

1 МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Алтайская государственная академия образования имени В.М. Шукшина»
(ФГБОУ ВПО «АГАО»)
Филологический факультет
Кафедра литературы

ИГРОВЫЕ СТРАТЕГИИ В ПРОЗЕ С. ДОВЛАТОВА

Магистерская диссертация

Допустить к защите

Зав. кафедрой литературы

_____ Н.А.Гузь

«__» _____ 20__ г.

Выполнила студентка

Р-ПОЛ-081 группы

Головина Евгения Петровна

Подпись _____

Научный руководитель:

К.филол.н., доцент кафедры
литературы

Бабичева Юлия Геннадьевна

Подпись _____

(подпись)

Оценка

_____ 20__ г.

Подпись _____

(Председатель ГАК)

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Феномен игры в художественном сознании второй половины 20 века.....	7
§ 1. Философия игры.....	7
§ 2. Игра как феномен культуры.....	10
§ 3. Игра в литературоведении.....	16
Выводы по первой главе.....	25
Глава 2. Реализация игровых стратегий в творчестве С. Довлатова	27
§ 1. Личностно-биографический уровень.....	29
§ 1.1. Довлатовский стиль.....	29
§ 1.2. Довлатовская игра.....	45
§ 1.3. Литературная биография С. Довлатова.....	52
§ 2. Социокультурный уровень.....	56
§ 3. Экзистенциально-художественный (духовный) уровень.....	68
§ 4. Языковая игра как игровой прием.....	77
Вывод по второй главе.....	88
Заключение.....	89
Список литературы.....	91

Введение

Актуальность исследования. В настоящее время понятие игры распространяется практически на все сферы жизни и культуры, вызывая интерес ученых различных областей науки. Философия и культурология исследуют игру с позиции ее роли в жизнедеятельности человека и ее значения для культуры. Игра рассматривается как некий символ, как модель особого поведения — нестандартного отношения к обыденному. Термин «игра» обозначает различные, порой, непохожие между собой явления, которые изучаются в психологии, педагогике, физиологии. Игра чаще всего определяется как действие, протекающее в определенных границах времени, пространства, с определенным смыслом (целью), по установленным правилам, с которыми добровольно соглашаются все участники, вне сферы полезности или необходимости. И это действие обязательно приводит к удовлетворению, к радости.

В литературоведении также немало внимания уделено феномену игры. В художественной литературе XIX в. писателей особенно привлекала психология игрока: страсть к игре рассматривалась как одна из сильнейших человеческих страстей, которая требует предельных усилий ума и воли, нравственных и моральных жертв («Страсть игрока» Э. Т. А. Гофмана, «Пиковая дама» А. С. Пушкина, «Игрок» Ф. М. Достоевского и др.). В литературе XX в. игра воспринимается как всеобъемлющий способ человеческой деятельности, универсальная категория человеческого существования, модель особого поведения и нестандартного отношения к происходящему. Игра распространяется буквально на все, даже на речь.

Сергей Довлатов был одним из тех писателей второй половины XX века, кто играл со словом. Его языковая игра, основанная на житейском абсурде, уникальна своей лаконичностью, универсальностью,

логичностью и четкой структурой. Известно, что С. Довлатов придумал для себя правило — слова в одном предложении не должны начинаться с одинаковых букв — и четко следовал ему. Поэтому видимая легкость прозы писателя таким образом подчинена строгому порядку.

С. Довлатов мастерски владел не только словом. Его художественный мир полностью построен на игровом начале. Эту платформу он взял из своей жизни, наполненной абсурдом и многочисленными игровыми ситуациями. В его творчестве реализуются различные типы и функции игры, позволяющие писателю точнее и глубже изображать современную ему реальность, а читателю понимать ее.

Таким образом, **целью** нашего исследования является выявление особенностей реализации и функционирования игровых стратегий в прозе С. Довлатова

Задачами данного проекта являются следующие вопросы:

- рассмотреть феномен игры с точки зрения философии, культурологии и литературоведения;
- дать определение понятию игровой стратегии;
- выделить значение игровых стратегий для литературы XX века
- рассмотреть биографию С. Довлатова с целью выявления общих игровых моментов в характере автора и специфике его произведений;
- определить игру как концептуальную основу текстового пространства и художественного мира С. Довлатова;
- исследовать прозу С. Довлатова на предмет выявления различных игровых стратегий в повествовании.

Объектом работы является игровое начало в художественной системе С. Довлатова.

Предметом – особенности реализации и функционирования игровых стратегий в художественном мире С. Довлатова.

Теоретико-методологической базой магистерской диссертации явились труды и работы Й. Хейзинги («Человек играющий», «Кредо историка»), Э. Финка («Основные феномены человеческого бытия», «Игра как символ мира»), Г. Гадамера («Актуальность прекрасного», «Истина и метод»), Р. Витгенштейна («Хайдеггер и гипостазирование языка»), Ж. Бодрийяра («Соблазн»), Ж. Дерриды («Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук»), Р. Барта («Удовольствие от текста»), Р. Кайуа («Игры и люди»), Ю.Лотмана («Структура художественного текста»), М. Бахтина («Эстетика словесного творчества»), А. Гениса («Довлатов и окрестности»), А. Наймана («Персонажи в поисках автора»), А. Арьева («Наша маленькая жизнь»), В. Топорова («Довлатова обидеть каждый может»). Ю. Мирославского («О Бродском и Довлатове»), а также монографические работы, статьи и эссе таких исследователей, как В. Хализев, В. Кожинов, С. Кормилов, С. Мартьянов, Ю. Манн, Б. Томашевский, М. Веллер.

Методология исследования. В работе были использованы следующие научные подходы, методы и приемы: культурологический, культурно-исторический, биографический, структурный анализ произведения, метод классификации и аналитический метод.

Научная новизна состоит в том, что впервые предпринимается попытка целостного осмысления феномена игры в творчестве С. Довлатова, системного анализа игровых стратегий в художественном мире писателя.

Теоретическая значимость работы: исследование предполагает расширение научных представления о феномене игры и игровых стратегиях в современной русской литературе на материале произведений С. Довлатова, что в свою очередь позволит взглянуть на творчество

данного писателя по-новому, поможет глубже проникнуть в уникальную художественную систему его произведений.

Практическое значение: данное исследование может лечь в основу других работ, продолжающих или опровергающих выводы, которые будут сделаны в заключении проекта, а так же помочь студентам в подготовке самостоятельных исследований по творчеству С. Довлатова или работ, касающихся игровых стратегий в современной литературе. Кроме того, материал диссертации призван привлечь внимание исследователей к феномену игры в русской литературе второй половины 20 века в целом.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы.

Во введении приводится обоснование темы работы, представлены цель, задачи исследования, теоретико-методологическая база и обозначена практическая значимость.

Первая глава представляет собой обзор теоретического материала по теме исследования. Она состоит из трех параграфов, которые раскрывают сущность феномена игры с точки зрения культуры, искусства, философии и литературоведения.

Вторая глава содержит два параграфа, которые рассматривают особенности функционирования игры в художественном мире С. Довлатова, а также содержат анализ произведений писателя с точки зрения реализации в них игровых стратегий повествования.

В заключении приводятся обобщающие выводы по всей работе.

Глава 1. Феномен игры в художественном сознании второй половины 20 века

Игра так же, как и миф, вызывает у философов, культурологов, психологов, писателей XX в. пристальный интерес. В данной главе анализируются исследования Э. Берна, Л. Витгенштейн, Й. Хёйзинга, Финка, где рассматривается роль игры в жизнедеятельности человека и ее значение для общества, для культуры.

§ 1. Философия игры

В истории философской мысли можно встретить следующие трактовки игры: игра есть подражание деятельности, поэтому ее следует поддерживать и развивать в ребенке (Платон); это источник душевного равновесия, гармония души и тела (Аристотель); творящее начало, рождающее мир культуры (Ф.Шиллер); деятельность, имеющая «гигиеническое» назначение (Ч. Спенсер); способ отдыха и психической разрядки (М. Лацарус); первичная форма приобщения человека к социуму (К. Гросс); деятельность, формирующая фантазию, воображение, интеллект (Ф.Я. Бейтендейк); вид индивидуального или коллективного поведения (К. Рейнуотер); форма творчества с определенной целью (Ж.Пиаже); способ самореализации индивида, структура его поведения, основа коммуникации и межличностного общения (Э. Берна); компонент деятельности, модель коммуникации или конституции текста, в которой воспроизводится непротиворечивый контекст и слова употребляются в строго определенном смысле (Л. Витгенштейн) и другие [60; С. 15-16; 10; С. 38; 18; С. 28]

Современные исследователи (Й. Хейзинга и его последователи) из всего многообразия игр выделяют три основных ее вида:

1. Игра мимесис. Суть ее в подражании и удвоении мира в символической форме, это игра ума и воображения. Ее можно обнаружить в языковых играх, играх с текстом, театре.

2. Игра агон. Она использует в своей основе борьбу, состязание, соревнование. Ярким примером такого вида игр выступают спорт, рыцарский турнир, дуэль, конкурс эрудитов, философский диспут.

3. Игра экстазис. Она связана с постижением смысла бытия. Ее ареной выступает жизнь человека, играющего с судьбой. Все три типа игры составляют основу одного игрового механизма культуры и в той или иной степени проявляют себя в различных сферах и областях [86; С. 103-105].

Французский ученый Роже Кайюа в своей известной работе «Les jeux et les hommes» («Игры и люди») конкретизировал типологию Хейзинги и на основе двух (состязание и представление) выделил четыре типа игр.

1. «Агон» (соревнование, борьба).
2. «Алеа» (азартная игра, дословно – игра в кости).
3. «Мимикрия» (трансвестизм).
4. «Илинкс» (опьянение, головокружение).

В основу этой классификации положен субъект игры: в «агоне» играют соперники, в типе «алеа» – игрок и случай, в «мимикрии» – актер и роль, в игре «илинкс» – «скоморох божий». Таким образом, состязание конкретизировано, в зависимости от субъектов, в агоне и игре человека со случаем (в пределе – марионетки и Рока) («алеа»)[51; С. 90].

Основная антропологическая цель игры – свободная реализация

устремлений человека. Игра выступает как фантом – она есть и одновременно ее нет: ее можно созерцать, видеть, чувствовать, принимать участие, но как только заканчивается ее время, она исчезает. Игровой опыт всегда соотнесен с личностными ощущениями, переживаниями, размышлениями. Игра наполняет бытие человека содержанием, благодаря чему возможен генезис человеческих качеств. Исходный смысл игры – переживание полноты бытия, порождение новых миров.

Итак, игра представляет собой деятельность (явление или состояние), сопряженную с изначальной духовной субстанцией человека. Игра – спонтанное, иррациональное воплощение в материальных формах идеального человеческого духа. Игра есть способ заявить о себе в этом мироздании и форма его активного освоения.

Признаком игры выступает: процесс в собственном игровом, не обязательно трехмерном, пространстве и в собственном, игровом времени. Человеческая игра выражает полиморфность, универсальность и целостность человека, его первоначальную недифференцированность по отношению к миру и самому себе. Игра человека выступает слабым отражением эха игры Абсолюта, его ослабленным эквивалентом. Смысл жизни человека в максимальном приближении к игре Абсолюта. Жизнь – игра, в которой сам процесс более значим, нежели конечная цель единичного факта существования человека.

Видимо, всякая форма жизни играется изначальным, там где есть жизнь, там, возможно, присутствует игра. Обратное неверно: где игра, там жизнь вовсе может и не быть представлена. Играет не только живое, играет и мертвое, неживое, косное, но во втором случае игра имеет совершенно иные параметры и не сопоставима с игрой человеческой. Свобода и произвол в высшей степени достигаются только в игре, когда ценностью является субъект. А все остальные ценности уходят на второй план и дают возможность проявиться духу, триумфу воображения над

миром. Этот триумф представляется красочным карнавалом сущего, в котором смех, веселье, розыгрыши-перевертыши, чудачества, условность и двусмысленность выражают игру высвободившегося духа.

Рассматривая игровой опыт как факт обычной повседневной жизни можно выделить такие функции игры: на протяжении человеческой истории игры выполняли стратегические функции как конструкторы реальности и типов человеческой деятельности; игровые факторы поддерживают социальный порядок; играющий имеет возможность воспроизвести порядок социальной системы, воспринять социальный мир в целостности, определить собственное место в нем.

§ 2. Игра как феномен культуры

Игра, как универсалия культуры аккумулирует исторически накопленный социальный опыт, в системе которого человек культуры оценивает, осмысливает, переживает внешний и внутренний мир, подвергает целостному осмыслению различные явления, процессы, факты, апробирует различные типы деятельности, систему ценностных ориентиров, предпочтений.

Основу для рассмотрения феномена игры как культурологической проблемы заложил Й. Хёйзинга в книге «Человек играющий», показав, как в различных областях культуры просвечивает ее игровое происхождение. Ученый подчеркивает антиавторитаризм игры, создание в ней возможностей для иного выбора, отсутствие гнета «серьезности». Игра, по его мнению, существует сама для себя, «игра ради игры». Цивилизации создаются по моделям тех или иных идей игр, лидирующих в определенную историческую эпоху [86; С. 43]. Таким образом, Й. Хёйзинга понятие культуры связывает прежде всего с самосознанием

свободного, нравственно ответственного человека.

Сегодня практически все культурное общество переориентировано на игру. Согласно У. Эко, игра изначально лежит в основе любого культурного феномена. Интерпретации понятия игры встречаются всюду, где ход явления зависит от борьбы двух и более сторон [90; С. 30].

Игра – особая сфера реальности. При этом человеку игра экзистенциально задана. Игра как экзистенциальный феномен отвергает любые понятийные определения [48; С. 50]. Дать универсальное определение игре и игровой природе очень трудно. Как писал Е.Финк, игра – это «один из способов понимания, с помощью которых человек осмысливает себя и стремится через такие смысловые горизонты объяснить одновременно бытие всех вещей» [47; С. 67].

Значение слова «игра» разнообразно: «играют блики света», «судьба играет человеком», «художник играет красками», «актеры играют на сцене», «ребенок играет в куклы». Часто игра выступает в роли метафоры, рождая иллюзию реальности и создавая намек на действительность. Благодаря этому образ превращается в символ.

Одна из важнейших функций игры — потребность жизни в вымышленном мире. В игре происходит выход из видимого мира в мир метафор и олицетворений, знаков и символов, а через него – в культурное семиотическое поле.

Игра – это *свободная деятельность*. Свобода тут понимается в нескольких аспектах. Во-первых, как независимость от диктата других людей. «Игра по приказу, – пишет И. Хёйзинга, – уже не игра, она, по крайней мере, может быть некой имитацией, репродукцией игры». [86; С. 48]

Во-вторых, свобода понимается как независимость от утилитарных целей. Игра не диктуется физической необходимостью или моральной обязанностью. Ее собственные цели выпадают из сферы

непосредственного материального интереса. Когда играют только ради какой-нибудь выгоды, теряют из поля зрения собственное значение игры. Чем меньше мы связываем игру с другими жизненными стремлениями, чем более она бесцельна, тем скорее находим в ней малое, но полное в себе счастье, – отмечает О.Финк. Настоящий игрок играет только для того, чтобы играть [84; 61].

«Если животные могут играть, – пишет И.Хёйзинга, – значит, они что-то большее, чем биологические автоматы, которыми управляют только инстинкты. Если люди играют, значит, они нечто большее, чем просто разумные существа, поведение которых подчиняется только рассудку, ведь игра не вмещается целиком в пределы рациональности» [32; С. 13] .

В своей основе игра бескорытна, отмечена качеством парадоксальности, неожиданности, импровизации, направлена против автоматизма окружающей жизни. Важен и такой аспект потребности в игре, как компенсация того, что человек не находит в реальной жизни. Таким образом, игра присутствует в человеческой реальности, но всегда в той или иной мере дистанцируется от повседневности, а игровое состояние всегда есть преобразование окружающего мира. Несмотря на то, что игра внеутилитарна и бескорытна, в ней обнаруживают себя непосредственные цели – борьба за что-то и представление чего-то [29; С. 15].

Игра как феномен культуры диалектична. Об этом говорят ее реальные воплощения. Например, деятельность игрока специфична: это порождение новой «реальной нереальности». Игра проходит в определенных границах пространства и времени, в которых существует игровой мир. У нее есть начало и конец, она проходит в пространстве, которое предварительно очерчено. Игровыми пространствами являются арена цирка, магический круг, место священнодействия, сцена, кинозал, детская песочница и т.д. На таких обособленных, огороженных,

освященных территориях имеют силу особые правила. Этот мир имеет свое собственное, ему присущее, имманентное настоящее. Играющий понимает себя и окружающих только внутри игрового действия. Игрой как реальным действием человек создает нереальный игровой мир, воспринимаемый в свою очередь как сверхреальность, в которой живут и в которую верят.

