и "Смерть чиновника"). Во множестве - пошлость, хамство, мелочи жизни обывательского быта, раскрывается в одном эпизоде эпизоде, похожем на анекдот. Психология обывателя представлена в рассказе "Веселая жизнь", давшим заглавие всему сборнику.

Для обывателя - "высшее человеческое парение", о котором мечтает герой рассказа генерал - "пожить разгульно": "полдюжины пива", Кисловодск и "шепетильное дело" с циркачкой мамзель Зюзиль, закончившееся весьма прозаически - "покушал генерал через меру и помер от дизентерии"[38, с. 512].

Пафос "веселой сатиры" Зощенко в комическом взгляде на быт советской эпохи 20-х-30-х гг. В.Г.Белинский когда-то назвал роман "Евгений Онегин" "энциклопедией русской жизни". "энциклопедией обывательской жизни" можно назвать рассказы Зощенко.

Веселая сатира отходит от традиционной литературы "бича", которая, вызывая катарсис посредством глубочайшей грусти, презрения, ненависти и гнева, которая уничтожала, полностью отрицала порок [38, с. 512].

Но обыватель не нуждается в "биче": невежество, хамство, необоснованные претензии на ученость, некий "аристократизм",

самоуверенное установление некоего общего правила сквозь призму своего понимания жизни "Я, братцы мои, не люблю баб, которые в шляпках. Ежели баба в шляпке, ежели чулочки на ней фильдекосовые, или мопсик у ней на руках, или зуб золотой, то такая аристократка мне и не баба вовсе, а гладкое место"; "Довольно свинство с вашей стороны. Которые без денег — не ездят с дамами" [39] могут вызвать только веселый смех. Манера повествования, как правило, от первого лица. Анекдотизм ситуации в основе каждого рассказ, основной прием комического - семантическая несочетаемость. Так, название рассказа Зощенко "Гибель человека" не сочетается с его сюжетом, в основе которого мелкое происшествие - прохожий сломан на улице ногу - искусственную. Ничтожность события и последствия его никак не сочетаются: "Вчера еще до шести часов вечера сочувствовал и уважал людей, а нынче не могу..." [38]; герою-рассказчику, вызвавшему "Скорую", пришлось отвечать "по всей строгости революционных законов".

Законы обывательской морали чаще всего сгущаются в финале рассказов. "Гибель человека" заканчивается следующим пассажем: "И чтобы я после этого факта еще расстраивал свое благородное сердце-ни в жисть! Пуцай убивают на моих глазах человека - ни по чем не поверю. Потому - может, для кино съемки его убивают. И вообще ничему теперь не верю, - время такое невероятное" [38].

В рассказе герой, как правило приобретает некий опыт, который, однако, не делает его умнее. В рассказе "Аристократка" Григорий Иванович повествует о своем увлечении "аристократкой" и о том, как это увлечение прошло. Но комизм в том, что "аристократки" не было: "Гляжу, стоит этакая фря. Чулочки на ней, зуб золоченый". Один "пошлый опыт приходит на смену другому. Остается в конечном итоге все тот же "ум глупца" ("Пошлый опыт - ум глупцов" - Некрасов) [39, с. 512].

§2.2.1. Анекдотическая основа рассказов как форма представления абсурда жизни

Анекдот — слово греческого происхождения, переводится как «неопубликованный» — короткий, занимательный рассказ о незначительном, но характерном происшествии.

Как правило, в центре такого рассказа находится странное, неожиданное, нелепое событие, несовместимое с повседневным течением жизни.

Часто построение анекдота не совпадает с читательскими или слушательскими ожиданиями. Тексты, создающиеся по законам анекдота и напоминающие реальность, не могут быть с этой реальностью отождествимы.

Начало анекдотическая миниатюра ведет от итальянской забавной новеллы эпохи Возрождения — фацеции. В России этот жанр получил распространение со второй половины XVIII века.

В современном понимании под анекдотом понимается небольшой шуточный рассказ с остроумной и непредсказуемой концовкой. Как уже было сказано, анекдот пришел из древности, но продолжает существовать и в настоящее время.

По типовой разновидности бывает исторический и бытовой; в бытовом анекдоте важна лаконичность, приближенность к устной форме, содержание бытового характера, с непредсказуемым финалом, в историческом — это уже малый литературный жанр шуточного характера, повествующий о происшествии, из жизни реального исторического лица.

Анекдот близок к басне, но в отличие от басни — привязан к контексту, вырванный, он может показаться неинтересным или бессмысленным.

Анекдот — своего рода жанр-бродяга, который готов приткнуться фактически где угодно, лишь бы была крыша над головой. Анекдот не питается за счет других жанров, но питает их сам, освежая, обогащая,

привнося разнообразие и глубину", - так характеризует этот жанр Ефим Курганов[2].

Известно, что самая нашумевшая "Шинель" родилась из анекдота о чиновнике, потерявшем мечту своей жизни - ружье. Анекдот - одна из форм комического, короткий рассказ о пустяковом смешном событии, но "соль" анекдота не в том, что событие само по себе смешное, но в его финале - именно финал "переворачивает" текст анекдота своей неожиданностью, непредсказуемостью. "Смеховая культура" - это область комического. Анекдот - тоже вызывает смех, не всегда безобидный. Так, комический смех из бытового анекдота о потерянном ружье становится сатирическим в повести об украденной шинели.

В 60-е - 70-е гг. XX в. анекдот становится той "смеховой культурой", где народ может посмеяться над уродливыми проявлениями советской действительности. Анекдот лежит в основе многих рассказов С.Довлатова. Возможно, поэтому исследователи определяют их жанр как рассказ-анекдот. Этот жанр имеет ряд важных особенностей. Важнейшая - наличие "катастрофы" ("анекдоту нужна катастрофа, нужна решительная смена всей налаженной иерархии значений"[2].

"Катастрофа", "неожиданность", резкая смена эмоциональной тональности буквально пронизывают довлатовскую прозу. Именно резкая смена эмоциональной тональности определяет анекдотичность рассказа "Дорога в новую квартиру": контрастны мысли и чувства мужчин Веры Звягиной и её мысли и чувства из "Голубого дневника". Простые, местами даже холодные реплики из диалога с майором :

- Не огорчайтесь, - услышал Малиновский и понял, что разговаривает с блондинкой в голубом халате. - Они еще пожалеют.

В душе Малиновского шевельнулся протест.

- Разве они не понимают, что артист - это донор. Именно донор, который отдает себя, не требуя вознаграждения...

- Из второго состава? - поинтересовался Малиновский.

- Я гримерша.

- Надо показаться... Фактура у вас исключительная.

- Фактура?

- Внешний облик-Малиновский застегнул куртку и подал Варю дождевик.