Всякая игра переносит человека в "магическое измерение". Это – временная сфера, которая находится среди обыденной жизни. В этом ее двойственность: она выступает как деятельность в реальном мире и одновременно – в мире воображаемом, иллюзорном. Игра витает над действительностью как некая неуловимая видимость.

Характеристика игры как иллюзорного мира не исключает того, что игроки могут быть настроены с величайшей серьезностью. Игра и серьезность меняются местами. Игра превращается в серьезное, а серьезное – в несерьезное на данный момент. Игра может возвышаться до вершин священного, оставляя серьезность обыденной жизни далеко позади себя. Несерьезное отношение к игре, ее правилам разрушает ее. Если бы шахматисты или артисты на сцене, или играющая с куклой девочка начали несерьезно относиться к тому, что делают, игра тут же прекратилась бы или превратилась в пародию (тоже игру, только уже другую). Несерьезность сама по себе еще не есть игра.

Игровой деятельности присуще особое настроение – удовольствие, которое не похоже на другие виды удовольствий: это не только удовольствие от игры, но удовольствие в игре, удовлетворение от смещения реальности и нереальности. Здесь заявляет о себе фантазия: творя игровой мир, играющие не остаются в стороне от своего создания – они сами вступают в игровой мир, исполняя определенные роли. Внутри созданного фантазией игрового проекта играющие маскируют себя как «творцов», некоторым образом теряются в своих созданиях, погружаясь в

свою роль и встречаясь с партнерами по игре, которые тоже играют определенные роли. Заметим, первое, что делает человек в самом начале игры, – расслаивает себя на «себя самого» и «игрока».

Наличие структуры обеспечивает игре повторимость и одновременно вариативность, изменчивость действий в определенных границах.

Повторимость игры проявляется в двух аспектах. Во-первых, почти во всех развитых формах игры (особенно в художественных произведениях, обрядах, ритуалах) встречаются элементы повтора, рефрена, чередования. во-вторых, наличие устойчивой структуры позволяет повторять всю игру целиком (шахматная партия, мелодия, стихи и т.д.). Возможность воспроизвести, "возродить" игру делает ее культурной ценностью, которая передается как традиция.

Вариативность, также основанная на структуре, придает игре творческий, свободный дух, без которого она не была бы игрой, а превратилась бы в рутинную, бездушную работу, как на конвейерном производстве. Место для вариативности есть во всякой подлинной игре: даже когда музыкант исполняет произведение точно по нотам, он способен в определенных рамках отклоняться от механичной, жестко заданной репродукции, вызывая у слушателей чувства неожиданности, сопереживания и увлечения живыми, одушевленными пульсациями звуков. В такой деликатной, уместной, негрубой вариативности проявляется талант исполнителя.

Игра как уникальный феномен культуры обладает такими характеристиками, как свободный выбор, творческий характер деятельности, эстетичность, знаковое преобразование окружающего мира, наличие определенного времени и пространства ее развертывания, правил. Игра от неигры отличается не признаками (добровольность – недобровольность), а статусом человека. Игра диалектична, амбивалентна,

что обусловлено спецификой психики самого человека играющего и рождает поведенческую матрицу в виде свободной несвободы, изобретательности в рамках правил или в их нарушении. Игра одновременно эмоционально насыщена, свободна, но при этом рационализована и подчиняется строгому своду правил. При всей свободе, импровизационности и вариативности воплощения игра – это всегда упорядоченная структура. Именно игрой создается поле воображения и фантазии, в котором человек играет реальностью, руководствуясь осознанными или бессознательными интересами. Игра становится способом построения мысли и философствования, особенно в современности. С помощью игры все чаще осуществляется поиск смысла жизни и сути бытия, поиск значений символов окружающего мира. В целом игра – это необходимое стержневое качество человеческого бытия, то, без чего не построить антропологии, онтологии и гносеологии.

В игре нам всегда кто-то или что-то противостоит, – даже в играх, не имеющих характера соревнования. В конечном счете, утверждает Гадамер, игры "в одиночку" вообще не бывает. Чтобы игра происходила, "другой" не обязательно должен в ней участвовать, но всегда при этом есть что-то, с чем ведется игра и что отвечает встречным ходом на ход игрока. Так, кошка выбирает для игры клубок шерсти потому, что он способен "своевольничать", а игры в мяч основаны на его всесторонней и свободной подвижности: он может будто сам по себе совершать неожиданные движения [27; С. 301-302]

Если результат каких-нибудь усилий в точности известен наперед, то здесь нет игры. Она существует лишь тогда, когда есть риск. Играть можно только при наличии неких шансов, возможностей как благоприятного, так и неблагоприятного исходов. Именно этот риск придает игре очарование: можно испытать сладость свободы решения, которая сопряжена с риском неудачи. Такие переживания знакомы тем, кто

"в одиночку" играет с компьютером, решает занимательные задачи, пробует писать картины, стихи. Во всех случаях существует риск, что дело может "не пройти", не дать желаемых результатов – отсюда и увлечение, азарт, надежда добиться успеха.

Итак, что же такое игра в целом?

Игра – форма свободного самовыявления человека, которая предполагает реальную открытость миру возможного и разворачивается либо в виде состязания, либо в виде представления (исполнения, репрезентации) каких-либо ситуаций, смыслов, состояний. [72; С. 77]. При этом она имеет следующие особенности:

- Игра – свободная деятельность, совершающаяся не по принуждению
- Игра выводит человека за рамки обыденности
- Игра замкнута во времени и пространстве
- Игра имеет упорядоченную структуру
- Игра обладает свойством повторяться и варьироваться
- Игра эмоциональна, содержит в себе возможности и риск.

§ 3. Игра в литературоведении

В словаре «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» под редакцией Н. Тamarченко находим следующее определение игры: «В современной поэтике игра понимается как *авторская стратегия*,

включающая широкий спектр приемов, соответствующих разным типам Игры. К таким приемам относятся скрытые аллюзии, разнообразные «шифры», неочевидные возможности прочтения <...>; ложные, уводящие читателя «в сторону» ходы сюжета; прием *mise en abyme* («помещение в бездну»), при котором аналогичные элементы разных уровней подобны направленным друг на друга зеркалам, бесконечно отражающим друг друга («пьеса в пьесе» и т.п.); введение метатекста (комментарий, предисловие), проблематизирующего смысл основного текста и тем самым создающего эффект игровой неопределенности. Данные приемы приближают произведение к тому или иному типу И., уподобляя его И.-загадке, И.-соревнованию (автор «состязается» с читателем, например, скрывая от него подлинное направление развития сюжета), комбинаторно-конструктивной И. (читатель должен «сконструировать» произведение в процессе чтения, приняв во внимание все скрытые тонкости его формальной организации), И. случая (читатель выбирает между вариантами чтения, полагаясь на случай) и т.п.» [78; С. 76–77].

Данное определение и будем считать рабочим.

Выше мы говорили, что игра представляет некую формальную структуру, обычно склонную к воспроизводству (полному или частичному). В качестве функциональной специфики игры наиболее перспективной и интересной нам кажется ее роль медиатора в литературе, связывающая реальное и условное (вымышленное), рациональное и иррациональное.

Особую сложность представляет собой двуединый характер игры, воплощающийся в том, что игра может представать и как предмет исследования, и как способ видения или познания.

Трудно найти теоретика, который не связывал бы с категорией игры наиболее существенные представления о поэтике литературы постмодерна. Так, очень показательное суждение Р. Барта: «Слово «игра»

здесь следует понимать во всей его многозначности. Играет сам текст <...> и читатель тоже играет, причем двойко: он играет в текст (как в игру), ищет такую форму практики, в которой бы он воспроизводился, но, чтобы практика эта не свелась к пассивному внутреннему мимезису (а сопротивление подобной операции как раз и составляет существо текста)» [5; С. 82]. Игра в этой интерпретации предстает особого рода антимиметической стратегией, связывающей автора, текст и читателя.

В чем специфика литературной игры? Строго говоря, игровой элемент всегда присутствует в культуре – только в разных функциях и воплощениях. Возвращаясь к работе Й.Хейзинги «Homo Ludens», отметим выделенные им следующие характеристики игровой деятельности:

1. «Всякая игра есть прежде всего и в первую очередь свободная деятельность».

2. Она лишена практической целесообразности, «не будучи обыденной жизнью, она лежит за пределами непосредственного удовлетворения нужд и страстей. Она прерывает этот процесс».

3. «Изолированность составляет третий отличительный признак игры. Игра начинается и в определенный момент заканчивается. Она сыграна».

4. «Она творит порядок, она есть порядок. В несовершенном мире и сумбурной жизни она создает временное, ограниченное совершенство. Порядок, устанавливаемый игрой, имеет непреложный характер».

5. Игра «вызывает к жизни общественные группировки, предпочитающие окружать себя тайной, либо подчеркивающие свое отличие от прочего мира всевозможной маскировкой». [77; С. 76]

Как ни странно, постмодернистская игра не вполне укладывается в эту модель. Принцип интертекстуальности размывает изолированность и завершенность игрового акта. Антииерархическая направленность постмодернистской игры ставит под сомнение тезис Хейзинги об игровом

порядке. Наконец, группировки участников литературной игры, как-либо маркирующих себя, – скорее, отличительная черта модернистского или авангардистского литературного движения. Что же касается постмодернизма, то он, по крайней мере, в русской литературе, не породил группировок, сопоставимых с «Гилеей», «Цехом поэтов» или «ОБЭРИУ». И в целом, данное Хейзингой определение игры достаточно точно описывает модернистскую эстетику (ориентация на изоляцию искусства от игровой практики, сакрализация искусства и эстетическое жизнестроительство, противопоставление законов эстетической игры как отражающих «высшую реальность» логике и законам обыденной жизни). Модернизм, если следовать за Хейзингой, встает в ряд тех культур, в которых игра основывается на серьезном идеальном содержании, на «сакральном базисе» – к таким культурам ученый относит Рим, средневековье, классицизм. Постмодернизм, напротив, более органично смотрится в ряду тех культур, которые придают игре иллюзионистский и по преимуществу эстетический характер (Ренессанс, барокко, рококо, романтизм).

Иначе говоря, модернизм продолжает культурную традицию мифологизирующей игры, тогда как постмодернизм ближе к традиции демифологизирующей игры. Всякий миф представляет некий символический язык в качестве абсолютного эквивалента реальности. «Порождающая символизм тотальная семиотическая культура является оборотной стороной мифологизма», – поясняет Е.М.Мелетинский [73; С. 50]. На этом тотальном семиозисе, во-первых, стремящемся полностью «заполнить» все историко-культурное пространство, раскрыть символическое значение каждого факта реальности, а во-вторых, развернуть «реальный» смысл каждого художественного высказывания, придавая ему значение события жизни, – зиждется и весь модернизм в целом, и все его течения, и даже соцреализм с его мифологической

топикой, агрессивно выдающей себя за реализм высшей пробы и тем самым окончательно вытесняющей и подменяющей собой историческую и фактическую реальность.[19; С. 72]

Здесь формируется и особая структура художественно-литературного образа, проявляющаяся на всех уровнях текста: от словесного тропа до мирообраза. Это структура, в которой на первый план выходит сам процесс постоянной перекодировки, «переключения» с одного культурного языка на другой, от «низкого» к «высокому», от архаического к новомодному, и наоборот... Этот процесс рождает устойчивое состояние энтропии, неупорядоченности – но в то же время и радикальной философской свободы.

Характерным порождением игрового принципа становится появление на страницах текста собственно автора-творца (вернее, его двойника), нередко подчеркнуто отождествленного с биографическим автором: таковы многочисленные «представители» автора в прозе Набокова, таков Веничка в поэме Вен. Ерофеева, таковы романисты в «Пушкинском доме» А. Битова, «Между собакой и волком» Саши Соколова, «Заповеднике» С. Довлатова и т.д. Здесь не просто обнажение приема. Скорее демонстрация философского принципа: автор, по условиям игры находящийся за пределами текста и творящий «игровой порядок», превращается в один из объектов игры. С помощью такого приема, наряду со многими другими, иронически подрывается сама принципиальная возможность некой конечной, мыслимой, стабильной «рамы», упорядочивающей и объемлющей непрерывный процесс игрового развенчания/ увенчания. И в этом смысле постмодернистская игра противостоит модернистской мифологии творчества, понимающей игру как форму осуществления максимальной, божественной свободы автора-творца.

С другой стороны, игровое разрушение даже мыслимых рамок

художественной игры явственно ставит под угрозу целостность литературного произведения. По мнению английского литературоведа и романиста Д. Лоджа: «...постмодернистское письмо постоянно рискует – оно рискует уничтожить себя самое, при крайней успешности низводя себя до молчания, непонятности или того, что Фидлер называет пылкостью <то есть внеэстетической ориентированностью> читательского понимания и реакции». Но нельзя, впрочем, сказать, что сами постмодернисты не осознают опасностей, заложенных в их игре. Превращение игры в смерть, точнее синонимия безграничной постмодернистской игры со смертью, небытием, пустотой вообще чрезвычайно характерны для этой поэтики [54; С. 88].

Вместе с тем эта семантическая окраска придает игре онтологическое значение. В пределе сама постмодернистская игра в ее нестабильности предстает как единственно универсальная ценность и константа, потенциально способная стать основой парадоксальной целостности мирообраза [54; С.57].

Искусство постмодерна как бы размывает границу между жизнью и литературой, непрерывно в игровом плане меняя местами литературность и «жизненность»: литературной оказывается жизнь, а жизненной литература. Именно из этого источника расходится целый спектр специфически постмодернистских приемов, связанных с имитацией спонтанности процесса письма, его сиюминутности. Об этом же говорит и Р.Барт, подчеркивая, что всякий современный (*постмодернистский*) текст – это всегда генотекст, рассказывающий о собственном создании, и что в таком тексте «остается одно только время – время речевого акта, и всякий текст вечно пишется здесь и сейчас» [54; С. 67-68].

В литературе постмодерна можно выделить два категориальных доминантных качества, пишет Я.В. Погребная:

- 1) «принцип айсберга», т.е. уход текста корнями в глубь истории и культуры;
- 2) ориентация культуры не на действительность, а на культуру же. [54; С.40]

Формируя нового читателя, современная литература создает и новую действительность, в которой реальной жизнью живут не только люди и вещи, но и символы, созданные людьми. Истинное имя табуируется, заменяется псевдонимом, даже превращается в псевдоним (Саша Соколов, Пригов Дмитрий Александрович) или заменяется именем двойника (Алиханов у С.Довлатова, Мемозов у В. Аксенова).

Образ автора в постмодернистском тексте нарочито уравнивается в правах с персонажем. Приемов здесь множество: от совпадения имени героя с именем биографического автора до расщепления авторского сознания на «подголоски», принадлежащие как повествователю, так и персонажам («Школа для дураков», «Между собакой и волком» Соколова), либо же прямой тяжбы между автором и героем («Пушкинский дом» Битова). Бахтинская идея об отсутствии у диалогического автора «принципиального смыслового избытка» в этом контексте находит свое крайнее завершение в идее «смерти автора» (Р.Барт). В контексте диалогической проблематики «смерть автора» свидетельствует лишь о том, что диалогический автор, не утрачивая своих функций организатора и провокатора обоюдоострых контактов между мирами, языками, кругозорами, видами письма, в то же время еще активней, чем это предусмотрено у Бахтина, втягивается в диалог в качестве одного из равноправных участников: культурологический масштаб этого диалога просто-напросто не оставляет для автора «нейтральной полосы», внешней по отношению к этому диалогу позиции. [19; С. 77]

Делая вывод, отметим, что по мысли Й. Хёйзинги, литература проявляет игровой модус практически во всем: в творческом воображении

и в формах его образного воплощения, в мотивах и способах их оформления и выражения. Однако справедливо предположить, что в тексте наиболее активно игровая поэтика функционирует на четырех уровнях:

- языковом,
- характерологическом,
- сюжетно-композиционном
- повествовательном уровнях произведения

Это позволяет условно вычленить соответствующие типы игровой поэтики, при этом некоторые литературные формы и приемы являют повышенный игровой модус, формируя усиленное игровое поле:

1. Повествовательный тип игры базируется на игре альтернативных стратегий, когда писатель играет масками автора, рассказчика и героя, совмещая их. Сюда можно отнести практически все творчество Сергея Довлатова.