Они вышли из театра. Сквозь пелену дождя желтели огни трамваев.

- Художник должен отдавать себя целиком, - говорила Варя.

И вновь на мелководье его души зародился усталый протест.

- Мы пришли, - сказала Варя. "Гадость... Ложь..." - подумал Малиновский. И тотчас простил себе все на долгие годы.

Щелкнул выключатель. Сколько раз он все это видел! Горы снобистского лома. Полчища алкогольных сувениров. Безграмотно подобранные атрибуты церковного культа. Дикая живопись. Разбитые клавишины. Грошовая керамика. Обломки икон вперемежку с фотографиями киноактеров. Никола-угодник, Савелий Крамаров... Блатные спазмы под гитару... Гадость... Ложь... "Будет этому конец?" - подумал режиссер.

- Что будем пить? - спросила Варя.

- Валидол, - ответил Малиновский без улыбки.

- Я поставлю чай.

"В актрисы метит, - думал он, - придется хлопотать. Не буду... Голос вон какой противный. Режиссер ночует у гримерши..."

Но снова дымок беспокойства легко растаял в обширном пространстве его усталости и тоски.

Варя отворила дверь. Малиновский, виновато поглядывая, стаскивал ботинки.

- Без разговоров, - сказал он, - ком цу мир... [32, с. 401]

В голубом дневнике Звягиной Вари приобретают другой, романтический смысл:

Вчера я наконец заговорила с Аркадием М. Он репетировал с Мариной Я. Беглые ссылки на русских и зарубежных классиков... Выразительные режиссерские импровизации... Мягкие корректные указания... Все безрезультатно. Идиотка Я. (в смысле - она) лишь без конца хамила. (Говорят, ее муж работает в энных органах.) Наконец Аркадию М. изменило его обычное хладнокровие. Он повернулся и, закрыв лицо руками, бросился к выходу.

Я шагнула к нему.

- Вы актриса! - спросил он.

- О, нет, я всего лишь гримерша.

- В искусстве нет чинов и званий! - резко произнес он. Затем добавил: - Все мы - рабы Аполлона. Каждый из нас - подданный ее Величества Императрицы Мельпомены.

Некоторое время мы беседовали о сокровенном. Разговор шел на сплошном подтексте.

Аркадий корректно взял меня под руку. Сопровождаемые шепотом завистниц, мы направилось к дверям. Нас подхватил беззвучный аккомпанемент снегопада...

У меня Аркадий держался корректно, но без ханжества. Сначала он разглядывал картины. Затем взял мощный аккорд на клавесине, отдавая должное искусно подобранной библиотеке.

Я предложила гостю рюмочку ликера. М. вежливо отодвинул ее кончиками пальцев.

- Я не пью. Театр заменяет мне вино. Тонкий аромат кулис опьяняет сильнее, чем дорогой мускат.

Мы сидели рядом, беседуя о литературе, живописи, театре. Лотом с досадой вспомнили гениальных художников, умерших в безвестности и нищете.

- Се ля ви, - заметил Аркадий, переходя на французский язык.

И тут я внезапно прижала руку к его горящему лбу. Зигмунд Фрейд, где ты был в эту минуту?!..

Случилось то, чего мы надеялись избежать..." [32, с. 341]

В рассказе "Девушка из хорошей семьи" (повесть "Иностранка". 1986) неожиданности - рассыпаны по всему тексту:

"Марусины родители не были карьеристами. Наоборот, они производили впечатление скромных, застенчивых и даже беспомощных людей. Федор Макарович, например, стеснялся заходить в трамвай и побаивался официантов. Поэтому он ездил в черной горкомовской машине, а еду брал из закрытого распределителя"[32, с. 371], - советскому читателю, знакомому с системой "распределителей", доступных горкомовским работникам и только им, пример "застенчивости" Федора Макаровича отнюдь не покажется "мягкой улыбкой". Как и восхождение по карьерной лестнице Галины Тимофеевны и Федора Макаровича.

Парадокс - другое важнейшее свойство рассказа-анекдота: "Дима был хорошим человеком. Пороки его заключались в отсутствии недостатков. Ведь недостатки, как известно, привлекают больше, чем достоинства. Или, как минимум, вызывают более сильные чувства.

Через год Маруся его возненавидела. Хотя выразить свою ненависть ей мешало Димино безупречное поведение.

Так что жили они хорошо.

Правда, мало кто знает, что это – беда, если все начинается хорошо. Значит, кончиться все это может только несчастьем" [32, с. 412].

В основе рассказов М. Зощенко тоже анекдот. Основной прием его рассказов-анекдотов - парадокс. Признать анекдот в качестве жанровой доминанты позволяет стремление писателя изобразить склад мышления главного героя эпохи - массового человека послереволюционной России, равно концентрировавшего внимание на важных исторических реалиях и на пустяках, «склеивающего» исторические факты и житейские мелочи

сомнительным «раствором» поверхностного домысла. Миропонимание такого человека статично, он порой не способен осознать целостно какое-либо движение или перемену общественного бытия.

Анекдот с его разорванностью восприятия мира, логическим абсурдом, языковыми парадоксами, типичными функциональными персонажами, оппозицией судьба/случай, использованием внелитературной лексики давал возможность М.Зощенко «говорить» на одном языке, «мыслить» одинаково со своими героями.

Его искренне волновала судьба простого человека, он не хотел «писать для читателей, которых нет», не рвался в «большую литературу», напротив, ориентировался на литературу «неуважаемой формы», на «массовое потребление», стремился перестроить привычную литературную речь таким образом, чтобы она стала понятна людям, только что прикоснувшимся к культуре: «Я пишу на том языке, на котором сейчас говорит и думает улица» [39].

Оппозиция судьба/случай в поэтике рассказов М.Зощенко выражается в том, что случай связан со счастьем и приходит он обычно к неудачнику (простаку). Например, найти подходящую квартиру герой может только тогда, когда «фортуна к нему обернется» («Мелкий случай»); «случайная удача» в виде «золотого займа в пять тысяч рублей» посещает героя рассказа «Богатая жизнь».

Но «случайное счастье» оборачивается «счастьишком» («Счастье», «Бабые счастье», «Не все потеряно», «Матреншца»).

Парадоксальность рассказов Зощенко заключается в смешении высокого и низкого. В анекдотическом мире рассказов его происходит уравнивание мелкого и великого, снижение этических и эстетических ценностей, великих имен, знаков времени до ерундового казуса. Стремясь преподнести событие как значительное, рассказчик незаметно для себя преподносит его как анекдот, показывает его изнаночную сторону.

В анекдоте история проявляется не своей монументальной, эпической стороной, а казусами быта, мелкими случаями, незначительными событиями, которые в представлении рассказчика и составляют настоящую историю. Мировые катаклизмы вызывают у него лишь поверхностный интерес, гораздо важнее несварение желудка, возвращение пропавших часов, ссоры с супругой («Исторический рассказ», «Жертва революции», «Старый ветеран»).

Мотивы развенчания можно встретить в рассказах «Царские сапоги», «Пушкин», «Больные», «Иностранцы», «Хамство» и др. Мотив переодеваний, выступления в чужом обличье, когда одних принимают за других, присущ рассказам «Заграничная история», «Уличное происшествие», «Необыкновенная история». Смещение верха и низа, духовного и материального, переворачивание порядка, парадоксальное несоответствие между нормой и изображаемым наблюдается в рассказах «Сильное средство», «Тяжелые времена», «Дамское горе», «Стакан». Таким образом, М.Зощенко осваивал анекдот как прием сюжетостроения. Анекдот в силу своей специфической структуры позволял выделить из потока жизни такую ситуацию, которая со всей парадоксальной неожиданностью могла по-новому представить уже знакомые явления действительности, («Мелкота»).

Проблематика связи поэтики Довлатова и Зощенко(микровывод)

Ш. Зощенко и С. Довлатова как двух знаковых представителей советской эпохи помимо юмора, который основывается на анекдоте, объединяет сказовая манера письма, и простота в описании ситуаций. Особенности авторской манеры обоих писателей, а также параллели, которые можно провести между их творчеством. Комический эффект художественных произведений может достигаться как благодаря художественным приемам, используемым автором, так и благодаря комическим ситуациям, которые описываются в тексте, нередко беспомощными объяснениями.

2. Абсурдизация мира.

По мысли Воронцовой-Маралиной А.А, цель творчества Довлатова «гармонизация жизни» при помощи юмора в мире, где преобладает «ощущение надвигающегося абсурда» [15].

Мир безумен — это становится очевидно для читателя и Зощенко, и Довлатова. Безумие проступает в их произведениях “сквозь видимый миру смех”. А что же “незримые миру слезы”? [15]

Нас поражает какая-то будничность, обыденность интонации при описании этой ненормальности мира, какое-то показное смирение по отношению к этой смене полюсов в оппозиции “нормальное- ненормальное”.

Вновь дадим слово самому Довлатову: “Одним из таких серьезнейших ощущений, связанных с нашим временем, стало ощущение надвигающегося абсурда, когда безумие становится более или менее нормальным явлением... Значит, абсурд и безумие становятся чем-то совершенно естественным, а норма, то есть поведение нормальное, естественное, доброжелательное, спокойное, сдержанное, интеллигентное, — становится все более из ряда вон выходящим событием...” [36, с. 367]

Довлатов стремятся к изображению необычного, чудовищного и непредставимого как само собой разумеющегося. И достигается этот эффект потрясающей невозмутимостью интонации рассказчика. Так абсурдность мира констатируется как имманентно присущее ему свойство (сравним интонацию Гоголя, рассказывающего абсурдную историю, например, в “Носе”).

В сборнике "Компромисс" почти все рассказы - анекдоты, байки. Сюжеты - на грани абсурда. К каждому рассказу следует газетная преамбула в которой заключена вся абсурдность истории. А само название "Компромисс" как бы подталкивает к мысли о том, что жизнь - постоянная борьба с абсурдом, уступка, помогающая выжить[33].

Компромисс первый

Редактор газеты «Советская Эстония» указывает рассказчику на «грубую идеологическую ошибку»: в написанной им заметке страны перечислены по алфавиту, тогда как в перечне должен соблюдаться принцип «классового подхода» [33, с. 325]— социалистические страны должны быть в начале списка, но и их надо перечислять не по алфавиту, а в порядке политической лояльности «старшему брату» — СССР.

Компромисс второй

Отправившись на ипподром, чтобы собрать материал для публикации о конном празднике, рассказчик увлёкся ставками и с помощью жокея начал регулярно выигрывать на бегах.

Компромисс одиннадцатый

Рассказчика направляют на похороны директора телестудии. Во время траурных мероприятий выясняется, что дежурный в морге перепутал гробы.

В Советской России существовали богатейшие, необозримые поля этой ценной культуры — абсурда, поскольку абсурдность человеческого существования умножалась на абсурдность безответственной, амбициозной и непрофессиональной власти. Безумие распоряжений и постановлений органично дополнялось безумием бытового поведения.

В отличие от фантастики Гоголя, от гротеска Щедрина — у Зощенко это не было художественным обобщением, символом, гротескным преувеличением, в его рассказах многое срисовано с натуры, с нашей абсурдной реальности.

Гоголь от абсурдного анекдота сможет перейти к широкому полотну “Мертвых душ”, а далее и к прямой проповеди, Салтыков-Щедрин после “Истории одного города” обращается к семейной хронике... У Зощенко и Довлатова короткая абсурдная история — анекдот — останется, при всех позднейших поисках и экспериментах, вершиной их творчества, поскольку именно в анекдоте отражается наиболее полным и наиболее точным образом фантастическая жизнь Советской России.

Тема абсурдности бытия красной строкой проходит через все творчество Довлатова, не будет преувеличением, если мы назовем ее доминантной. Щеглов назвал творчество Зощенко энциклопедией некультурности — довлатовскую вселенную можно назвать вселенной абсурда.

Абсурд “Зоны” может быть комичен (уголовники, играющие пламенных революционеров), но чаще по-кафкиански страшен.

Страшны в этом практически загробном, inferнальном мире чудовища, заставляющие вспомнить мифологического Цербера, сторожевые собаки зоны — но люди еще страшнее, страшны уголовники-рецидивисты — но еще страшнее те, кто их охраняет, страшен ад лагеря — еще страшнее тот ад, что в душах человеческих...

В “Заповеднике” сама тема — тема мучительных попыток носителей бескультурия проникнуть, вломиться в пространство культуры — предполагает алогизм и фантастические глупости. “Я шел и думал — мир охвачен безумием. Безумие становится нормой. Норма вызывает ощущение чуда...”[32].

И действительно: абсурдно поведение экскурсовода, выдающего стихотворение Есенина за пушкинское, абсурдна фигура патологического лентяя Митрофанова, абсурдны вопросы экскурсантов, от “Бывал ли Пушкин в этих местах?” до “Правда ли что В. И. Ленин умел плавать задом?”[32].

Может быть, самые главные слова в повести “Наши” — о том же, о безумии, организующем жизнь: “Прощай, — сказал я, — жизнь абсурдна! Жизнь абсурдна уже потому, что немец мне ближе родного дяди...” [35].

§ 2.3. Чеховские традиции в творчестве С. Довлатова.