2. Сюжетно-композиционный тип игры включает не только различные варианты «запутывания» сюжета, «ложные», уводящие читателя в сторону ходы, но и варианты «двойных» развязок и прочтений, отчасти соотносимых с семантикой «возможных миров». Например, произведения Сергея Довлатова, написанные в последние творческие годы (сборник «Иная жизнь»)

3. Характерологический тип касается непосредственно игры самого героя, его места в обществе, взаимодействия с другими героями и с самим собой.

4. В языковом типе игры повышенным игровым модусом в художественном тексте обладают:

- принцип мультязычия;
- игра слов – каламбур. Наиболее распространены каламбуры,

базирующиеся на многозначности слова.

– окказиональный словотворческий эксперимент.

– отдельно можно выделить грамматический подтип языковой игры, основу которого составляет обыгрывание грамматической парадигматики.

Подчеркнем, что указанные типологические формы не функционируют обособленно, а в силу целостности литературного произведения, естественно, находятся в системе корреляций.

Итак, отметим основные характерные черты литературоведческой игры 20 века. Во-первых, появление на страницах произведений автора, при чем как персонажа, так и создателя текста. Во-вторых, игровое начало характеризуется разрушением границ реальности/нереальности, литературы/жизни, дозволенного/запрещенного; выходом за пределы не только текста, но и личности персонажа. Литература создает новую действительность, в которой существует автор, его герой и читатель. В-третьих, игровая авторская стратегия подразумевает наличие уникального набора приемов, таких как скрытые аллюзии, разнообразные «шифры», новые возможности прочтения; ложные ходы сюжета; введение метатекста, проблематизирующего смысл основного текста и тем самым создающего эффект игровой неопределенности.

Выводы по первой главе

Итак, игровой элемент всегда присутствует в культуре, только в разных воплощениях и функциях.

Игра основательно вошла во все сферы человеческой деятельности и культуры. Это не удивительно, ведь игра свойственна человеку (и не только человеку) с самого его появления на земле. Игра – это первый инстинкт, который появляется у ребенка, не считая привязанности к матери. Игра глубоко заложена в психологию человека и его биологическое начало, поэтому она неизменно следует за ним во все области жизни. В наше время сложно представить искусство без игровых элементов. Мы можем их и не замечать, но они всегда играют огромнейшую роль для реализации главной идеи произведения: в литературе – это игра со словом и с текстом, в живописи – игра красками и цветами, в архитектуре – игра с формами. Даже скульптуры всегда устанавливают так, чтобы игра света подчеркивала красоту творения.

Игра вызывает интерес и психологии, и философии, и культурологи, но более всего на сегодняшний день интересна игра в литературе. Для литературы игра – не просто способ выражения, это способ понимания, прием сравнимый с художественным средством. Автор ощущает себя творцом целой жизни, когда заводит игру с текстом. Но и читатель тоже – творец, без его участия игра невозможна. На этом же построен и постмодернизм, на игровом взаимодействии читателя, автора, текста. Отсюда вывод: игра основополагающая деталь эпохи постмодерна, без которой невозможен контакт читателя с текстом и его создателем.

Игра – традиционное занятие человека. Она универсальна в том отношении, что имеет свою историю, она сама история человеческого рода, средоточение многообразного человеческого знания. Там, где

присутствует жизнь в той или иной форме, там имеет место и игра. Игра выступает как функция человеческого бытия, и сама человеческая культура неотделима от игры, формируется в игре и проявляется как игра. Игра представляется неким всеобщим принципом, духом, законом, приводящим в движение механизм реализации сущности мироустройства.

В литературе игра более всего связана с модернистскими течениями и постмодерном. Игра в постмодерне – это структура, которая обладает рядом свойств: она воспроизводима (частично или полностью), она имеет двуединый характер, неустойчива, изменчива (меняется вместе со временем и пространством действия). Игра в постмодерне – демифологизирующая игра, это новая традиция в литературе. Игра в постмодерне – единственная универсальная константа, посредством которой происходит смешение реального и нереального, прошлого и будущего, жизни и литературы: литературной оказывается жизнь, а жизненной литература. Постмодернизм существенно трансформировал игру и сделал ее своим основным художественным приемом.

Таким образом, несмотря на то, что игра является достаточно архаичным понятием, однозначного толкования ее на данный момент нет, точного, окончательного определения так никто и не дал. Однако все дефиниции игры выделяют главный ее признак – мотив игры лежит не в ее результате, а в самом процессе, игру нельзя назвать продуктивной деятельностью. Ю. Лотман писал, что особая психическая установка играющего, который одновременно и верит и не верит в реальность разыгрываемого конфликта, двуплановость его поведения роднит игру с искусством.

Глава 2. Реализация игровых стратегий в творчестве С. Довлатова

В данной главе рассмотрим несколько произведений С. Довлатова с точки зрения реализации в них авторской игровой стратегии повествования на различных, выделенных нами уровнях: личностно-биографическом, социокультурном, экзистенциальном и языковом.

Игра в прозе С. Довлатова сводится к трем творческим началам: Довлатова-творца, Довлатова-личности и Довлатова-персонажа. Все эти начала успешно реализуются на вышеперечисленных уровнях:

1. личностно-биографический — реализация Довлатова-личности: Здесь выделяются две ведущих игры — игра в интеллигентного алкоголика и игра в хохмача. Если с игра в алкоголика рассматривается как способ уйти от действительности (эта игра постепенно захватила его, превратившись в постоянство жизни), то игра в хохмача имеет большую подводную часть. Неоднозначное отношение к существующему строю, к коллегам по цеху, просто к людям — все это завуалировано в игровые ситуации, где он, шутя, говорит обо всем. Основное орудие данной стратегии — юмор. Он хохмит и над окружающими и над собой (зачастую даже намного острее и жестче, чем над остальными). Но все равно симпатизирующее ему окружение считает его добряком, другие считают его алкоголиком-юродивым. Но ни те, ни другие не воспринимают его слов всерьез. В этом-то и кроется трагедия Сережи Довлатова: с одной стороны — он высказывается на любую тему, с другой — его слова либо не доходят до адресата, либо имеют иной эффект. На этом уровне реализуется тип игровой стратегии в повествовании.

2. социокультурный уровень связан с поведением Довлатова-персонажа в условиях эпохи:

- игра в алкоголика (в раннем творчестве, когда еще о реальном пристрастии выпить и не шла речь, только на страницах книг) как некая попытка найти свой круг;
- игра в еврея. Быть евреем во второй половине 20 века было выгодно с любой позиции. С одной стороны все тебя жалели, потому что устроиться было действительно трудно, с другой стороны — относились с опаской. Довлатов был наполовину еврей по крови и пользовался этим весьма успешно.
- игра в «веселого неудачника». Довлатов писал: «веселый неудачник — душа любой компании». Ему необходима была эта игра, поскольку он не был создан для одиночества. Напротив, его амплуа — быть всегда в центре внимания. А посмеяться над собой — это способ уйти от собственных комплексов.
- две маски Довлатова: грубиян и интеллигент. Эти маски отмечали все, кто был знаком с писателем. Он мог быть спокойным и обходительным, а на следующий день грубил на каждом слове. И потом искренне раскаивался перед знакомыми и друзьями.

На данном уровне преимущество за характерологическим и сюжетно-композиционным типами игровых стратегий.

3. Художественно-экзистенциальный уровень также связан с реализацией Довлатова-персонажа, который воплощен в трех ключевых образах: Алиханова, Далматова (Довлатова), Красноперова. Основным типом игровой стратегии здесь является повествовательный, сюжетно-композиционный, характерологический.

4. Языковая игра — структурный уровень. Здесь реализуется Довлатов-творец. В основе языковой игры — правило: «слова в предложении не должны начинаться с одной буквы». Этой директиве и следовал весь творческий путь писатель.

Здесь соответственно языковой тип игровой стратегии.

А теперь подробнее остановимся на каждом из уровней.

§ 1. Личностно-биографический уровень

§ 1.1. Довлатовский стиль

Творчество Сергея Довлатова невозможно рассматривать вне контекста его биографии. Для современного литературоведения биографический материал как и прежде остается ценным источником. Все документальные источники — письма, дневники, записные книжки, воспоминания современников и так далее — подвергаются сравнительно-историческому и структуралистскому анализу, которые позволяют выявить в них конкретные контекстные смыслы.

«Сергей Довлатов родился в эвакуации, а умер в эмиграции» - так начинается треть статей о жизни писателя. За всю свою недолгую жизнь он так и не нашел свой «пятый угол», не обрел постоянства очага, переезжая из города в город, из одной страны в другую. Эта пограничная неустроенность отразилась и на его признании как писателя. В современной критике и литературоведении продолжаются споры о месте С. Довлатова в литературном процессе, как отечественном так и мировом. Одни настаивают на том, чтобы отнести его творчество к классике,

другие считают его книги из разряда хорошей массовой литературы. Такая разноплановость суждений связана с тем, что «у Довлатова смещена, а местами даже нарушена, грань между литературой и нелитературой» [52; С. 17]. Отношение к довлатовскому творчеству как явлению паралитературы зачастую строится на кажущейся легкости, юмористичности, неглубокости произведений. Например, А. Зверев с сожалением пишет, что читателям «кажется, будто перед ними всего лишь легкий язвительный фельетон, этаким сериал, составленный из превосходно рассказанных анекдотов [47; С. 72]. Это прелестная и увлекательно-отвлекающая от изнурительного повседневья юмориста игра». [47; С. 76]

А. Генис отмечает, что простота, отличающая стиль Довлатова, была опасна для писателя: «Несмотря на всю простоту, а вернее, именно благодаря этой простоте, в Довлатове могут увидеть писателя не того уровня, которого он заслуживает. Его могут принять за юмориста, за хохмача, за эстрадника, за незатейливого обозревателя нравов. Могут перепутать его простоту с поверхностностью. Могут не заметить в его поверхностности продуманной позиции» [29; С. 137].

Довлатовский стиль - источник бесконечных дискуссий и разнообразных взглядов и суждений. Одни сравнивают Довлатова с Э. Хемингуэем, У. Фолкнером, Ш. Андерсоном, находя в его произведениях отголоски американской «техники письма». Другие говорят о принадлежности писателя к русской литературной традиции, третьи же видят проявления в прозе Довлатова влияний как русской, так и западной литературы: «Сергей Довлатов — русский писатель именно пушкинской традиции, но также он — из поколения «шестидесятников», захваченных американским стилем». [63; С. 2]

Но искать источник довлатовской индивидуальности нужно «не во влияниях, а в личности, которая оказалась настолько всеобъемлющей, что

выразила себя в уникальном стиле. Этот стиль оказывается близким и русской, и американской традиции. И находящие отражение в произведениях Довлатова темы — «маленького человека», «лишнего человека» — излюбленные темы литературы по обе стороны океана» [63; 5].

Проза Довлатова во многом ориентирована на традиции русской повествовательной культуры, таким образом становясь необходимым звеном общего литературного процесса.

Подлинную уникальность прозы Довлатова, органично совмещающей самобытность и «традиционность», можно обнаружить прежде всего в способе работы со словесным материалом, в отношении к слову как к средству и предмету художественного изображения.

Уникальность «довлатовского письма» обусловлена эффективным совмещением двух разноплановых стилевых установок, лежащих в основе речевой организации его прозы. Во-первых, это принцип организации самого повествования — посредством «авторской» речи. Во-вторых, — способы передачи речи героев:

1. Повествовательная речь: поэтика «авторского» слова.

Ведущим стилевым компонентом повествования в прозе С. Довлатова становится установка на предельно лаконичную фразу. Причем эта фраза, являющаяся в тексте чаще всего простым по составу предложением, строится, как правило, на основе «прямого», ситуативно единственного возможного, сознательно однозначного — **слова**. Индивидуальная довлатовская повествовательная стратегия реализуется прежде всего при помощи «нейтрального» (если говорить о его стилистической окраске) слова.

Иногда автор намеренно обходит стороной какие-либо формы диалектной, просторечной, даже разговорной лексики, которая характеризуется повышенной эмоциональностью. В этом случае следует

сказать о демонстративно «нейтральном» характере его речеведения, если иметь в виду, что основным типом речевой организации произведений Сергея Довлатова является персонифицированное повествование, которое воплощает социально определенную, зачастую принципиально «нелитературную» речь повествующего. Собственно литературный язык становится основой повествования, важнейшим компонентом художественной речи в целом. Ср. характерные образцы довлатовского письма:

«За окном каптенармус и писарь ловили свинью. Друзья обвязали ей ноги ремнем и старались затащить по трапу в кузов грузового автомобиля. Свинья дурно кричала, от ее пронзительных воплей ныл затылок. Она падала на брюхо. Копыта ее скользили по испачканному навозом трапу. Мелкие глаза терялись в складках жира / ¼ / Свинью затащили в кузов. Она лежала неподвижно, только вздрагивали розовые уши. Вскоре ее привезут на бойню, где стоит жирный туман. Боец отработанным жестом вздернет ее за сухожилие к потолку. Потом ударит в сердце длинным белым ножом. Надрезав, он быстро снимет кожу, поросшую грязной шерстью. И тогда военнослужащим станет плохо от запаха крови¼» [42; С. 58].

«Утро. Шаги, заглушаемые алой ковровой дорожкой. Внезапное прерывистое бормотание репродуктора. Плеск воды за стеной. Грузовики под окнами. Неожиданный отдаленный крик петуха¼ В детстве лето было озвучено гудками паровозов. Пригородные дачи¼ Запах вокзальной гари и нагретого песка¼ Настольный теннис под ветками¼ Тугой и звонкий стук мяча¼ Танцы на веранде (старший брат доверил тебе заводить патефон)¼» [42; С. 400].

«Голые какие-то» – так говорил Л. Толстой о «Повестях Белкина» А. Пушкина. То же самое можно сказать и о прозе Сергея Довлатова, имея в виду ее краткость и простоту, безыскусность и отсутствие

метафорических «украшений».

Часто слово у С. Довлатова выполняет лишь номинативную функцию, констатирует конкретные характерные признаки предмета, детали изображаемого события или действия. Широкие, многословные описания – будь то портрет или пейзаж, интерьер неорганичны поэтике Довлатова. В языке его произведений преобладают деталь, жест, точное определение.

Объект изображения у Довлатова, не имея ненужных подробностей в описании, каких-либо случайных признаков, обретает самодовлеющую полноту и ясность. Внимание читателя приковано прежде всего к возникающему за *словом* миру человеческих взаимоотношений, изображенной действительности. Повествующее слово в прозе Сергея Донатовича теряет объектный характер – возникает ощущение «саморазвития», самоявленности и самодостаточности изображаемых реалий – царит «внесловесная действительность» [25; С. 12].

На фоне намеренного «небрежения стилем» сегодняшней прозы особенно показательно изощренное мастерство, с которым отделяется художественная ткань повестей и рассказов Довлатова. «Безыскусное рассказывание» оказывается в высшей степени выстроенным, строго организованным. Довлатовскому письму вполне характерны приемы и способы «лабиринта сцеплений».

Уникальны, в частности, ярчайшие довлатовские сравнения, которые по своей завершенности, по силе изобразительного начала становятся, по сути, самостоятельными произведениями искусства:

«1/4 гости уселись за стол. В центре мерцало хоккейное поле студня. Алою розой цвела ветчина. Замысловатый узор винегрета опровергал геометрическую простоту сыров и масел1/4» [44; С. 214].

О приверженности Сергея Довлатова повторам и к использованию раз найденных образов, определений и в последующих произведениях,

известно каждому читателю. Неоднократно и в различных произведениях встречаются застывшие формулы фраз, такие как *«заурядное, как бельевая пуговица, лицо»*, *«улыбка, выражающая несовершенство мира и тяжелое бремя ответственности за чужие грехи»*, *«обесцвеченные солнцем, дрожащие неоновые буквы»*, *«пересеченная корнями сосен тропинка»* и др. То же можно сказать и о повторяющихся в произведениях высказываниях, афоризмах автора или рассказчика: *«Кошмар и безнадежность – еще не самое плохое. Самое ужасное – хаос»*, *«Это уже не любовь, а судьба»*, *«Есть в ощущении нормы какой-то подвох»* [42; С. 122-149].

Не случайно автор (устаами Алиханова в «Зоне») называет свой способ изображения фотоснимком, а если поразмышлять, то во времена Довлатова были лишь черно-белые цвета. И из этих двух цветов Довлатов и его герой-двойник Алиханов предпочитают белые тона: *«Пальцы его белели на темном стволе»*, *«Рядом на траве белеет книга»*, *«Только пальцы его белеют на стальной решетке»*, *«Вижу небо, белое от звезд»*, *«белый дым над вахтой»*, *«серьезные белые книги»*, *«узкое белое лезвие»*, *«белеет узкая линия воротничка»*, *«Манжеты их белеют в полумраке»*, *«Ручьи – стремительные, пенистые, белые, как нож и ярость»* [42, С. 165-169].