§2.3.1. Сад и "заповедник" как символы России.

"Казалось бы, все соответствия между Чеховым и Довлатовым, касающиеся как их мирозерцания, так и поэтики, перечислены (причем каждый из исследователей выделяет одну-две общие черты, сближающие этих авторов)

– не хватает лишь логического обобщения", - пишет Г.А.Доброзракова, полагая, что статьи С.Довлатова помогут [31].

Как представляется, не менее важно рассмотреть как возможность логического обобщения и повесть "Заповедник".

Для Довлатова Заповедник – одно из красивейших душевных мест в России, наследственное поместье Пушкина, в котором он похоронен. Пушкиногорье – место, где по традиции, идущей еще от античности, а в России – от стихотворцев XVIII века, вдали от суетных городов хотелось писать, создавать. Однако Пушкинские Горы у Довлатова еще и «скотский хутор»: как и повсюду в Советском Союзе, здесь правит лицемерие и абсурд, разрушающие его изнутри, а желание творить сменяется заученными фразами хранителей заповедника; Пушкина «приспосабливает» для себя советская власть, используя его биографию и творчество для пропаганды социалистического строя, которому не нужно глубокое духовное развитие его граждан.

"Вишневый сад" и "Заповедник" (Пушкинские горы) объединяет, то, что в прекрасные имения проникает нечто уничтожающее их красоту, а вместе с тем и надежду на будущее, в котором вся Россия - сад.

Цветущий сад и заповедник являются символами чистой, непорочной жизни, а их разрушение означает уход от своих корней и конец жизни. Сад стоит в центре столкновения различных душевных складов и общественных интересов. Уничтожение традиций - отказ от связи с прошлым своей страны, непременно ведет к деградации и упадку последующих поколений, духовному обнищанию и потере смысла жизни, что и происходит как с довлатовскими героями, так и с чеховскими. Оба автора показывают, что разрыв передачи ценностей от одного поколения к другому разрушает цепь, связывающую реальность с вечностью.

Так настоящим хозяином в "Вишневом саде" становится - "грядущий хам". Он победитель. "Мещанство, - говорит Герцен, - это та самодержавная толпа сплоченной посредственности (conglomerated mediocrity) Ст Милля, которая всем владеет, - толпа без невежества, но и без образования..." [71]

"Грядущий хам" у Чехова - это не только Лопухин (он физически уничтожает сад), но и Яша с Дуняшей (пародия на тургеневские усадебные любовные истории: атрибуты те же - нежная девушка, сильный мужчина, за которым нужно "пойти", "объяснения", но все в пародированном виде, что тоже является видом уничтожения).

Но кто же виноват в уничтожении России - сада? Как и у Чехова, так и у Довлатова, в этом - вина русского образованного общества. Это своего рода судебный приговор русской интеллигенции, допустившей и допускающей торжество "хама". Писатель видит трагедию том, что люди, призванные вести за собой народ, пре-вращаются в обывателей, деградируют под влиянием среды.

В свою очередь Довлатов словно доказывает в "заповеднике" всесилье "бессмертной пошлости людской". Он описывает безжизненную атмосферу «заповедника», которая обесценивает духовность этого места. Люди здесь говорят заученными готовыми фразами, не мыслят, следуют стереотипам и задают глупые вопросы. По мнению Довлатова, в Пушкинском формируются особый местный колорит, который как нельзя лучше отражает застой в головах людей, навязанную обществу идеологическую мораль и алкогольные будни рабочих.

Исчезает из "заповедника" "гений места" - его дух, покровитель, способный спасти от пошлости современную Довлатову Россию. Вместо него, как пишет, появляется предельно упрощенный до «нужного»

советскому человеку образ Пушкина, который «не только великий поэт, но и великий гражданин» [32, с. 190].

Автор видит проблему этой символической усадьбы-музея в подмене - воспроизведении «колорита, атмосферы» [32, с. 200] (отражающих исключительно штампы); формы без содержания, буквы без духа, в то время как «переживание сопричастности чужой ушедшей жизни» [9, с. 4] должно происходить, по его мнению, не только и не столько через контакт с местом и «неодушевленным предметом», но через познание сути, иначе остальное утрачивает смысл. Когда «власть только умело декорирует на самом деле нужного ей Пушкина 1937 года», а «подлинным хозяином жизни является "карающий меч партии" - КГБ, то все проявления творчества, все слова и поступки лишены смысла, они лживы и фальшивы по существу» [37, с. 251].

Заповедник в повести населен ненормальными персонажами, выдающими себя за интеллигентов, не имеющего к ним ни малейшего отношения, те самые «сливки общества», которые должны своим примером вести за собой народ, но вместо этого: «В заповеднике - толчея. Экскурсоводы и методисты - психи. Туристы - свиньи и невежды. Все обожают Пушкина. И свою любовь к Пушкину. И любовь к своей любви» [32, с. 193]; «Стиль вымирающего провинциального дворянства здесь явно и умышленно культивировался. В каждом из местных научных работников заявляла о себе его характерная черточка... фантастических размеров цыганская шаль, изысканная соломенная шляпа, нелепый веер из перьев» [32, с. 198-199].

Больше аристократичности главный герой находит в пропойце Михале Иваныче, его образ естественен, он не пытается казаться лучше, чем он есть на самом деле, что наделяет его жизнью и свободой, о которой так много говорят экскурсоводы, но даже естественность не спасает его от пошлости, которой заражено все вокруг: "Так, я поселился у Михал Иваныча. Пил он беспрерывно. До изумления, паралича и бреда. Причем, бредил он исключительно матом. А матерился с тем же чувством, с каким пожилые

интеллигентные люди вполголоса напевают. То есть для себя, без расчета на одобрение или протест" [32]. Алкоголики Толик, Тимоха, Михал Иванович, «Долиха, криво повязанная», Зина в мужском пиджаке с орденом Красной Звезды на лацкане, становятся лакмусовой бумажкой, отражающей состояние своей страны. Все они жертвы отказа от передачи духовных ценностей, той важной преемственности без которой невозможен личностный рост и развитие. Все эти люди, разучившиеся работать и готовые продать землю (главную ценность своих предков) за бутылку, становятся наглядным примером того, как окружающая среда, наполненная абсурдом повлияла на простого рабочего человека и обрекла его на бессмысленность существования. Также стало очевидным, что обрушившиеся сословные перегородки вовсе не способствовали общественному объединению и развитию, а наоборот лишили народ традиций и привычного жизненного уклада. Народ, та самая народная тропа, «русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет» (Н. В. Гоголь «Несколько слов о Пушкине») [24, с. 260] больше не стремятся к улучшению и изменению себя и своего будущего, а просто смиряется с привычным ходом вещей и перестает бороться, соглашаясь с абсурдностью мира, заполняет пустоту и глушит боль от бессмысленности своей жизни алкоголем.