Вероятно подобное одностороннее определение предмета направлено на предельно отчетливое, контрастное его изображение. В мире войны и хаоса, видеть светлые стороны каждого предмета — своеобразный душевный подвиг.

В прозе Сергея Довлатова нет случайных слов. Повторы, сквозные эпитеты и образы – художественный прием, который созвучен главным принципам поэтики С.Довлатова, его отношению к обработке языкового материала. Таким образом единожды найденные толкования слов становятся своеобразными авторскими языковыми клише, словесными

формулами, ибо именно эти «лучшие слова в лучшем порядке» наиболее точно и выразительно воплощают авторский замысел [16; С. 3]. А далее эти формулы функционируют в качестве своеобразных автореминисценций, как это свойственно обычно собственно поэзии. Стоит отметить, что многие современники Довлатова находили в его стиле поэтическое начало.

Чрезвычайно характерны для «довлатовского письма» и вводные повторы и единоначалия – своего рода прозаические анафоры, лексические и синтаксические, которые организуют повествование практически во всех произведениях Довлатова:

«Он мог подохнуть давно. Наер, в Сормове. где канавинские ребята избили его велосипедными цепями¼

Он мог подохнуть в Гори, когда изматерил на рынке толпу южан¼

Он мог подохнуть в Синдоре. Конвоиры загнали тогда этап в ледяную речку¼

Он мог подохнуть в Ухте, идя на рынок с лесобирки¼

Он мог подохнуть в койненском изоляторе, где лагерные масти резались сапожными ножами¼» [42; С. 99-106].

Или:

«Впереди шел инструктор Пахапиль с Гаруном. В руке он держал брезентовый поводок. Закуривая и ломая спички, он что-то говорил по-эстонски. Всех собак на питомнике Густав учил эстонскому языку¼»[42; С.256].

Через несколько абзацев вновь:

«Впереди идет Пахапиль с Гаруном. В руке у него брезентовый поводок. То

и дело он щелкает себя по голенищу...»[42; С.257].

Через такое же расстояние снова повтор:

«Впереди шагает Пахапиль с Гаруном. Щелкая брезентовым

ремешком, он что-то говорит ему по-эстонски. На родном языке инструктор обращается только к собакам^{1/4} [42; С. 258].

Подражание поэтическому тексту не случайно дано в данном произведении. Ритм, который дает повтор, отражает первую часть названия рассказа – «Марш одиноких», а те, композиционно обособленные анафорой, части текста повествуют как раз об «одиноких» – сначала это Пахапиль, замкнутый человек, который разговаривает только с собаками и только на родном языке, потом речь идет о ефрейторе Фиделе, которого в зоне все презирают за трусость и чрезмерную заносчивость, и наконец в последней, самой большой части рассказа, появляется Купцов, одиночка, идущий всегда против течения (не случайно автор сравнивает его с капитаном корабля, которому дует в лицо ветер).

Нередко прием этот выполняет и дополнительную композиционную роль, организуя начало самостоятельных, тематически завершенных глав; так, наер, выстраивается повествование в «Иностранке»:

«Вот разъезжаются наши таксисты^{1/4} Вот идет хозяин ателье Евсей Рубинчик^{1/4} Вот спешит за утренней газетой начинающий издатель Фима Друкер^{1/4} Вот появляется отставной диссидент Караваяв^{1/4}»[44; С. 7].

В целом композиционная выстроенность довлатовских текстов выполняет важную содержательную функцию. Контрастные сопоставления стилистически и содержательно разноплановых высказываний — прием этот заставляет вспомнить поэтику чеховского повествования. Такие «оксюморонные стыки» становятся формой выявления подлинного авторского (нередко – иронического) отношения к происходящему:

«Такая бикса эта Нюрка, – говорил Фидель^{1/4}, – Сплошное мамбо итальяно^{1/4} –Нельзя ли договориться, – хмуро спросил инструктор, – чтобы она мне выстирала портянки?» [42; С. 132];

Особенно следует отметить ритм довлатовского повествования: *«Мы переходим холодную узкую речку. Следим, чтобы заключенные не спрятались под мостками. Выводим бригаду к переезду. Ощущая запах вокзальной гари, пересекаем железнодорожную насыпь. И направляемся к лесоповалу», «Прощай, город ангелов¼ Прощай, город обескровленных диетой манекенщиц. Город, изготовившийся для кинопробы. Город, который более всего желает нравиться»* [42; С. 178].

Ритмическая определенность повествования Довлатова, как правило, поддерживается и на композиционно-графическом уровне. Таким образом, специфическая разбивка текста на абзацы порождает дополнительный эффект организованного речеведения. Причем дискретность общего словесного потока «по горизонтали» приводит к образованию своеобразных прозаических «строф».

«Кладбище служило поводом для шуток и рождало мрачные ассоциации. Выпивать солдаты предпочитали на русских могилах¼

Я начал с кладбища, потому что рассказываю историю любви» [42; С. 33].

«В Грузии – лучше. Там все по-другому. Больше денег, вина и героизма. Шире жесты и ближе ладонь к рукоятке ножа.

Женщины Грузии строги, пугливы, им вслед не шути. Всякий знает: баррикады пушистых ресниц – неприступны.

В Грузии климата нет. есть лишь солнце и тень. Летом тени короче, зимою –длиннее, и все» [44; С. 221].

И.Бродский очень точно заметил, что С.Довлатовым руководило ощущение – «проза должна мериться стихом» [17; С. 2]. Действительно, «поэтическое» (в узком смысле) чувство слова – организующая сила его прозы. По существу, собственно «поэтическим» является принцип обработки слова, организующего повествовательную речь. Вспомним известное суждение М.Бахтина о важнейшем принципе поэтического

стиля: «Идея множественности языковых миров, равно осмысленных и выразительных, органически недоступна поэтическому стилю. Мир поэзии, сколько бы противоречий и безысходных конфликтов ни раскрывалось в нем поэтом, всегда освещен единым и бесспорным словом»[7; С. 33]. Именно этот принцип лежит в основе повествовательного стиля прозы С.Довлатова.

II. Речь как предмет художественного изображения: поэтика «живого разноречия».

Можно без преувеличения утверждать, что одним из «главных героев» довлатовской прозы оказывается «живое слово», причем нередко это слово как таковое - как явление самоценное, рассчитанное на эстетическое восприятие и требующее лишь «созерцания». Достаточно вспомнить диалог-знакомство героев в «Заповеднике»:

«Я представился и еще раз объяснил, что мне нужен Сорокин.

– А где он живет? – спросил Толик.

– В деревне Сосново.

– Так это Сосново и есть.

– Я знаю. Как же мне его найти?

– Тимоху, что ли, Сорокина?

– Его зовут Михал Иваныч.

– Тимоха помер год назад. Замерз поддавши^{1/4}

– Мне бы Сорокина разыскать.

– Видно, мало поддал. А то бы выжил^{1/4}

– Мне бы Сорокина^{1/4}

– Не Мишку случайно?

– Его зовут Михал Иванович.

– Так это Мишка и есть. Долихи зять. Знаете Долиху, криво повязанную?

– *Я приезжий.*

– *Не с Опочки?*

– *Из Ленинграда.*

– *А, я знаю, слышал^{1/4}*

– *Так как бы Михал Иваныча разыскать?*

– *Мишку-то?*

– *Вот именно.*

Толик^{1/4} приоткрыл дверь и скомандовал:

– *Але! Раздолбай Иваныч! К тебе пришли»* [42; С. 353].

Конкретные формы и способы «представления» слова, речевой деятельности человека чрезвычайно многообразны. Во-первых, слово, речь, язык являются важнейшим предметом рефлексии и самого автора, и героев довлатовской прозы, одной из основных тем рассуждений, оценок, пристального внимания. Так, в «Записках надзирателя» мы встречаем, по существу, настоящий трактат о силе, выразительности, живописности лагерного языка, в этом же произведении подробное описание самого процесса рождения «художественной речи» [42; С. 123]. В «Заповеднике» герой-повествователь восклицает: «И вообще, что может быть прекраснее неожиданного освобождения речи?!» [42; С. 388]. Подобного рода размышления пронизывают все тексты Сергея Довлатова.

Во-вторых, отметим неизменное внимание автора к самому процессу говорения: «фактура» слова, характер его звучания, «речевая материя» – все это первостепенно важно и интересно для автора, не проходит мимо его сознания и слуха:

«Хороший человек» для нас звучит как оскорбление. «Зато он человек хороший» – говорят про жениха, который выглядит явным ничтожеством^{1/4}» [42; С. 344]

В этом же произведении так характеризуется речевая манера Михаила Ивановича:

«Мишины выступления напоминали звукопись ремизовской школы»
[42; С. 303];

Или в «Зоне» автор дает портрет солдата:

«Маршировать Пармонов не умел. Гимнастерку называл сорочкой. Автомат – ружьем» [42; С. 129].

Показательно, что в прозе Довлатова слово, какая-то речевая особенность могут даже выступать в качестве предмета сравнения, оценки в характеристике человека:

«Рядом лежала медсестра, плоская, как слово на заборе» [42; С. 139],

«У нее, если можно так выразиться, было этическое чувство правописания. Она, например, говорила про кого-то: – Знаешь, он из тех, кто пишет «вообще» через дефис¼ Что означало крайнюю меру нравственного падения. О человеке же пустом, легкомысленном, но симпатичном говорилось: – Так, старушонка через «ё»¼ [42; С. 373].

В-третьих, следует указать на распространенные у Сергея Довлатова случаи, которые М.Бахтин называл «овеществлением слова», т.е. предельное сгущение объектного характера изображаемого слова [7; С. 53]. Так возникают и функционируют своеобразные «слова-вещи». Так формируется эстетика звучного «самовитого» слова: «сеанс», «марцифаль» в «Зоне», «абанамат» в повести «Наши» и т. п.

В-четвертых, следует особо сказать о той первостепенной роли, которая отводится в прозе Довлатова непосредственному воссозданию прямой речи героев, воспроизведению самостоятельных «голосов», воплощенной в произведении чужой речи. Прежде всего замечательно исключительное многообразие форм, возможных современных «жанров» воссоздаваемой речевой деятельности. «Открытое письмо» генсеку и уличное объявление, воинский устав и молитва, письма, дневники, записки и телеграммы, словесная перепалка домохозяек, всевозможные

интервью и радиопередачи, беседа старых друзей и детский лепет, случайные реплики в очереди и политические лозунги дня, говор пивных, телефонный разговор, устное публичное выступление, молва, слухи, анекдот и т.д. – таков неполный перечень типов социально-речевого взаимодействия людей, воссозданных в прозе Довлатова. Более того: обычно игнорируемый «большой литературой» материал – формы «необработанной» речевой деятельности обыденной действительности – становится важнейшим жанрообразующим фактором довлатовской прозы. Так, словесная «мишура» – по выражению самого писателя – формирует оригинальные жанры его произведений («Соло на ундервуде», «Невидимая книга», «Компромисс»).

Разумеется, художественное изображение, воссоздание повседневных речевых жанров необходимо автору как выражение авторской точки зрения, как способ выявления целостного содержания в литературном произведении. Закономерно поэтому, что важнейшим принципом довлатовского письма становится сознательное, демонстративное столкновение «словесных рядов» и разнонаправленных «речевых жанров» – оно-то и являет читателю подлинную художественную правду.

По существу, именно внутренняя диалогичность изображенного чужого высказывания, освобожденного «разноречия» (за которым – разные кругозоры, социальный опыт, видение мира в целом) становится здесь основным способом выражения собственно авторской позиции. Не случайно так много места занимают в прозе Сергея Довлатова пародии на речевые штампы, стереотипы пропагандистских лозунгов, на выхолощенное слово конъюнктурных писательских опусов; особенно разнообразны примеры такого «двуголосого» пародийного слова в изображении-воссоздании самостоятельных высказываний героев «Заповедника», «Компромисса», «Ремесла». С другой стороны,

важнейшим объектом пристального авторского внимания оказывается «живое», «внутренне убедительное» [7; С. 83] слово действительности – непосредственно и кровно связанное с отражаемой им реальностью, Иногда динамичное сопряжение, столкновение разнонаправленных речевых стихий приобретает у Довлатова самодовлеющее значение – как любопытное проявление многообразия самой речевой действительности, достойное любования и восхищения. Так, например, изображены многие чужие высказывания в «Записных книжках». Ср. начало рассказа заключенного о любовном приключении с женщиной в чине майора из администрации лагеря:

«Значит, так. Расстегиваю я на гражданине майоре китель^{1/4}» [42; С. 153]. Или – фраза эмигрантки из Форест-Хиллса:

«Лелик, если мама говорит «ноу», то это значит – «ноу». [44; С. 43]

Отсюда – и любовь автора к «экзотической фразе», сочетающей несовместимые, на первый взгляд, речевые элементы. Например, в воссоздании реплик участников конгресса соотечественников («Филиал»):

«Рыло этому типу набить, конечно, стоит. Но лучше бы где-то в другом месте. Иначе американцы подумают, что мы недостаточно толерантны»;

«Я узнал хриплый голос Юзовского: – Русский язык, твою мать, наше единственное богатство» [44; С. 172].

В целом функции художественно выстраиваемого слова героя сложнее и значительнее. В этой связи обратимся к фабуле рассказа С. Довлатова «Встретились, поговорили». Основное заблуждение большинства эмигрантов в том, что, по их мнению, жизнь в России после их отъезда остановится, как старые часы. Герой рассказа, российский эмигрант, предвкушая приезд из Америки в Москву, заготовливает, заранее продумывает определенные фразы и конкретные ситуации, в которых они будут произнесены. Но реальная жизнь обманывает его ожидания,

придуманые эффектные слова он вынужден произнести совсем в других обстоятельствах. Реальность наполняет слово другим смыслом. Вот эта «проверка на истинность» обособленного от живой действительности слова, а вместе с тем возвращение слову реального значения, наполнение его подлинным смыслом – важнейшая стилеобразующая сила довлатовской прозы.

Помещенные на границе разных смысловых контекстов, эти «готовые» застывшие высказывания (с их «правильным» и предсказуемым смыслом) вдруг обнаруживают действительно живое – иногда комическое, а нередко и трагическое — звучание. Поразительный пример такого выявления подлинного и противоречивого, неоднозначного смысла изображаемого слова – в рассказе героя-повествователя о писателе Панаеве:

«В моем архиве есть семь писем от него. Вернее, семь открыток. Две из них содержат какие-то просьбы. В пяти других говорится одно и то же. А именно: «С похмелья я могу перечитывать лишь Бунина и Вас». Когда Панаев умер, в некрологе было сказано: «В нелегкие минуты жизни он перечитывал русскую классику. Главным образом – Бунина»[44; С. 182].

В «Зоне» именно подобный игровой принцип выстраивает кульминацию произведения. Например, в знаменитой сцене, заключенный Гурин воссоздает на лагерной сцене образ вождя:

« - Кто это?! – воскликнул Гурин. – Кто это?!

Из темноты глядели на вождя худые, бледные физиономии.

– Кто это? Чьи глаза? Неужели это молодежь семидесятых?

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

– Неужели это те, ради кого мы возводили баррикады?

Неужели это славные внуки революции?..)^{1/4}

– Завидую вам, посланцы будущего! Это для вас зажигали мы первые огоньки новостроек! Это ради вас^{1/4} Дослушайте же, псы!..». [42; С. 172]

Обстоятельства театральной игры смягчают всю трагедию выступления актера, сводя на юмор серьезные факты истории.

Таким образом, на наш взгляд, неповторимое довлатовское «письмо» – одна из плодотворных попыток совмещения двух «линий», двух традиций отечественной прозы – традиций, развивающихся, как правило, параллельно, не пересекающихся.

Проза С. Довлатова (начинавшего в годы поисков уникальных стилей повествования) явилась действительно «новой», поскольку наследовала классическую традицию (и с точки зрения классического литературного повествования, как раз оказывалась глубоко традиционной). Простота и ясность, краткость и точность довлатовского стиля ставят его творчество в контекст классической русской литературы. С другой стороны, как мы пытались показать, столь же плодотворна и ощутима в прозе Довлатова и другая традиция – тенденция к «освобождению» слова от канонов и правил – запечатление «живого разноречия» современности.

Игровое начало довлатовской прозы заключено как раз в сосуществовании двух разноплановых установок на текст. Довлатов работал со словом до тех пор, пока не получал на выходе «алмаз» - слово, которое будет достойно жить в веках. Это сравнимо с игрой в мозаику: писатель методично подбирает языковой материал для создания целостной картины. Сложнее всего в этой мозаике подобрать определенному герою подходящий стиль речи

§ 1.2. Довлатовская игра

«Если человека спасает от катастрофы лицедейство — то надо играть» - так говорил С. Довлатов. Он неслучайно выбирал игру своим стилем, формой жизни. Это позволяло ему понимать окружающий его мир, анализировать те или иные события, находить точки духовного и эмоционального равновесия, прислушиваться к своим чувствам и рационально мыслить.

Писатель Яков Гордин говорил о Сергее Довлатове:

«Сергей был высокий, крупный, красивый, шумный, обаятельный человек^{1/4} Довлатов без преувеличения был человеком большим, заметным, и обращал на себя внимание. Его видели и узнавали издалека, потому что он действительно был виден издалека – человек двухметрового роста». [17; С. 2]

Что же касается особенностей поведения Сергея Довлатова, то он был, как это ни странно, при его физических данных и мужской привлекательности, человеком, играющим в комплексы. Он любил рассказывать про себя уничижающие истории. Например, физически он был очень крепким – большим, тяжелым. Но при этом он неоднократно рассказывал своим друзьям историю про то, как вызвал такси для мамы. Он вышел с ней вместе из подъезда и увидел, что это такси пытается захватить какой-то парень. Сергей решил разобраться с ним в два счета. Потом он рассказывал: «Я размахнулся, но задел мизинцем за дверцу машины. Мизинец вывихнул и был уже совершенно небоеспособен». Это характерная для С. Довлатова байка, в которой героическое начало оборачивалось анекдотическим и даже унижительным для рассказчика финалом.

Это была сложная и, безусловно, необходимая ему внутренняя игра.

Из всего творческого окружения Сергей был наиболее литературным человеком. Для него жизнь в литературе и уподобление себя некоему персонажу играли большую роль. Отсюда и те самые острые переживания по поводу того, что его книги не печатали под разными предлогами. Для него литература играла главную роль в жизни. Вероятно, он построил свой образ как образ некоего литературного персонажа – такого неудачника. Ведь если внимательно почитать его прозу, то можно заметить, что для нее характерны две основополагающие черты: мужество и неудачливость.

Наверное, поэтому С. Довлатов пользовался и пользуется, особенно у молодого читателя, таким успехом. Потому что он точно определил характер главного персонажа – это мужественный человек, которому не везет. Остроумный неудачник, преодолевающий своим юмором все жизненные неудачи. И, наверняка, он примерял на себе подобные ситуации задолго до того, как брался за их написание.

С. Довлатов создал театр одного актера, но сам писатель не был актером одной роли. Как любой живой человек, Довлатов был достаточно разносторонен. Он мог быть и агрессивным, мог быть и замкнутым и мрачным – в целом, человек был достаточно нестабильных настроений. Но когда Сергей Довлатов начинал говорить про собственную жизнь, то это была всецело обращенная на себя ирония^{1/4}»

Сергей Довлатов писал много и о многих своих современниках. Сохранилась большая часть его переписки с такими известными личностями, как А. Арьев, Г. Владимов, Л. Штерн, Н. Сагаловский, Ю. Губарева, Ефимовы и др., а также его армейские письма к отцу, которые имеют особую ценность, поскольку в них содержатся стихи С. Довлатова.

Предпочтительным способом свободного общения Довлатова с литературным и культурным окружением служила переписка. При всех известных, воспетых его друзьями и знакомыми, пристрастиях к

застольному и интимному времяпрепровождению, он считал, что более убедителен и уверен все же в письмах. Он остерегался неприятия своей импульсивной, взрывной личности, непредсказуемости собственных действий. В этом отношении за всю свою жизнь опыт он приобрел скорее печальный, чем радостный. Этим и обусловлено одно очень важное с точки зрения психологии его признание в письмах к Г. Владимову: "Я, наверное, тот самый единственный автор, который письма пишет с большим удовольствием, чем рассказы". Это была непреодолимая жажда пробиться через блокаду непонимания, к которой, как ему виделось, он был пожизненно приговорен» [41; С. 22].

Всю жизнь с безудержным, иногда отчаянным, рвением познавая себя, Сергей Донатович не мог не относиться с долей скептицизма и к окружающему: во всякой добропорядочности видел подделку. Исключительно услужливым и вежливым он бывал только в тех тяжелых, мучительных случаях, когда чувствовал себя лишним. И это, конечно же, не могло не отразиться на его творчестве: даже симпатичнейшие из его героев самые что ни на есть «лишние люди».

Но точно так же, как своей изгнанностью, Сергей Донатович был очарован и человеческим великодушием и благородством, открывая их и в себе самом все чаще и чаще. Прямолинейность, честь и достоинство в людях он никогда не отрицал.

Из всех российских литераторов, оказавшихся за границей, достойным внимания в середине восьмидесятых годов Довлатов видел Георгия Владимирова. К нему самому и его супруге Сергей Довлатов относился с исключительным душевным расположением, уважением и теплотой.

Сергей Донатович появился за океаном на пять лет раньше Владимирова - в 1978 г. И к началу переписки уже достаточно поучаствовал в литературной жизни Нью-Йорка, и вдоволь насмотрелся на русскую

эмиграцию. Удовольствие в этом зрелище было не много. Однако мимолетное, мнимое участие в культурных процессах на родине не вспоминалось ему в безупречном розовом свете. С бывшим литературным окружением было покончено, и Довлатов надеялся, что это навсегда. Артист по своей натуре, он и остывшую сцену, и осиротевшую труппу из своего сознания и сердца удалил. Сергею Донатовичу всегда необходим был непосредственный, личный контакт - как со зрителем, так и с коллегами по перу.

Весьма интересными являются и письма к Людмиле Штерн. Переписка с Сергеем Довлатовым охватывает более чем двадцатилетний период их дружбы. Первые два года они переписывались, живя в одном городе — Ленинграде. Потом начались «великие перемещения». В 1969 г. Довлатов уехал в Курган, а потом — в Таллинн. В 1975 г. семья Штерн эмигрировала в США и поселилась в Бостоне. Три года спустя эмигрировал Довлатов. Все эти годы, где бы они ни находились, продолжали дружбу и переписку.

И таких переписок было немало. Но это один взгляд на его взаимоотношения с друзьями и знакомыми. Есть и другая — полностью перечеркивающая первую — у Довлатова не было друзей, более того, вся его критика современников, заключенная в письмах (а он почти и не писал критических статей для широкой публики), резкая и злая, не имеющая под собой достаточных оснований на существование. Спорная точка зрения Валерия Попова, написавшего книгу «Довлатов» в серии «ЖЗЛ», вызывает бурное обсуждение у почитателей творчества писателя. Осветим некоторые моменты книги, связанные с его перепиской с современниками.

Для любого читателя Довлатова памятен эпизод из "Филиала", где описан Ковригин, ухитрившийся обидеть сразу всех. Интересно, что эта эпиграмма на Наума Коржавина в полной мере применима и к самому Довлатову.

Виктория Беломлинская вспоминала его слова:

«Вот суди сама: я живу здесь семь лет. За эти годы я поспорил — он стал загибать пальцы на руке, перечисляя имена тех, с кем поспорил, но скоро прервал сам себя и сказал — нет, легче перечислить тех, с кем я не поспорил: вот с Гришей Поляком и еще... нет, вы его не знаете... ну с Бродским я не поспорил, с Лешей...» [64; С. 172]

Одних Довлатов вольно или невольно обидел своими рассказами, других — непосредственно в лицо. По словам И. Бродского, «из обиженных Довлатовым можно составить город». Даже после собственной кончины он сумел обидеть многих, когда была опубликована его переписка с Игорем Ефимовым.

Все, что было неприятного в Довлатове, Валерий Попов свел к общему знаменателю. Главный грех Довлатова в том, что он цинично и безжалостно использовал людей для создания своих книг и продвижения на вершину литературного Олимпа, словно злой кукловод, не считающийся ни с чувствами, ни с мнениями окружающих. *"Но его жестокость во многом была производственной необходимостью" или даже "профессиональной болезнью" - от нее он, наверное, и лечился вином. Жизнь писателя судить по обычным меркам нельзя* - формулирует Попов.[64; С. 182]

С одной стороны, вероятная большая доля правды здесь есть. С другой - Попов, заранее оправдав Довлатова, таким соображением, дал волю фантазии и любое его движение стал объяснять еще одним шагом к цели. Описывая своего малосимпатичного героя, Попов часто вменяет ему в вину даже несовершенные преступления. Например:

«Место кумира, законодателя литературной моды, талантливого молодого писателя, которым положено восхищаться, было уже занято его близким другом Веселовым. Не подсиживать же друга? Довлатов,

впрочем, мог бы. Но вовремя почувствовал: Олимп мелковат»[64; С. 278].

Написано это вероятно для того, чтобы убедить: курганский период Довлатова - первая попытка найти место, где он сможет выделиться и развернуться. Однако, согласно мысли Попова, Довлатов там не остается не из-за соображений благородства, а потому что "Олимп мелковат". Или возьмем такую трактовку:

«Вслед за «благодарственным письмом» Люде Штерн он пишет ей другое письмо, тоже из Вены: «О твоей рукописи «Двенадцать калек» говорят много хорошего¼» Повесть Людмилы «Двенадцать коллегий» переименована Довлатовым насмешиливо и высокомерно. Он жесток, причем жесток намеренно – «всяк сверчок знай свой шесток». Пора «строить» своих людей как надо. И не за океаном, а уже здесь, в сказочной Вене»[64; С. 222]

Можно предположить, что это всего на всего простая злая ирония Сергея Довлатова, вызванная тем, что название романа ему показалось плохим или забавным? Однако, Попов трактует это в том же русле - вот и еще одно доказательство циничного пути Довлатова к вершине. Кульминацией списка достижений Сергея Донатовича можно считать безусловно следующий момент книги Попова:

«Поругивал он даже уважаемого им Солженицына – ведь тот навсегда, казалось, закрыл лагерную тему, в то время как именно здесь Довлатов планировал свой успех»[64; С. 229].

Вот так Довлатов сам стал героем чужой книги.

Генис в своей книге «Довлатов и окрестности» цитирует самого С.Довлатова: *«Обидеть Довлатова легко, понять трудно»*, и тут же добавляет: *«как ни странно, в отношении него этот незатейливый трюизм - святая правда: его действительно труднее понять, чем большинство известных мне писателей»* [29; С. 222].

Конечно, это относится не только к Довлатову-писателю, но и к

Довлатову-человеку.

Противоречивость Довлатова подчеркивают почти все. Вот пишет Людмила Штерн: *«Он гармонично сочетал в себе несочетаемые черты характера. Он был вспыльчив и терпелив, добр и несправедлив, раним и бесчувствен, деликатен и груб, щедр и подозрителен, коварен, злопамятен и сентиментален, закомплексован, неуверен в себе и высокомерен, жесток и великодушен. Он мог быть надежным товарищем и преданным другом, но ради укола словесной рапирой не стеснялся унижить и причинить боль. Потом казнил себя и просил прощения»*. [41; С. 23]

А вот, что пишет Александр Генис: *«Довлатов упивался хитросплетением чувств, их противоречиями и оттенками. Чтобы быть автором, Довлатову нужно было раствориться среди других. Чтобы чувствовать себя живым, Сергею необходимо было жить в гуще спровоцированных им эмоций. Самое удивительное, что не только жертвы Довлатова, но и сам он довольно тяжело переживал им же нанесенные обиды»* [29; С. 102].

Он назвал Поповского в "Иностранке" Зарецким, автором книги "Секс при тоталитаризме". Спустя пять лет после смерти Сергея Довлатова Поповский обнародовал присланное ему Довлатовым письмо: *"Ощущение низости по отношению к вам не дает мне покоя уже довольно давно. Я считаю, что Вы имели все основания съездить мне по физиономии¼ Короче говоря, я не прошу Вас простить меня и не жду ответа на это посланье, я только хочу сообщить Вам, что ощущаю себя по отношению к Вам изрядной свиньей"* [64; С. 97].

Сомневаться в искренности этих слов нет необходимости — Сергей Донатович каялся с тем же размахом, что и грешил.

Таким образом, противоречивость отношений Довлатова с современниками, их суровая критика и все-таки нежная любовь к нему —

вот что характеризует Довлатова на личностно-биографическом уровне. Все признают его (при чем и с точки зрения традиционного взгляда на творчество и жизнь писателя, и с точки зрения сторонников мнения В. Попова — а таких на сегодняшний день также много) двуликим, носящим две маски, и сложно сказать теперь уже, каким он был на самом деле. Исходя из современной мифологии, довлатовские маски можно обозначить как «маска Джекилла» - великодушного, благородного, скромного и отзывчивого интеллигента с комплексами и недостатками обычных людей, - и «маска Хайда» - корыстного, злобного гения, не признающего мнение других людей, жестокого в своих высказываниях, кукловода.

§ 1.3. Литературная биография С. Довлатова

Сергей Довлатов превратил собственную жизнь в литературное произведение. Его читатель знает о нем гораздо больше, чем любой осведомленный биограф.

Каждая книга — это отдельный период жизни, знаменательный теми или иными описанными событиями. Так, например, цикл «Наши» полностью посвящен семье, учебе в университете, последующему исключению из него. «Зона» - служба в ВОВ, первые писательские опыты, стихи. Периоду литературного андеграунда, группе «Горожане», ленинградской литературной среде конца 1960-х годов, общению с Бродским отдана «Невидимая книга». Журналистские попытки освоиться в Таллине - это цикл «Компромисс», а попытка сбежать от суеты в другую реальность, воплощенная через работу экскурсоводом в Пушкинских —

это повесть «Заповедник». Последним годам жизни в эмиграции посвящены «Филиал», «Иностранка», «Невидимая газета».

Довлатовский автобиографизм при этом крайне литературен. Не случайно его произведения вызывают великое множество ассоциаций и отзывов. Так, И. Серман, подчеркивая, что «главный герой довлатовской прозы – он сам», тут же сравнивает этого героя с Остапом Бендером. В. Топоров находит сходство автобиографизма Довлатова с американской школой (Сэлинджер, Апдайк, Рот, Белоу), А. Генис и П. Вайль причисляют автобиографического героя С. Довлатова к разряду «лишних людей» русской классической литературы.

С чем это связано? Внешне не выходя за пределы действительного жизненного подобию, С. Довлатов изображает именно литературную сторону жизни – бессознательно следуя принципу постмодернизма «мир как текст».

Работа с материалами автобиографии, где правдивость рассказа доказывается фотографией на обложке книги, придает этому сочетанию особую остроту и парадоксальность.

Сергей Довлатов, начинавший писать в конце 1960-х годов, не продолжает, а лишь опирается на «исповедальную прозу» «оттепели». В этих произведениях герой стал лишь литературной тенью поколения, полномочным представителем, которого он является. У Сергея Донатовича жизнь творца представляет собой изображение сугубо литературных, чаще фантасмагорических сюжетов и коллизий.

Парадоксальная эпичность, вырастающая на почве абсурда, становится отличительной чертой довлатовского стиля. Эпическое родство с миром утверждается у С. Довлатова прежде всего через необычную позицию автора по отношению к описываемым им абсурдным характерам и обстоятельствам. Особенность этой «эпической позиции наоборот» хорошо определена А.Генисом: «Довлатов – как писатель, так и персонаж

– выбрал для себя чрезвычайно выигрышную позицию. Китайская мудрость учит, что море всегда победит реки, потому что оно ниже их. Так и Довлатов завоевывал читателей тем, что он был не выше и не лучше их: описывая убогий мир, он смотрит на него глазами ущербного героя. Довлатовскому герою нечему научить читателя»[29; С. 222].

Эпичность его стиля объясняет и тот факт, что С. Довлатов выглядит гораздо убедительнее, когда оперирует сценами и ситуациями, отделенными от него солидной временной или, по крайней мере, географической дистанцией. Лучшие свои книги о России он не случайно написал в Америке, и опять-таки не случайно, «Филиал», «Иностранка» и «Невидимая газета» по своему художественному качеству гораздо слабее «Заповедника», «Наших» и «Чемодана». С. Довлатову была нужна эпическая дистанция, чтоб обращаться с собственной судьбой и средой как с эпическим преданием, допускающим множество толкований и интерпретаций, среди которых уже не существует истинных и ложных – все равноправны.

Эпический стиль объясняет и такую важную особенность прозы С. Довлатова, как повторения. Давно замечено, что С. Довлатов довольно часто повторяет сам себя, по два, три, а то и по четыре раза пересказывая одни и те же истории, анекдоты, сцены. Речь в данном случае идет даже не только о переключках между «Записными книжками» и рассказами (хотя довлатовские «Записные книжки», трижды изданные самим автором при жизни, таковыми, конечно, не являются – это не заготовки к будущим рассказам, а особый новеллистический жанр), но и о переключках между различными циклами и даже внутри одного цикла. Повторения – классический для эпического стиля прием (циклические структуры, рефрены, сюжетные повторения в эпических поэмах, сказках, былинах). Через повторяемость выражается эпическое понимание бытия как закона, неуклонно реализующего свою власть. В качестве такого закона у

С.Довлатова выступает абсурд, т. е. законом оказывается отсутствие закона, как впрочем, и логики, смысла, целесообразности.