Страдания души человеческой, оказавшейся запертой в пошлом и душном мире, в окружении нелепых и пустых занятий, в постоянной меланхолии, в плотном кольце ангедонии выражаются в скуке, лени, и печали, а главное тотальном равнодушии - все это переполняет русского человека. Словом, все то, что принято называть русской хандрой, только с примесью чего-то гораздо более глубинного и тяжелого, когда измученная душа в порыве отчаяния кричит, молит о спасении, а в ответ получает только равнодушное молчание отупевшего мира. Это то, что мучило не только довлатовских персонажей, но самого Довлатова на протяжении всей жизни. Он перенимает

эту всеобъемлющую хандру у Чехова, который в своих произведениях снова и снова возвращается к описаниям простых сцен трагедии обыденности, с ее опостылевшим бытовым наполнением и мещанством и указывает на отсутствие изменений.

§2.3.2. Между анекдотом и драмой.

Задача драмы - показать конфликтность бытия, беспокойное течение жизни, борьбу противоположных начал. Отсюда - характер действия и противодействия, заканчивающееся либо примирением, либо катастрофой (ведь не могут примириться, напр., добро и зло, прекрасное и уродливое, низкое и высокое). Драма требует от писателя творческой вовлеченности в противоречия жизни: он один их видит, но герои - слепы, они становятся заложниками своего непонимания.

Сущность анекдота как литературного жанра несколько иная: анекдот одно из проявлений "карнавального мироощущения", в нем как бы сосредоточена смеховая культура народа: необычное происшествие, из ряда вон выходящее событие словно выпускает заряд энергии и дает возможность увидеть неожиданную сторону жизни, заметную только рассказчику анекдота (изначально анекдот - устный жанр). Признаки анекдота - обязательная репрезентация события как случая из жизни, краткость, Ю. М. Лотман выделял в композиции анекдота значение зачина и эффектной концовки.

Академик А. М. Панченко определил непредсказуемость сюжета анекдота как особый его признак. Интересное наблюдение над поэтикой анекдота можно найти в размышлениях Е. Курганова: "...финал анекдота, как нам кажется, не только неожидан и непредсказуем – он при этом зачастую еще и отделен от основного текста, как бы не вытекает из него, противоречит ему, изнутри взрывает сюжет, заставляя его играть и искриться. Очень часто завершающая реплика фактически не заключает текст, а спорит с ним, переворачивает его, кардинально смещает акценты" [2].

Вот это смешение начал драмы и анекдота в творчестве Чехова становится одним из воспринятых Довлатовым составляющих его поэтики сатирического. Рассказы-анекдоты: "Хирургия", "Дипломат", "Забыл", "Лошадиная фамилия", пьесы "Медведь", "О вреде табака" и др. "Новая драма" Чехова строится на бытовой истории, в которой изначально нет конфликта и никто ни с кем не вступает в борьбу (отсутствие конфликта, напр., в "Чайке" привело к провалу в первой постановке), непредсказуемом и неоднозначном финале, "ситуации не диалога" - ситуации непонимания (Шарлотта в "Вишневом саде произносит: "Я не знаю, кто я. Так хочется поговорить, а не с кем"; Раневская о Гаеве "не слушайте его, он бредит"; Фирс с его глухотой).

Представление героев о жизни и самой жизнью, так свойственное героям Чехова, еще одна нить, которая связывает Довлатова с Чеховым. Чеховский герой Епиходов - "двадцать два несчастья" - герой анекдота, но ведь "двадцать два несчастья" сопутствуют многим героям Чехова, как и героям Довлатова.

В анекдоте воплощено представление о парадоксальности жизни - отражение этого в сюжетах и Чехова, и Довлатова. Чехов писал: "Никаких сюжетов не нужно. В жизни нет сюжетов, в ней всё перемешано — глубокое с мелким, великое с ничтожным, трагическое со смешным"; " Пусть на сцене всё будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни" [91].

Сочетание драмы и анекдота создают удивительный эффект приговоренности жизни. Это ощущение "конца истории" передал сын Аркадиной Костя Треплев в своей пьесе, которую осмеяла Аркадина: "Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазом,— словом, все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг,

угасли... Уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа, и эта бедная луна напрасно зажигает свой фонарь. На лугу уже не просыпаются с криком журавли, и майских жуков не бывает слышно в липовых рощах. Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно" ("Чайка") [86]. Таков, как представляется, эстетический эффект, который дает сочетание драмы и анекдота - либо "Холодно, холодно, холодно", либо "Пусто, пусто, пусто", либо "Страшно, страшно, страшно", либо - все вместе [86].

Выводы

Прошло более тридцати лет со смерти Довлатова, но по сей день не утихают споры о том, кто из писателей оказал на него наибольшее влияние. В дипломной работе выяснилось, что особую роль в русской литературе он отводит именно А. С. Пушкину, которым, по его мнению, проходят проверку все дальнейшие последователи, независимо от жанра и направления. Творчество Пушкина стоит выше нравственных и идеологических претензий: «Пушкин творил, если можно так выразиться, в режиме природы, сочувствовал ходу жизни в целом, был способен выразить любую точку зрения, и его личные общественно-политические взгляды в данном случае совершенно несущественны.

Довлатов говорил о том, что творчество А. С. Пушкина «было победой чистого эстетизма над общественно-политическими тенденциями проповедничества и морализаторства в литературе».

Эта точка зрения удивительным образом совпадает с восприятием творчества великого поэта с одним из самых любимых довлатовских авторов, чей опыт он перенимает и совершенствует - Михаилом Зощенко, который в предисловии к «Шестой повести Белкина» (под названием «Талисман») писал: «относительно Пушкина у меня всегда был особый счет. Не только некоторые сюжеты Пушкина, но и его манера, форма, стиль, композиция были всегда для меня показательны»; «занимательность, краткость и четкость изложения, предельная изящность формы, ирония - вот чем так привлекательна проза Пушкина»; «вместе с Пушкиным погибла та настоящая народная линия в русской литературе, которая была начата с таким удивительным блеском и которая (во второй половине прошлого столетия) была заменена психологической прозой, чуждой, в сущности, духу нашего народа»[38, с. 516]. Довлатов же находит следы творческого наследия А. С. Пушкина у таких писателей как Н. В. Гоголь и А. П. Чехов, которые вносят свой взгляд на его творчество, создавая, свой уникальный стиль и манеру письма. Он восхищается Гоголем: «Гоголь обладал феноменальным художественным дарованием сатирической направленности, обладал не совсем обычным для русского писателя тотальным чувством юмора, написал лучший роман на русском языке — «Мертвые души»». Довлатов вдохновляется сатирой Гоголя, его уникальной способностью к противопоставлению высокого с низким, делая второе не менее привлекательным. Автор привносит в свое творчество этот прием, но, не как противопоставление, а как синтез, помогающий сделать образы своих персонажей наиболее живыми, приближенными к повседневной жизни, в чем и выражается его новаторство. Вторым по значимости нравственным