Не только сюжетные, но и структурные повторения характерны для стиля С. Довлатова. Многие его рассказы строятся как цепь структурно однотипных эпизодов. Казалось бы, такая предсказуемость должна быть скучной и утомительной. Но не у С. Довлатова. Структуру рассказа, основанную на принципе повторяемости неповторимого, можно встретить во многих известных рассказах С. Довлатова таких, например, как «Переезд на новую квартиру», «Лишний», «Приличный двубортный костюм», «Куртка Фернана Леже», «Виноград»; в «Наших» особенно показательны главы о дедах, о дяде Ароне, о тетке Маре, об отце и о жене.

Жизнь и творчество С. Довлатова – вот тот яркий пример приема постмодерна, размывающего границы между жизнью и литературой: литературной оказывается жизнь, а жизненной литература. И не понятно, где здесь абсурдная реальность, а где художественный хаос.

В литературе С. Довлатов существует так же, как гениальный актер на сцене — вытягивает любую провальную роль. Сюжеты, мимо которых проходят титаны мысли, превращаются им в перл создания. С. Довлатов создал театр одного рассказчика. Его проза приобретает дополнительное измерение, устный эквивалент. Любой ее фрагмент бессмысленно рассматривать только в контексте, подчиненном общей идее вещи. Настолько увлекательна его речевая аранжировка, его конкретное звучание. Фрагмент вписывается в целое лишь на сепаратных основаниях.

Композиционно довлатовское повествование разделено не на главы, а на абзацы, на микроновеллы. Как в чеховском театре, граница между ними – пауза. Любая из них грозит оказаться роковой – какой бы веселый, напрашивающийся эпизод она ни включала.

Таким образом, делая вывод в целом по параграфу, отмечаем характерные для прозы Сергея Довлатова игровые стратегии:

1. На повествовательном уровне — манипулирование масками. Сложно различить, где автор, а где созданный искусственно персонаж. И только когда герой представляется, называет сам свое имя или посредством других персонажей (что тоже можно отнести к разряду стратегий — поскольку представляется перед читателем Довлатов и его герой всегда намеренно на первых страницах книг), нам становится ясно, кто перед нами.

2. На сюжетно-композиционном — своеобразное деление на микроновеллы, лирические и философские отступления, чаще всего связанные с основным повествованием на уровне «внезапного воспоминания», уподобление поэтическому тексту, раздвоение художественного пространства.

3. На характерологическом уровне. Основа довлатовского произведения — это характер. Передаче основных качеств, изображению поведения героя в тех или иных условиях, посвящено 90% повествования. Его произведение строится не на описании внешности в конкретном интерьере, а на сути людей, вещей, событий.

4. На языковом уровне - уникальный довлатовский стиль.

§ 2. Социокультурный уровень

Игровой мир не существует нигде и никогда. Но, вопреки этому, он занимает в реальном хронотопе особое игровое пространство и время. Не обязательно, что эти двойные пространства и время должны перекрываться одно другим, и час «игры» вполне может охватывать целую жизнь[86; С. 322].

Игровой мир обладает собственным имманентным настоящим. Смотри Игряющее «Я» и «Я» игрового мира должны быть различимы, несмотря на то, что составляют они одно и то же лицо. Данное тождество и есть предпосылка для различения действительной личности и ее «роли».

Игра на социокультурном уровне разворачивается при условии, что партнеров как минимум двое, и они все поддерживают реализуемую игровую стратегию. Партнеры, руководствуясь «приглашениями к игре», принятыми в данной эпохе вступают во взаимодействие..

Поскольку Э. Финк рассматривает игру как один из экзистенциальных феноменов человеческого бытия, то процитированное выше определение игрового мира вполне соотносимо и с внутренним миром художественного произведения в качестве одного из его конкретных воплощений. На этом уровне мы анализируем тексты, содержащие в себе активную, нередко доминирующую, социальную составляющую.

Обратимся к циклам рассказов «Иная жизнь» и «Чемодан», где описан один из ключевых моментов переходного периода в жизни писателя. Прожив несколько лет в Америке, Довлатов внезапно открывает для себя Россию. Он начинает чувствовать ее как никогда раньше. Несмотря на все испытания, которые приподнес ему Союз, Сергей Донатович все-таки остается преданным своим истокам и своей культуре.

«Иная жизнь» - сборник рассказов, куда вошли только написанные в эмиграции рассказы. Нью-йорский период творчества Довлатова характеризуется прежде всего выдуманностью историй. Псевдобιοграфичность здесь на поверхности, ее не нужно искать в деталях. Кроме того, Довлатов постоянно переходит на повествование от третьего лица.

Сегодня существует две точки зрения на данный факт. Во-первых, кто-то говорит о том, что Довлатов исписался за границей и ему нечего

было больше сказать миру. Другая точка зрения, к которой мы и склоняемся, - Сергей Донатович потерял за границей самое ценное, что было у него — своего героя, советского мужественного неудачника. За рубежом все его знакомые устраивались относительно успешно, имели неплохие доходы. Выпивать и «крепко выражаться» в Америке оказалось нормой. Писать оказалось не о чем. О советском человеке мог читать только советский человек, американцу это не интересно. А писать об американцах Довлатову просто было скучно, ведь свобода, захлеснувшая советских эмигрантов, постепенно выжила уникальность из каждого характера.

Персонаж Довлатова нью-йоркского периода - «другой» герой, не имеющий биографического сходства с автором, действующий в условной, метафорической реальности — Джон Смит (сентиментальный детектив «Ослик должен быть худым»), Красноперов (сентиментальная повесть «Иная жизнь»), персонажи из «Демарша энтузиастов». Этих героев объединяет внутреннее ощущение трагической сущности мира, стремление и невозможность преодолеть одиночество, чувство собственного духовного сиротства, безостановочный и безрезультатный поиск пути к Дому, которого они никогда не имели.

Агент Смит – ничем не выделяющий обычный сотрудник спецслужбы. Такие люди — типичные персонажи американской литературы и кинематографа 1980-х годов 20 века: простые люди, внезапно находящие в себе талант к спасению мира.

Имя героя до банального обыденно – Джон Смит. Ведь это тоже самое, что русский Иван Петров. Его утро – самое обычное утро: душ, кофе, военный журнал, служебный «буггати» (в России – это была бы «Волга»). Его поведение (*«Смит пришел домой позже обычного. Галстук торчал у него из кармана. Он одолел три лестничных пролета, словно забрался по вантам в девятибалльный шторм, <1/4> качаясь, пересек свои*

апартаменты, чмокнул боксерскую грушу и уснул на диване, не снимая континентальных стетсоновских полуботинок.»), взаимоотношение с начальником («Да, сэр, <1/4> отлично, сэр, как вам будет угодно, сэр. О'кей!»), взгляды на окружающую американскую действительность (На уровне второго этажа его догнала ярко освещенная кабина. Там целовались. Джон Смит с раздражением отвернулся и тотчас подумал: «Я стар») [44; С. 215] – все самое обыденное, даже можно выразиться «заезженное». Ничего выдающегося в нем нет и не было до поездки в Россию.

Странности начинаются, когда он пересекает границу – говорящий волк, причем непременно «тамбовский», да к тому же еще и говорящий, загадочное сельпо, где по счастливой случайности продают велосипеды (когда даже продуктов иной раз не было на полках), на которых можно легко добраться до Москвы за пару сотен километров километров. Все это очень похоже на сказочное приключение героя и его волшебного помощника, и читатель с трудом верит каждому слову автора, даже несмотря на его заверения о том, что *«события, изложенные в этой грустной повести, основаны на реальных фактах»*[44; С. 215]. Этим и выделяется произведение «Ослик должен быть худым» из основного пласта творчества писателя – метафоричностью, условностью реальности. Герой попадает при обыкновенных обстоятельствах (государственное задание) в исключительные условия. Выход за рамки привычной реальности, вынужденное создание двоemiрия, игровая обработка материала (выход на сказочный подтекст, чего раньше не наблюдалось за писателем) — необходимая мера Довлатова-творца, не имеющего другого выхода как писать о чужом бытие.

Джон Смит и его волк похожи – оба были одиноки, искали всю жизнь поддержки и общения: *«Я передумал, – сказал волк, – возьми меня с собой. Тошно, брат, в лесу. Ни друзей, ни близких. Опротивела мне вся*

эта некоммуникабельность. – Проблема номер один, – кивнул Джон Смит.» [44; С. 217]. И когда они нашли свои половинки, то оба оказались все границ, вне правил их существования – Джон совершенно искренне полюбил русскую, а волк сошелся с «легавой»:

«Сердцу не прикажешь, – едва слышно выговорил шпион, - <1/4> В конце концов мы даже не нарушаем инструкций, – задумчиво сказал шпион, – ведь сам майор Кайли приказал мне обзавестись друзьями в СССР»[44; С. 217].

Джон разрывается между долгом и чувством и решает сдаться, но ему никто не верит, более того, к нему относятся как к сумасшедшему: Джон Смит, американский шпион, что может быть банальнее? Он едва не погибает, когда думает, что разоблачен директрисой на приеме в школу иностранных языков: « - *Давайте проверим ваши способности. Повторяйте за мной: «Май нэйм из Джон Смит». - Провал! – воскликнул Джон Смит и надкусил ампулу с ядом»*[44; С. 219]. Для Джона эта игра в русского затянулась и превратилась в бытовую рутину, он «обрусел» - тот самый случай, когда игра, будучи для героя более удобной реальностью (ведь он обрел и семью, и дом), становится его жизнью. Вряд ли он теперь кому-нибудь что-то докажет и объяснит – он просто русский с манией быть шпионом.

Однако за оторванностью от реальности, можно разглядеть отголоски эпохи. Во-первых, сама цель путешествия Смита — узнать о ратетодроме, что отсылает нас к «гонке вооружений».

При этом интересно отношение американца к российской действительности, так называемый взгляд извне. По впечатлениям Джона можно составить образ нашей страны в последнее десятилетие Советского Союза — это «*маленькие ветхие лачуги*», которые «*были вынесены на окраину прибоем шиферных и черепичных крыш, а в самом центре попадались двухэтажные каменные строения с яркими вывесками и*

заманчивыми витринами»[44; С. 215].

«Он заходил в булочные и пивные, часами сидел без нужды в приемной исполкома, томился в очереди за говяжьими сардельками, оглашал пронзительными криками своды зала в Лужниках, присматривался к незнакомой державе. Он покупал лотерейные билеты, ездил в метро, смотрел, как работают водолазы, переводил старушек через улицу, листал «Неделю», замирал перед картинами в Третьяковской галерее, разнимал мальчишек в городском саду, кормил воробьев и, распахнув пальто, глядел на солнце»[44; С. 215-219]. В данном отрывке собраны все известные советские мифы — образы, которые впиваются в сознание своей массивностью и неизменностью:

«исполком» - сюда действительно приходили зачастую без нужды, потому отсидеть очередь было крайне сложно и пока ты находился в очереди появлялись те самые нужды. Исполком — это центр любого населенного пункта, ведь именно здесь любой человек был наиболее близок к партии, а партия к народу;

«очереди за говяжьими сардельками» - истинно русское явление совесткой эпохи;

«Лужники» - после Олимпиады-80 это культовое место, центр культурной и спортивной жизни страны;

«лотерейные билеты» - надежда на выигрыш беззаботного будущего. Лотереи были излюбленным занятием советских людей, поскольку какой русский не мечтал однажды сорвать большой куш.

«переводил старушек через улицу» - образец советского воспитания. Перевести бабушку по пешеходному переходу — главный подвиг любого школьника и подростка, этим гордились, за это уважали.

«Третьяковская галерея» - также стала русским мифом, центром прекрасного и вдохновенного. Она носит ровно такую же смысловую нагрузку, как и французский «Лувр».

Таким образом, играя известными образами, Довлатов воссоздает дорогую ему родину в исключительных ценностях, с которыми никакая американская свобода не сравнится. Автор вплетает мифологемы в текст как будто бы случайно, не обращается к описанию, не останавливается на каком-либо образе специально. Для него все эти инстанции равнозначны, они как живые персонажи его прошлой жизни.

Смит также скучает по родине:

«Снились ему далекие годы. Залитый солнцем стадион политехнического колледжа. Футбольное поле. Зеленая трава. Полосы мокрой известки. За барьером толпы зрителей с программками в руках. Музыканты в белых куртках исполняют национальный гимн. Гуськом выходят футболисты. Вторым идет он, Джонни Смит, молодой, загорелый. На нем бутсы с шипами, полосатая фуфайка и гетры. В согнутой руке он держит шлем...»[44; С. 215].

Этим он и симпатичен автору. Довлатов заявляет в начале произведения: *«автор приносит извинения за те симпатии, которые он питает к центральному герою, и более того — корит себя за это, но увы, глупо было бы думать, что наши страсти рвутся в бой лишь по приказу добродетели!»*[44; С. 214]. К слову сказать, подобное обращение к читателю так же носит игровой характер, поскольку данная форма проявления авторской позиции в тексте не является традиционной. Довлатов сразу дает знать: *«Не гадай, читатель, зря. Мне нравится этот герой!»*

Сентиментальная повесть «Иная жизнь», где герой Красноперов, такой же среднестатистический гражданин, только советский, средних лет, творческий и умный, попадает в «иную жизнь», впервые выехав за границу, и начинает понимать, что он ничего о ней никогда и не знал: *«Иная жизнь, чужие люди, тайна^{1/4}»*[45; С. 215].

От легкого непонимания до полнейшего шока путь Красноперова

был недолог: в первый же день на его глазах три человека совершают самоубийство, и никому из окружающих не было до этого дела: *«юноша прыгнул с балкона вниз головой. <1/4> Машины тесным потоком катились вперед, огибая несчастного»*[45; С. 315]. Совесть объясняет Красноперову, что это нормально здесь, но он не понимает. Он ведет себя как типичный советский гражданин, бдительный и не равнодушный к окружающим. Этим он и противопоставлен западной культуре.

По законам влияния большинства Красноперов перестает считать себя нормальным. Кроме того, он теряет представление о том, что есть настоящая жизнь:

«Вдруг что-то самое главное проносится мимо: автомашины, женщины, иллюзии? Может быть, реальная жизнь именно там? В джазовом омуте? В сверкающей путанице неоновых огней? В элегантной сутолоке фраков и обнаженных плеч? Может быть, там настоящая жизнь? А все остальное – миф и химера?.. Ну, хорошо, съем я еще две тысячи голубцов. Выпью две тысячи бутылок кефира. Изношу пятнадцать тёмно-серых костюмов. А счастья так и не увижу<1/4>»[45; С. 315]. Таков взгляд на действительность советского гражданина.

И в первом и во втором произведении сталкиваются две культурных реальности – две обыденности с точки зрения противостоящих сторон. И русский абсурд с точки зрения американца может оказаться привлекательным, ведь, в конце концов, Джон влюбляется в Россию и пускает здесь корни.

Красноперов, очарованный «чужой жизнью», все-таки возвращается домой, где вспоминает свою суть, встретив забулдыгу, которому просто хочется поговорить с кем-нибудь.

Будучи уже русским американцем, Довлатов по-новому смотрит на прошлую жизнь: *«Мы не постигнем тайны бытия вне опыта законченной игры. Иная жизнь, далекие миры – все это бред. Разгадка в*

нас самих»[45; С. 315].

Попытка постичь абсурд окружающего мира, хаос бытия, приводит писателя к пониманию того, что невозможно найти объяснение миру, не выходя за рамки собственного понимания. Лишь постигнув себя, усмирив свой внутренний хаос, человек способен понять чужую жизнь, которая тогда перестает казаться сказкой и мифом. Конечно, теряется романтическая загадочность бытия, легкий страх перед неизвестным, но порой так необходимо узнать что-то новое, чтобы полюбить свое.

Сборник «Чемодан» наполнен еще большим количеством советских мифов. В нем вся суть человека, прожившего жизнь в России: *«Я оглядел пустой чемодан. На дне — Карл Маркс. На крышке — Бродский. А между ними — пропащая, бесценная, единственная жизнь. Я закрыл чемодан. Внутри гулко перекатывались шарики нафталина. Вещи пестрой грудой лежали на кухонном столе. Это было все, что я нажил за тридцать шесть лет. За всю мою жизнь на родине. Я подумал — неужели это все? И ответил — да, это все»*[43; С. 290].

В цикле описаны все известные предрассудки и модели поведения советского человека.

Рассказ «Креповые финские носки» посвящен эпохе фарцовщиков и горе-предпринимателей, чью маску примерил студент филологического факультета Довлатов, который, будучи влюбленным, был загнан в долги своей любовью. Здесь реализуются сразу две модели поведения в одной: влюбленный должник, у которого желание обогатиться: *«Я узнал, что такое ломбард, с его квитанциями, очередями, атмосферой печали и бедности. Пока Ася была рядом, я мог не думать об этом. Стоило нам проститься, и мысль о долгах наплывала, как туча. Я просыпался с ощущением беды. Часами не мог заставить себя одеться. Всерьез планировал ограбление ювелирного магазина. Я убедился, что любая мысль влюбленного бедняка — преступна»*[43; С. 290]. Таким образом,

обращаясь вновь к мифам советского времени, Довлатов строит полноценную картину художественного мира.

Игровая стратегия данного цикла заключается в создании новых мифов, которые могут носить статус довлатовских. Повествование в «Чемодане» разворачивается от детали до целостного мира произведения. Каждый предмет в чемодане — это история. Причем не только человека, но и целой страны.

Дух эпохи передан Довлатовым через описание двух миров. Одному принадлежал герой, и он был ограничен и скучен. Другой мир постоянно привлекал своей романтической загадочностью и блеском: *«Ася познакомила меня с друзьями. Все они были старше нас — инженеры, журналисты, кинооператоры. Был среди них даже один заведующий магазином. Эти люди хорошо одевались. Любили рестораны, путешествия. У некоторых были собственные автомашины. Все они казались мне тогда загадочными, сильными и привлекательными. Я хотел быть в этом кругу своим человеком»*[43; С. 300]. Поэтому герой вступает в их игру, примеряя маску фарцовщика, но остается с грудой нереализованного товара, интеллигента, отсюда и дорогой костюм в чемодане, алкоголика, отсюда и дальнейшая зависимость, поскольку у него не было чувства меры; и даже маску вора, украв у чиновника ботинки.

«Действительно, воруют. И с каждым годом все размашистей. С мясокомбината уносят говяжьи туши. С текстильной фабрики — пряжу. С завода киноаппаратуры — линзы. Тащат все — кафель, гипс, полиэтилен, электромоторы, болты, шурупы, радиолампы, нитки, стекла. Зачастую все это принимает метафизический характер. Я говорю о совершенно загадочном воровстве без какой-либо разумной цели. Такое, я уверен, бывает лишь в российском государстве»[43; С. 312]. Вступить в такой ситуации в игру не показалось Довлатову неинтересным.

При чем здесь вновь реализуются советские мифы — «номенклатурные ботинки» были признаком состоятельности. Их носили только «большие» люди.

Весьма интересно обыгран момент воровства этих ботинок: *«Тогда я незаметно приподнял скатерть. Заглянул под стол и тотчас выпрямился. То, что я увидел, поразило меня и вынудило затаить дыхание. Я сжался от причастности к тайне. А увидел я крупные ступни мэра города, туго обтянутые зелеными шелковыми носками. <...> Ботинки стояли рядом. И тут — не знаю, что со мной произошло. То ли сказалось мое подавленное диссидентство. То ли заговорила во мне криминальная сущность. То ли воздействовали на меня загадочные разрушительные силы.*

Раз в жизни такое бывает с каждым. Дальнейшие события припоминаю, как в тумане. Я передвинулся на край сиденья. Вытянул ногу. Нащупал ботинки мэра города и осторожно притянул к себе. И лишь после этого замер от страха»[43; С. 312].

Помутнение рассудка как раз заявляет о факте перехода на другую сторону. Герой обнажает маску, о существовании которой до этого даже и не предполагал.

Рассказ «Куртка Фернана Леже» построена по принципу противопоставлений. Вновь автор обращается к миру, к которому он никогда не принадлежал и чьи маски постоянно пытался примерить на себя.

Противопоставляются в рассказе две семьи: *«Андрюша был сыном выдающегося человека. Мой отец выделялся только своей худобой. Николай Константинович Черкасов был замечательным артистом и депутатом Верховного Совета. Мой отец — рядовым театральным деятелем и сыном буржуазного националиста. Талантом Черкасова восхищались Питер Брук, Феллини и Де Сика. Талант моего отца*

вызывал сомнение даже у его родителей. Черкасова знала вся страна как артиста, депутата и борца за мир. Моего отца знали только соседи как человека пьющего и нервного. У Черкасова была дача, машина, квартира и слава. У моего отца была только астма. Их жены дружили. Даже, кажется, вместе заканчивали театральный институт. Мать была рядовой актрисой, затем корректором, и наконец — пенсионеркой. Нина Черкасова тоже была рядовой актрисой. После смерти мужа ее уволили из театра. Разумеется, у Черкасовых были друзья из высшего социального круга: Шостакович, Мравинский, Эйзенштейн^{1/4} Мои родители принадлежали к бытовому окружению Черкасовых»[43; С. 322].

Несмотря на близость семей, Сергей так и не стал частью того мира, к которому принадлежал Андрюша. И куртка Фернана Леже стала символом того, что человек должен оставаться тем, кем он есть на самом деле: *«Это куртка Фернана Леже. Он был приблизительно твоей комплекции<...> Фернан завещал ей быть другом всякого сброда^{1/4}»[43; С. 323].*

Таким образом, чемодан стал своеобразным сказочным ларцом, где были собраны все значимые истории жизни писателя. В данных произведениях реализовался как Довлатов-персонаж, так и Довлатов-творец посредством повествовательных и сюжетно-композиционных стратегий, суть которых в намеренном раздвоении и сравнении двух миров, к одному из которых относится герой, а другой является полем для его игрового самовыражения и поиска себя.

§ 3. Экзистенциально-художественный (духовный) уровень

В этом разделе речь идет о значении определенного типа игр для судьбы писателя. Первым этапом работы здесь становится выявление «главной» игры в жизни и творчестве С. Довлатова. Здесь художник поднимается до роли творца собственной «вселенной» (игрового мира). В качестве объектов анализа мы избираем ту часть творческого наследия, для которой интерпретация ее «игровой составляющей» представляется органичной (что, впрочем, может не совпадать с собственно-авторским восприятием) и помогает выявить те грани художественного творчества, которые прежде оставались в тени, тогда как, на наш взгляд, они заслуживают дополнительного комментария.

Текст на этом уровне в полной мере реализует свое значение показа «истины в явлении», о котором писал Кант. Финк и Гадамер рассматривали художественный текст как игру-представление и разрабатывали методологическую базу ее анализа, отмечая при этом, что игра «пользуется иллюзионистскими эффектами», но не бутафория составляет ее субстанцию; игра не собирается выдавать показное за реальность, но использует его в качестве средства выражения. «Нереальность игрового мира есть предпосылка для того, чтобы в нем мог сказаться некий «смысл», затрагивающий нечто такое, что «реальнее» так называемых фактов» [86; С. 290]. «В нереальности игры выявляется сверхреальность сущности. Игра-представление нацелена на возвешение сущности» [87; С. 90].

Чаще всего текст представляет собой сложное единство нескольких игровых стратегий, в числе которых игра-представление занимает большее или меньшее место, однако присутствует обязательно, ибо именно ей в большей мере свойственно то эстетическое оформление,

которое делает игры достоянием культуры и позволяет воспроизводить их форму спустя длительные исторические периоды. Немаловажное значение при этом имеет и символика игры, снимающая противопоставление единичного и всеобщего. «В произведении искусства превращается в устойчивое, стабильное творение то, что еще не обрело твердых очертаний, что еще продолжает сохранять текучесть, так что вхождение в произведение искусства значит одновременно и возвышение над самим собой» (Финк, 1988, 323).

Экзистенциализм утверждает самоценность личности в мире абсурда. В основе экзистенциального мировосприятия лежит отчуждение — от природы, окружающего мира, собственного Я. Персонажи Довлатова одиноки, их психика деформируется одиночеством. Их эмоциональное состояние сродни мировидению героев экзистенциализма, согласно которому человек должен обрести себя, освобождаясь от иллюзий, что может стать свободным и счастливым в этом мире благодаря чему-то вне себя. Действительность воспринимается как «иная жизнь». «Попытка преодолеть собственные комплексы, изжить или ослабить трагизм существования», — так Довлатов объясняет смысл своего творчества.

Существует три типа довлатовских героев — носителей экзистенциального сознания. Во первых, герой, близкий биографическому автору, но никогда не сливающийся с ним — Алиханов («Зона», «Заповедник»). Во вторых, персонаж по фамилии Довлатов (Далматов), границы между образом которого и его создателем расплывчаты, почти неуловимы («Ремесло», «Марш одиноких», «Филиал»). В третьих, «другой» герой, неимеющий биографического сходства с автором, действующий в условной, метафорической реальности — Джон Смит («Ослик должен быть худым»), Красноперов («Иная жизнь»). Их объединяет внутреннее ощущение трагической сущности мира, стремление и невозможность преодолеть одиночество, чувство

собственного духовного сиротства, безостановочный и безрезультатный поиск пути к Дому, которого они никогда не имели.

В «Зоне» в полную силу заявляет о себе мотив отчуждения, характерный для мировосприятия экзистенциального героя. Интеллигент Алиханов, «чужой» для всех, «посторонний». Он — «иностранец» в стране под названием «Зона». Волею судеб заброшенный в «иную жизнь», Алиханов никогда духовно не сможет стать однородным той материи, из которой она соткана. Дуализм между Я и миром ведет героя к патологическому одиночеству. В «Зоне» сталкиваются две параллельные линии бытия — реальная и возможная: настоящая жизнь человека и «другая», которая находится рядом, но вне пределов его досягаемости. «Двоемирие» Довлатова — воплощение экзистенциального сознания человека XX века, который любому из миров — действительному или воображаемому — отказывает в возможности быть совершенным.

В сюжете заявляет о себе один из экзистенциальных мотивов — «трагического жеста»: не веря в позитивный результат, герой все же совершает поступок (подвиг), чтобы «утвердить себя».

Вся повесть «Заповедник» населена нелепыми, смешными героями, которые отражают абсурд жизни на уровне общения — своеобразный лингвистический и логический абсурд: с трудом переводимая речь Михал Иваныча, в «матерщине» которого «звучала философская нота», поток бессмысленно «транспарантных» фраз фотографа Маркова. Речевой хаос проистекает из хаоса бытийного, и только юмор может защитить человека от чувства потерянности в этом хаосе. «Ущербным» довлатовским персонажам противопоставлены «нормальные», несомненно, отрицательные персонажи, такие, как безымянный чекист или Леня Гурьянов, «бывший университетский стукач», чуждые Довлатову и его настоящим героям — «маленьким», «лишним», нелепым. Мотив ущербности постоянен в произведениях Довлатова. Главный герой

«Заповедника» ущербен с точки зрения окружающих.

Добившись успеха на литературном поприще в эмиграции, герой все же «ощущает себя посторонним» («Невидимая газета»). Рожденный в эвакуации, он словно отмечен печатью неприютности, сиротства среди других одиноких. Тему «общества одиночек» писатель развивает в книге «Марш одиноких», в основе их — журналистская деятельность Довлатова в Америке. В отличие от «Ремесла», заглавие «Марш одиноких» включает в себе элемент движения, что семантически предопределяет попадание героя в иной мир, в котором он окажется все так же одинок и «закрит», как в мире, им покинутом.

Жизнь героя Довлатова несет на себе отпечаток раздумий автора о бытии смерти. Смерть для него является мерилom всего, что происходит с ним и вокруг него, она — конечный результат, итог, неизбежность, к встрече с которой он идет. Помимо ощущения смерти, а возможно, благодаря ему, персонажи Довлатова отличаются удивительным смирением, умением приспособиться к любой ситуации, воспринимая новое движение жизни как неотвратимость.

С их точки зрения, за счастье всегда приходится платить, и чем оно больше, тем страшнее будет расплата за него. Счастье становится предпосылкой беды, оно омрачено неизбежностью душевной боли, как жизнь омрачена неизбежностью смерти. Попытка возвращения в прошлое заканчивается печально, настоящее не менее грустно. Жизнь героя представляется постоянным бегом по кругу.

Бездомный, одинокий герой Довлатова, персонажем какой бы книги он ни был, всегда в пути, в движении. Герой Довлатова — вечный «странник», который «ходит по необъятной русской земле, никогда не оседает и ни к чему не прикрепляется». Покинув родину, он ходит по двум землям сразу: мысленно — по русской, в реальности — по американской; но суть «хождений» одна — он так ни к чему и «не прикрепился».

В «Иной жизни» восприятие центральным персонажем реальности как изначального двоемирия, рассматривается как ключевой образ, подчеркивающий отчужденность героя от мира. Объектом пристального внимания Довлатова становится здесь — бытие. Для героя Довлатова как для экзистенциального субъекта бытие в мире не оказывается чем то посторонним. Существование неустранимо, от него нельзя никуда деться. Алиханов, во многом биографически близкий Довлатову главный герой «Зоны» и «Заповедника», чувствует свою неотделимость от мира, связанность ситуацией, а самое страшное, невозможность ее избежать, приговоренность к ней. Такую же приговоренность к безрезультатному стремлению постичь «иную» жизнь ощущает Красноперов, герой второй «сентиментальной истории».

В этом произведении реальность не только абсурдна, но и до крайности субъективна: окружающая героя действительность суть отражение его внутреннего мира. Собственное «Я» героя выходит на первый план, подсознание становится одной из главных мотивировок действий. Но автор не задается целью «открыть тайну человеческой личности», наоборот, «маленький» человек Красноперов остается неразрешенной загадкой даже для самого себя, плулая в дебрях своего сознания. Темы «маленького», «лишнего» человека сквозные в русской литературе. Человек XIX века под пером классиков оказывается в принципиально чуждом ему мире, где существует четкая антиномия «я» и «другие» (Чацкий, Онегин, Печорин). Он остро ощущает собственное сиротство не как факт биографии, а на метафизическом уровне. Из ощущения духовного сиротства проистекает не менее острое осознание бездомности. Русский литературный герой оказывается одиноким, непонятым, чужим даже в собственной семье. Европейская и американская литература XX столетия обратилась к темам «маленького», «лишнего», одинокого героя,

ибо они оказались чрезвычайно близки сознанию людей, изломанному, трансформированному мировыми войнами и революциями. Недаром европейские писатели, прежде всего французские экзистенциалисты, переосмысливали творчество русских авторов.

Довлатов возвращается в своих произведениях к теме человека одиночки, который не награжден даром — и желанием — преобразовывать мир. Красноперов — духовно активный человек, но его активность реализуется не в научном или художественном творчестве на благо человечества (что пропагандировала классическая философия), а в поиске себя и смысла собственной жизни в мире, полном хаоса. Экзистенциалистская философия, обращенная к личности, к ее персональному существованию, сосредоточивает свое внимание проблеме духовного самостояния человека, заброшенного в иррациональный, вышедший из под его контроля поток исторических событий. Ее интересует существование не как объективное бытие, а как абсолютная субъективность, «Я» для себя. «Я» экзистенциалисты понимают как непосредственное само сознание, самочувствование. Экзистенциальное бытие — это мое сознание, раздвоенное сознание «однодневного гостя» (Б. Паскаль) в мире, где господствует иррациональное начало, поскольку разум, возводившийся на пьедестал философами Нового времени, бессилён удерживать человечество от ошибок. Раздвоенным сознанием обладает большинство довлатовских героев, «вершиной» иллюстрации этой «раздвоенности» является повесть «Иная жизнь» во главе с ее героем — интеллигентом Красноперовым.

Движущей силой сюжета является изображение мыслей и чувств интроверта Красноперова, его размышлений, воспоминаний «по поводу», возникающих всякий раз, когда он пытается «всмотреться в мир», и в эти мгновения проявляется несомненное сходство героя с прустовским Марселем, чувствуется та тонкость психологического анализа

ассоциативного процесса в человеческом сознании, которая в полной мере заявила о себе в романе М. Пруста «В поисках утраченного времени». Позиция Довлатова в этом произведении близка к установке Андерсона — изображать происходящие события, но не объяснять их, предоставляя право сложить в некое единство разрозненные куски запечатленной жизни самому читателю, который активно включается в творческий процесс.