ориентиром для Довлатова становится Чехов. Его неприятие пошлости и отказ от морализаторства оказывают сильное влияние на автора. Ему хочется быть похожим именно на него. Краткость и легкость чтения его рассказов рождаются именно из вдохновения Чеховым. Под этим влиянием Довлатов формирует прием псевдодокументализма с целью создания ощущения реальности происходящего. Кажется, что его герои простые люди, которые сталкиваются с непобедимой силой абсурда, приспособляются, выживают, и пытаются при этом находить прекрасное вокруг. Довлатов не осуждает своего героя, а позволяет пройти сложный и порой губительный путь в поисках себя, что и роднит его с Чеховым. Однако Довлатов идет дальше, совершенствуя манеру письма, он еще больше упрощает язык на котором говорят его персонажи, намеренно прибегая к простоте и безыскусности. Язык Чехова трансформируется во что-то авторское, доступное только Довлатову, становясь его визитной карточкой.

Заключение

В настоящей дипломной работе произведения С. Д. Довлатова были исследованы в контексте традиций русской литературы, что соответствует цели исследования. В центре внимания находились малоизученные вопросы довлатоведения.

В первой главе работы удалось рассмотреть понятие "литературная традиция" с точки зрения современного литературоведения;

Во второй главе выяснить, как характеризуются особенности русской сатиры в научной литературе и определить, чья сатирическая линия оказалась ближе всего творческой манере Довлатова;

В работе рассматривался не только образец зрелой прозы писателя «Заповедник», а также находившиеся в постоянной доработке в течение многих лет («Зона», «Компромисс», «Соло на ундервуде», «Иностранка» и «Наши»).

В русле темы ВКР проведен сравнительный анализ сатирических приемов в творчестве трех писателей, оказавших наиболее сильное влияние на автора, а именно: Н.В. Гоголь, А.П. Чехов и М.М. Зощенко.

Выяснилось, что С. Довлатов выявлял одну из важнейших составляющих своего творчества - эстетическую доминанту, что позволило определить эстетическую концепцию писателя. Сергей Довлатов осознавал себя продолжателем эстетической линии литературы, полемически отталкиваясь от дидактической роли литературы, ориентируясь прежде всего на «изысканную словесность», на искусство слова. Произведения писателя с подобной творческой концепцией отличаются неявной или сознательно скрытой авторской позицией, лаконизмом, неоднозначностью оценок действий персонажей, обусловленных лишь внутренней логикой их характеров. Основателем этой линии в отечественной словесности Довлатов называл А. С. Пушкина, элементы этой позиции он видел в ранних произведениях Н. В. Гоголя, и особенно - в творчестве А. П. Чехова.

Для Довлатова, ориентированного, в первую очередь, на художественно-эстетический опыт Пушкина и продолжателя пушкинских традиций - Чехова, важнейшим принципом художественности становится объективное повествование. Вслед за Чеховым Довлатов стремится к «множественному видению истины», к показу во всех явлениях их «диалектической антиномичности», стараясь избегать односторонности, открытого проявления авторского отношения к предмету изображения. В прозе Довлатова через интертекст обнаруживается подтекст - то, что так присуще прозаическим и драматическим произведениям Чехова, предполагающим

самые различные интерпретации. Стремление писателя к объективности изображения, лапидарность слова повествователя, преимущественно диалогическая структура повествования, фрагментарность композиции роднят прозу Довлатова с драматургическими произведениями. Режиссеры нашего времени с успехом ставят довлатовские произведения на сцене: наличие в них подтекста дает простор для режиссерского творчества.

Также в ходе работы выяснилось, что рецепция Гоголя в творчестве Довлатова проявляется в сочетании лирического и сатирического начал в прозаическом произведении, а также в использовании таких элементов поэтики, помогающих вскрывать абсурдную сущность действительности, как карнавализация, амбивалентность в изображении явлений и образов, введение в повествование большого количества второстепенных персонажей. Проявление категория абсурда в произведениях Довлатова также позволяет говорить о сходстве довлатовского и гоголевского видения действительности.

Говоря о специфике смеха в творчестве Довлатова, стремившегося на всех уровнях художественного произведения соединять несоединимое, необходимо отметить взаимосвязь с М. М. Зощенко. В творчестве обоих писателей наблюдается причудливое переплетение «чистого комизма», иронии, «смеха сквозь слезы», карнавального смеха.

Довлатов, ввел в литературу «то, чего нет», но что существовало в жизни, безусловно, опираясь на литературные традиции, по-своему их осмысливая и интерпретируя. Ибо каждое литературное произведение - высказывание, но, как утверждал Бахтин: «Не может быть изолированного высказывания. Оно всегда предполагает предшествующие ему и следующие за ним высказывания. Ни одно высказывание не может быть ни первым, ни последним. Оно только звено в цепи и вне этой цепи не может быть изучено. Между высказываниями существуют отношения, которые не могут быть

определены ни в механических, ни в лингвистических категориях. Они не имеют себе аналогов» [6, с. 359].

Список литературы

1. Анастасьев, Н. «Слова - моя профессия»: о прозе С. Довлатова // Вопр. лит. 1995. – №1. – С. 3-22;
2. Анекдот как жанр русской словесности/ – Курганов Ефим – М.: ArsisBooks, 2014. – 264 с. С.6.
3. Арьев, А.Ю. Наша маленькая жизнь. Вступительная статья // Довлатов С. Д. Собрание прозы в 3-х томах. Издание второе. – СПб.: Лимбус Пресс, 1995. – С. 4-6.

4. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1989.
5. Бахтин, М.М. Проблема материала, содержания и формы в художественном творчестве // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975.
6. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
7. Блум, Х. Страх влияния. Карта перечитывания / Пер. с англ. С. А. Никитина. – Екатеринбург: Изд-во Урал.ун-та, 1998.
8. Бобров, А. Феномен Довлатова / А. Бобров // День литературы. – 2013. – №3 (март). – С. 1-3.
9. Бродский, И.А. О Сереже Довлатове («Мир уродлив, и люди грустны»)//Довлатов С. Д. Собрание прозы в 3-х томах. Т. 3. Издание второе. – СПб.: Лимбус Пресс, 1995. – С. 359.
10. Вайль, П.Л. Без Довлатова // Малоизвестный Довлатов: Сборник. – СПб.: АОЗТ «Журнал "Звезда"», 1997. – С. 464.
11. Вайль, П. Довлатов на Бродвее // Иностран. лит. 1995. №6. С. 171.
12. Вайль, П.Л., Генис А. А. Искусство автопортрета // Звезда. 1994. No 3. – С. 120-180.
13. Вайль, П. Он до своей славы не дожил несколько месяцев. Исполнилось 10 лет со дня смерти Сергея Довлатова Текст. / П. Вайль; беседовала Т. Вольтская // Лит. газета. 2000. - №37. - С. 7-10.
14. Волкова, М. «Там жили поэты...»: художественная лит-ра / М. Волкова, С. Д. Довлатов. – Санкт-Петербург, 1998. – С.112.
15. Воронцова-Маралина, А.А. Проза Сергея Довлатова: поэтика цикла: дис. кандидат филологических наук: 10.01.01 - Русская литература. Москва. 2004.

16. Выгон, Н. Современная русская философско-юмористическая проза: проблема генезиса и поэтики. Дис. док. филол. наук., 2000 – С.100-114.
17. Генис, А. Беседа шестая: сад камней. Сергей Довлатов // Звезда. 1997. - №7.- С. 235-238.
18. Генис, А. Бродский и Довлатов: (Классики русской Америки) / А. Генис // Новая газета. – 2015. – 21 августа. – С. 18 - 19.
19. Генис, А.А. Довлатов и окрестности / Александр Генис. - М.: Вагриус, 1999. - 288 с. 3.
20. Генис, А.А. На уровне простоты // Малоизвестный Довлатов: сб. – СПб., 1999. С. 465–473.
21. Генис, А. Обратный адрес. – М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2016, – С. 448.
22. Гоголь, Н.В. Арабески / Изд. подгот. В.Д. Денисов. - СПб.: Наука, 2009. - 512 с. (Серия «Литературные памятники»).
23. Гоголь, Н.В. и Набоков В. В. // Международный журнал социальных и гуманитарных наук. – 2016. – Т. 4. №1. – С. 134-138.
24. Гоголь, Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. / [гл. ред. Н. Л. Мещеряков]; АН СССР, Ин-т литературы (Пушкин. дом). М.: Изд-во АН СССР, 1937- 1952.
25. «Горожане» // Сумерки. 1991. № 11. С. 84 - 89.
26. Горнфельд, А.Г. Сатира // Энциклопедический словарь Брокгауз и Евфрон. СПб, 1900. -Т.28. - С.461.
27. Граймз, У. Роман о преступлении и наказании сибирским морозом (С. Довлатов. Зона. Записки надзирателя) // Звезда. 1994. №3. – С. 203-204.
28. Гудман, У. О книге С. Довлатова «Компромисс» // Звезда. 1994. № 3. – С. 200 – 201.

29. Гуковский, Г.А. О стадиальности истории литературы // Новое литературное обозрение. – 2002. – №55.
30. Джон Глэд, Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье. – М.: Кн. Палата, 1991. – С. 320.
31. Доброзракова, Г. Литературная династия: Донат Мечик – Сергей Довлатов
- / Г. Доброзракова // Вопросы литературы. – 2015. – №5. – С. 183- 209.
32. Довлатов, С. Д. Заповедник // Довлатов С.Д. Собр. соч.: в 3 т. – СПб, 1993. Т. 1. С. 325–415.
33. Довлатов, С. Компромисс // Довлатов С. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4. С. 76-78.
34. Довлатов, С. Наши // Довлатов С. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4. С.125-255.
35. Довлатов, С. Ремесло // Довлатов С. Собрание сочинений: В 3 т. М.: КоЛибри, 2010. Т. 3. С. 243.
36. Довлатов, С. Д. Соло на ундервуде. Записные Книжки. — New York: журн. «Слово — Word», 1990.
37. Джанумов, С.А. Пушкинский миф и анекдотические ситуации в повести Сергея Довлатова «Заповедник», № 15. 2021, 7-29.
38. Зощенко, М.М. Собрание сочинений в четырех томах / Михаил Михайлович Зощенко. - М.: РИПОЛ классик, 2005. - Том 1: Рассказы (Двадцатый годы). - 2005. 230 - 560 с.
39. Зощенко, М.М. Уважаемые граждане. Пародии. Рассказы. Фельетоны. Сатирические заметки. Письма к писателю. Одноактные комедии / Подг. М. З. Долинский. М., 1991.
40. Иванова, С. Нелишний человек // О Довлатове. Статьи, рецензии, воспоминания. - Нью-Йорк; Тверь: «Другие берега», 2001 – С. 224.
41. Каледин, С.Е. Встреча с Сергеем Довлатовым, не встреча с Сергеем Довлатовым, собачье сердце // Звезда. 1994. №3. – С. 168-170.

42. Кочеткова, Н. Текст важнее реальности: (О книге Валерия Попова «Довлатов», вышедшей в серии «ЖЗЛ») / Н. Кочеткова // Знак вопроса. – 2015. – №12. – С. 67-70.
43. Краткая литературная энциклопедия / Гл. Ред. А. А. Сурков. Т. 7. – М.: Сов. энциклопедия, 1972.
44. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог, роман (1967) // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. – 1995. – №1.
45. Кудрин, О. Довлатов как культ / О. Кудрин // Новый мир. – 2014. – №1. – С. 162-174.
46. Курганов, Е.Я. Литературный анекдот пушкинской эпохи. Хельсинки, 1995. С.: 211 - 212.
47. Кулл, В. Бессмертный вариант простого человека // Довлатов С. Последняя книга: Рассказы, статьи. - СПб.: Азбука-классика, 2001 – С. 237 - 247.
48. Литература русского зарубежья (1920–1990): учеб. пособие / Под общ. ред. А.И. Смирновой. – Москва: Флинта; Наука, 2006. – С. 640.
49. Литературная энциклопедия. В 11 томах. Т. 10. Романов – «Современник» (журнал Н. А. Некрасова и И. И. Панаева) / ред. В. М. Фриче, А.В. Луначарский. – Москва: Худож. лит., 1937. – 936 стб.: ил.
50. Лосев, Л. Русский писатель Сергей Довлатов // Довлатов С. Д.
51. Лотман, Ю.М. Культура и взрыв // Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб.: Искусство – СПб, 2000.
52. Лотман, Ю.М. О семиосфере. Структура диалога как принцип работы семиотического механизма // Труды по знаковым системам. XVII. – Тарту, 1984.

53. Лотман, Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. (Серия «Мир искусства») / Сост. Р. Г. Григорьева Пред. С. М. Даниэля - СПб.: Академический проект, - 2002. - 544 с.
54. Лэрд, С. Ненавязчивые истины. (С. Довлатов. Иностранка. Представление и другие рассказы) // Звезда. 1994. №3. – С. 204-205.
55. Малоизвестный Довлатов: Сб. / С.Д. Довлатов. – Санкт- Петербург, 1999. – С. 511.
56. Мандельштам, О. Слово и культура: Статьи. – М.: Сов. писатель, 1987.
57. Манн, Ю. Поэтика Гоголя / Ю. Манн. – М.: «Худож. лит.», 1978. – 398с.
58. Маркарян, Э.С. Интегративные тенденции во взаимодействии общественных наук. – Ереван: Изд-во АН Арм. ССР, 1977.
59. Место М.М. Зощенко в школьном и вузовском курсе преподавания русской литературы II Актуальные проблемы изучения и преподавания литературы в вузе и школе: Межвузовский сборник научных трудов. - Самара: Изд-во СамГПУ, 2000. - С. 313-323.
60. Мигель де Сервантес Дон Кихот. Часть 1. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский; Эксмо - Москва, 2008. - 704 с.
61. Мотыгина, Ж.Ю. Творческая индивидуальность Сергея Довлатова: монография. – Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2006. – С. 124.
62. Найман, А.Г. Персонажи в поисках автора (Памяти Сергея Довлатова) // Звезда. 1994. №3. – С. 127-128.
63. Неминуций, А.Н. Сергей Довлатов: Письма эмигранта / А. Н. Неминуций // Культура русской диаспоры: Эмиграция и мемуары: сб. статей. – Таллин, 2009. – С. 220–229.

64. Нехорошев, М.М. Веллер и Довлатов: битва героев и призраков // Нева. 1996. № 8. – С. 183-191.
65. Орлицкий, Ю.Б. Стиховое начало в прозе «третьей волны» // Литература «третьей волны»: Сб-к науч. статей. - Самара: Изд-во «Самарский университет», 1997. – С. 45-46.
66. Орлова, Н. Интертекстуальные связи в произведениях С. Довлатова Дис. канд. филол. Наук. Майкоп, 2010. – С. 140.
67. Орлова, Н. Поэтика комического в прозе С. Довлатова: семиотические механизмы и фольклорная парадигма. Дис. канд. филол. Наук. Майкоп, 2010. – С. 173.
68. Писатель в эмиграции: Журнал «Слово – Word», № 9 (дополненное издание), 1991.[Электронный ресурс] – Режим доступа:
<http://sergeidovlatov.com/books/slovo.html>
69. Плотникова, А.Г. Традиции русской классической литературы в творчестве С.Д. Довлатова: автореф. Дис. канд. филолог. наук. - М., 2008.
70. Понять Довлатова: (К 70-летию со дня рождения) / А.Л. Глотов // Русский язык и литература в учебных заведениях. – 2011. – №4. – С. 27-31.
71. Полное собрание сочинений Дмитрия Сергеевича Мережковского в 24 т. Т. 1-24. М.: Тип. Т-ва И. Д. Сытина, 1914. ... Т. 14: Грядущий Хам. 240 с.
72. Попов, В.Г. Довлатов. М.: Молодая гвардия, ЖЗЛ, 2010. – С. 368.
73. Пушкин, А. Евгений Онегин / А. Пушкин. - М.: Художественная литература, 1937. - 299 с.
74. Пушкин, А.С. Собр. соч. в 10 т. Т. 2 Стихотворения, 1823—1836.

75. Рудова, О.С. Проблема пошлости: взгляды Н.В. Гоголя и В. В. Набокова // Международный журнал социальных и гуманитарных наук. 2016. Т. 4. №1. – С. 134-138.
76. Скибицкая, Л.В. Поэтика анекдота в прозе С. Довлатова // Серия филологических наук. — 1(9).— 2008.
77. Смирнова, Е.А. Поэма Гоголя «Гоголя Мертвые души» / Отв. ред. С. Г. Бочаров; АН СССР. — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1987. — 200с.
78. Спиркин, А.Г. Человек, культура, традиция // Традиция в истории культуры. – М.: Наука, 1978.
79. Тынянов, Ю.Н. Архаисты и новаторы. – Л.: Прибой, 1929.
80. Тынянов, Ю.Н. О литературной эволюции и литературный факт// Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. С. 270-281.
81. Успенский, Б.А. Филологические разыскания в области славянских древностей. М., Изд-во Моск. ун-та, 1982, с. 248.
82. Федотова, Ю.В. Проза С. Довлатова: 10.01.01 Федотова, Юлия Владимировна Проза С. Довлатова (экзистенциальное сознание, поэтика абсурда): дис. канд. филол. наук: 10.01.01 Череповец, 2006 178 с.
83. Франк, С.Л. Двуединство традиции и общества // Франк С.Л. Духовные основы общества. – М.: Республика, 1992.
84. Черняк, М.А. «Речь без повода» Сергея Довлатова как повод / М. А. Черняк // Бюллетень учебного совета. - 2006. - №9 (35). - С. 66-68.
85. Чернышевский, Н.Г. Сочинения Пушкина // Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1949. Т. 2.
86. Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения. Том 13. М., "Наука", 1986.
87. Ширяева, С.Н. Анекдот как одна из форм повествования С. Довлатова / С.Н. Ширяева. — Текст: непосредственный // Молодой ученый. — 2014. — № 16 (75). — С. 195 - 197.

88. Шкловский, В. Искусство как прием // Поэтика. – СПб.: [Б. и.], 1919.
89. Электронный ресурс – Режим доступа:
<https://dzen.ru/a/Y9Yn30K8pnQDprDd73>.
90. Электронный ресурс – Режим доступа:
<https://cyberleninka.ru/article/n/priemy-sozdaniya-ironicheskogo-effekta-v-tekstah-m-bulgakova-na-materiale-romana-master-i-margarita/viewer>.
91. Электронный ресурс – Режим доступа:
<https://cyberleninka.ru/article/n/rechevoy-portret-i-sredstva-ego-sozdaniya-na-materiale-prozy-sergeya-dovlatova/viewer>.
92. Электронный ресурс - режим доступа:
<https://cyberleninka.ru/article/n/kultura-povsednevnosti-v-proze-sergeya-dovlatova/viewer>. Дата обращения: 24.06.23);
93. Элиот, Т. С. Назначение поэзии. Киев: AirLand, 1997. – С. 158–166.
94. Энциклопедический словарь в 86 томах. Т. 28А (56). Саварни – Сахарон / ред. И.Е. Андреевский, К.К. Арсеньев, Ф.Ф. Петрушевский. – Санкт-Петербург: Семеновская Типо-Литография И.А. Ефрона, 1890– 1907. – 496 с.