Сознание Красноперова раздвоено. Он живет один, смотрит на мир из своей «пещеры», пытается постигнуть тайну бытия, найти точку соприкосновения с другими. Жизнь для Красноперова четко делится на свою, знакомую, привычную и чужую, «иную», которая является для него влекущей, но ускользающей от понимания «тайной». Эта «тайна» проистекает из отчужденности героя от действительности и людей. Такое восприятие порождено погруженностью героя в себя, его неумением принять другой мир как не менее реальный, чем тот, в котором обитает он. «Чужой» Стокгольм, предстающий перед героем Довлатова в начале повести, похож на сюрреалистические видения галлюцинирующего сознания. Гуляя по городу, Красноперов наблюдает ряд самоубийств. Но, кажется, кроме него, никто этого не замечает. Экспансия раз личных видов суицида на фоне бесконечного движения жизни правит бал в довлатовской повести. Самоубийство рассматривается не как величайший евангельский грех. Суицидальный синдром, охватывающий человечество, несет в повести иную смысловую нагрузку, это своеобразный поиск ответа на вопрос: что изменяется в окружающей реальности, когда человек, бунтуя против нее, перестает существовать, самовольно расставаясь с жизнью? Ответ один — ничего. Жизнь других продолжается. Автор указывает на разобщенность людей, на онтологическое одиночество каждого отдельного индивидуума. Еще рельефней эта истина обозначается тогда, когда один из самоубийц окликает Красноперова, что то ему говорит, но

тот не понимает.

Напуганного и подавленного всем произошедшим Красноперова вдруг хватает за рукав человек «в цилиндре, галифе и белых парусиновых тапках», который называет себя «партийной совестью» героя (такие же ирреальные существа, люди — абстракции являлись Коттару, герою романа А. Камю «Чума»). «Партийная совесть», т. е. несвободная, представляет «винтик» бюрократической машины. «Совесть» преследует героя, следует за ним, поучает его, приказывает ему. Этот образ является аллегорическим воплощением звучавшей и в «Чуме» Камю, и в «Процессе» Кафки мысли о незащищенности людей от созданных ими бюрократических институтов, изначально призванных служить человеку, но вышедших из под контроля, в результате чего именно человек оказывается их жертвой. Подобно Джону Смитю, относившемуся к абсурду как к норме, Красноперов воспринимает свою неизвестно откуда взявшуюся «совесть» как нечто, не выходящее за пределы разумного, поскольку его мир изначально иррационален; и Красноперов стремится скорее увидеть «тайны» этого мира, нежели их постичь, поэтому сюжет повести развивается прежде всего в пространстве, наполненном «возможностями» переживаний, тогда как времени отводится второстепенная, малозначащая роль.

Поток самоубийств не прекращается. Очередной жертвой невыносимости бытия, не нашедшей иного выхода, нежели смерть, становится сама совесть — «человек в галифе». Совесть заключается в нравственной ответственности за свое поведение перед собой, другими людьми и обществом в целом. У Довлатова она работает на партийную организацию, то есть является совестью в понимании высоких чиновников, охраняет политическую идеологию, требуя, чтобы Красноперов не покупал роман Б. Пастернака «Доктор Живаго». Совесть действует не «по совести», а по принуждению. Осознание глубины

собственного падения приводит «человека в галифе» к мысли о смерти, затем — к свершению самосуда над собой. Совесть совершает аутодафе, и все, что от нее остается — это чернеющая «горсточка пепла». «Проснувшаяся» совесть уходит из жизни, значит, она покидает души людей. Мир без совести, мир, прикрывающийся искаженными понятиями о ней, сам искажен изначально. Размышления о нравственности, главной составляющей которой является совесть, лейтмотивом проходят через многие довлатовские произведения.

Герои Довлатова выражают экзистенциальное сознание писателя, характерными чертами которого являются:

1. Особое психологическое состояние человека, преодолевшего «механистичность» бытия попаданием в «пограничную ситуацию», когда он оказывается перед проблемой жизни и смерти — бытия и небытия — вследствие осмысления своего смертного статуса (Алиханов — конвоир в «Зоне» и писатель в «Заповеднике»).

2. Индивидуалистическое, эгоцентричное самосознание, противопоставление Я и «других», позиция самоограждения, стремление уберечь себя от вторжения извне где то «внутри», «за некими окопами или стенами» своей души (Красноперов в «Иной жизни»).

3. Состояние рефлексии, осознание своей чужеродности одновременно с желанием преодолеть онтологическое одиночество, выйти к людям (герои «Зоны», «Заповедника», «Двух сентиментальных историй», «Филиала» и др.).

4. Разорванность сознания, проявляющаяся в осознании «двумирности» как «лишенности» самой возможности иного бытия («Зона», «Ремесло», «Иная жизнь»).

5. Ощущение замкнутости пространства, из которого нет выхода, а есть

лишь бесконечные блуждания по лабиринтам абсурдной и жуткой

реальности, всякий раз приводящие в тупик, в очередную камеру, к «каменной стене» Ф. М. Достоевского («Зона», «Филиал», «Ремесло»).

б. Мучительные размышления о пределах (или беспредельности) свободы, «вседозволенности», результатом которых становится поиск личных нравственных ориентиров в «обезбоженном» мире, зачастую реализующий себя в экзистенциальном мотиве «трагического жеста» («Зона», «Ремесло», «Марш одиноких»).

§ 4. Языковая игра как игровой прием

Термин «языковая игра» в нашем исследовании используется в значении преднамеренного отклонения от языковой нормы или языкового стандарта в целях создания стилистического эффекта.

В данном разделе мы берем цикл «Записные книжки», поскольку «Соло на ундервуде» и «Соло на IBM» включают в себя отрывки из всего периода творчества С. Довлатова. Мы рассматриваем то, каким образом языковая игра работает на структурном уровне текстов писателя, отвечая концепции всего творчества автора.

Прием языковой игры имеет четкие текстовые границы, что способствует его выделению и анализу независимо от остальных составляющих художественно-литературного произведения. Прием языковой игры – это способ ее реализации посредством использования языковых средств на разных уровнях системы языка.

На уровне фонетики приемы языковой игры включают в себя:

а) звуковые повторы: повторы звуков, слов, единоначалие, зеркальная конструкция предложений. Например:

«США: все, что не запрещено — разрешено. СССР: все, что не разрешено - запрещено» [44; С. 313].

На первый взгляд можно и не обнаружить разницы в этих суждения. Поскольку по логике вещей, они тождественны. Однако смысловая нагрузка и первого и второго предложений лежит на последних словах: разрешено и запрещено. Это не просто антиподы, это понятия, стоящие по обе стороны океана неприступной стеной. И исходя из этого, Довлатов собственно пишет о свободе которая есть у американцев и которой нет у его соотечественников:

США = разрешено

СССР= запрещено

Эти ключевые слова всегда в сознании людей, и отсюда собственно манеры и стиль жизни в России и за океаном. Таким образом, с помощью зеркальной конструкции абзаца, автор создал цельную картину двух миров.

б) омофонические сближения слов («эффекты глухого телефона»):

«Театр абсурда. Пьеса: «В ожидании ГБ...»;

ср.: «В ожидании Годо» [44; С. 313]

«Соединенные Штаты Армении...»[44; С. 313].

На уровнях словообразования и морфологии приемами языковой игры являются:

а) авторские стилистические неологизмы:

«Любая позиция АНТИ – несостоятельна и малопродуктивна. Мне кажется великий Эйнштейн не был антиньютонем. Шостакович не был антимоцартом. Достоевский не был антитолстым. Бродский – не антиевтушенко. Солженицын – не антигрибачев. И слава Богу! Разве что Энгельс был антидюрингом. Антикоммунисты ли мы? То, что не коммунисты, - это ясно. Но анти?..» [46; С. 13]

«АБАНАМАТ!»- довлатовский неологизм, ругательство, которое не мог правильно выговорить дед писателя.

б) морфологическое преобразование слов, которое несет в себе изменение родов, неверное образование падежей, числа, лица и др.

На лексическом и фразеологическом уровнях выделяются следующие приемы:

а) народная этимология и создание новых толкований слов. С. Довлатов был мастером в создании новых дефиниций для общеупотребительных слов:

«Желание командовать в посторонней для себя области есть тирания» [44; С. 462];

«Благородство — это готовность действовать наперекор собственным интересам» [44; С. 462]

«Туризм — жизнедеятельность праздных» [44; С. 462].

«Гласность — это правда умноженная на безнаказанность»[44; С. 462].

Каждое из данных толкований отвечает не только игре слов, но и эпохе в которой они создавались — эпохам «оттепели» и «застоя», когда понятия попросту подменялись друг другом.

в) фразеологические неологизмы (разрушения образного значения; сокращение или расширение количества составляющих, их замещение другими):

г) приемы «псевдо-»: псевдобιοграфия, псевдоцитация, псевдожанр, псевдодокументалистика и др.

«События, изложенные в этой грустной повести, основаны на реальных фактах. Автор лишь изменил координаты мощного советского ракетодрома, а также — отчество директора химчистки, появляющегося в заключительных главах». [44; С. 113]

Последний пример демонстрирует, насколько Довлатов уходит с головой в игру, выдавая рассказ за псевдетектив, обозначая жанр как «сентиментальный детектив». Читатель ждет, что сюжет захватит его с головой в серьезное расследование с уликами и подозреваемыми. На самом деле произведение наполнено эмоциональными и чувственными моментами переживаний иностранного шпиона на русской земле, перед которым стоит нелегкая проблема выбора. И ракетодром здесь вовсе даже не причем. Таким образом писатель намеренно вводит читателя в заблуждение.

На уровне синтаксиса приемы языковой игры включают:

а) нарушение лексической сочетаемости, оксюморон:

«Госка, – жаловался Шлиппенбах, – и выпить нечего. Лежу тут на диване в одиночестве, с женой» [44; С. 452];

С одной стороны явное нарушение языковой нормы — одиночество не подразумевает компанию кого-то еще. С другой стороны, сквозь это несоответствие видна трагедия семьи: супруги настолько чужды друг другу, что даже будучи рядом, чувствуют себя одинокими.

Так же можно отметить приемы языковой игры, которые в себе совмещают элементы различных уровней, такие как:

а) «речевая маска»:

«— Надеюсь, и вы — человек определенного круга?»

— Да, — сказал я.

— Какого именно?»

— Четвертого, — говорю, — если вы подразумеваете круги ада.

— Bravo! — сказала девушка.

Я тотчас же заказал шампанское^{1/4}» [44; С.9]

Далее история про Кафку заканчивается с той же чертой:

«— Ты умный мальчик, — сказал я ему, — но чуточку шепелявый. Не подарить ли тебе ружье? Так я и сделал...»

— Bravo! — сказала Фрида Штейн.

Я заказал еще шампанского^{1/4}» [44; С. 10]

Следующая мини-история заканчивается тем же:

«— Я знаю, — сказала Фрида, — что вы пишете новеллы. Могу я их прочесть? Они у вас при себе?»

— При себе, — говорю, — у меня лишь те, которых еще нет.

— Bravo! — сказала Фрида.

Я заказал еще шампанского...» [44; С. 10]

Нельзя не заметить, что после каждого «Bravo!» следует одно и то же действие героя. Это похоже на игру с переходом на следующий уровень, и с каждым новым уровнем происходит некое «пополнение энергии», которое позволяет продолжать игру. Однако эта игра имеет свой финал, где герой терпит поражение:

«Ночью мы стояли в чистом подъезде. Я хотел было поцеловать Фриду. Точнее говоря, заметно пошатнулся в ее сторону.

— Bravo! — сказала Фрида Штейн. — Вы напилась как свинья!

С тех пор она мне не звонила^{1/4}» [44; С. 11]

Эти эпизоды относятся к непознанному герою и автором миру. Далее следует диалог уже из окружения самого Егорова. И теперь уже сам герой подводит черту после каждой значимой часть разговора:

«Как-то раз около «Метрополя» я повстречал бывшего одноклассника Секина.

— Где ты работаешь? — спрашиваю.

— В одном НИИ.

— Деньги хорошие?

— Хорошие, — отвечает Секин, — но мало.

— Bravo! — сказал я... » [44; С. 12]

И так далее. Однако и здесь присутствует «переход на новый уровень» – он обозначен следующей повторяющейся конструкцией:

«— Браво! — сказал я.

Он заказал еще водки¼»[44; С. 12]

Герой берет у своей собеседницы, Фриды Штейн, привычку говорить «Браво!» после того как кто-нибудь отпускает в разговоре остроумную шутку. Таким образом, кажется, что он приближается к тому неизведанному миру, который его постоянно манит своей красотой, блеском и непостижимой загадочностью. Конструкция «Браво!» играет одновременно две роли в данном произведении: структурно и логически заканчивает мини-истории героев и одновременно дает оценку им.

б) графическая игра, представляющая собой манипулирование буквами, знаками препинания и др.:

«РУФКИЕ НАРОДНЫЕ КАФКИ!»

Языковая игра в литературном творчестве на сегодняшний день является объектом пристального внимания современных исследователей. Но до сих пор имеет спорный характер сама трактовка языковой игры в литературе. Важнейшей специфической чертой языковой игры является ее преднамеренный, осознанный, характер. Языковая игра в художественном произведении несет определенные идейные, тематические и эстетические установки автора, являя собой часть того целого, которым является рассматриваемое произведение. Игра выражает художественно-эстетическое начало, определяющее общую тональность произведения.

В основе Довлатовских примеров языковой игры чаще всего лежат следующие моменты:

1. Эффект обманутых ожиданий. Пояснение превращается у писателя в стилистический прием. В нем в одной конструкции в качестве

определяемого и определяющего компонента объединяются слова, которые обыденном сознании носителей языка семантически не могут быть связаны. Предложение выстраивается «от противного» обыденному. Эффект обманутого ожидания строится на «контрасте между ожиданиями субъекта и конечной реализацией». Такие авторские оценки являются текстопорождающими:

«Раньше я думала, что ты из КГБ. - Это почему? - Придешь, займешь пятак на неделю и вовремя назад несешь. Ну не иначе как подослали. [44; С. 212]». Общеизвестный стереотип шпиона КГБ разбивается о житейское наблюдение о сроевременном возврате долга.

«Лучше возьму на работу еврея. Еврей по крайней мере не запьет. К тому же ворует еврей хоть с головой. Еврей уносит только что-то нужное. А русский — все, что придется[44; С. 462] .

В данном примере противопоставляются русский и еврей. Еврей должен был выигрывать у русского, поскольку изначально оказался в приоритете. Однако он лучше его оказывается только в плане качества ворованных с работы вещей.

«В Михал Иваныче было что-то аристократическое. Пустые бутылки он не сдавал, выбрасывал» [44; С. 102].

Понятие аристократа не было популярным в советское время. По словам, Виктории Беломлинской, все, кто имел хоть какое-то отношение к дворянскому происхождению, старались его скрыть, об этом не разговаривали в слух. И постепенно понятие аристократа поменяло свою суть — аристократами стали люди, которые, несмотря на условия существования, держали себя чуть-чуть выше чем остальные. Таким образом, «аристократ» в данном случае получил новое толкование, абсолютно не связанное с исходным значением слова — тот, кто не сдает бутылки.

«Потом глубоко вздохнул, сатанински усмехнулся и зашагал

неверной дорогой» [44; С. 462].

Казалось бы после того, как с ним поступил дядя, Миша должен был одуматься, оглянуться назад и посмотреть на свою жизнь хоть с малейшей долей критики. Но он и дальше пошел по неправильной дороге. Ожидания читателя оказываются разрушенными.

2. «Семантическая асимметрия контекста»: вызывает наложение смыслов, в которых реализуется многозначное слово, что приводит к взаимодействию двух его лексико-семантических вариантов. Именно этот механизм лежит в основе создания комического эффекта:

«Пришлось мне идти за водкой. Потоцкий страшно оживился. – Мне – полную (зона наложения смыслов), – сказал он и добавил: – Люблю полненьких [44; С. 262].

Происходит наложение смыслов, которые в словаре С.И. Ожегова представлены как два лексико-семантических варианта прилагательного *полный*.

3. Языковая игра, основанная на использовании прецедентных текстов и часто возникающем в связи с этим комическом несоответствии сути речи и обстановки ее произнесения.

Так, разведчик Джон Смит решил, что его вычислили, потому что не понял игру директрисы школы. Он не понял, что она привели лишь стандартный пример из обычного учебника английского языка: *«Так и быть, — сказала директриса, — сделаем исключение. Давайте проверим ваши способности. Повторяйте за мной: «Май нэйм из Джон Смит». — Провал! — воскликнул Джон Смит и надкусил ампулу с ядом (Ослик должен быть худым).*[46; С. 12]

4. Гиперболы и градации. Преувеличение и нагнетание смысла обычное для Довлатова явление:

«Я шел по улице, расталкивая дома» - опьяной походке героя. [44; С.

302]

5. Ложное противопоставление:

«Я же не говорю упиться вдрабадан. Так, на брудершафт» [44; С. 468].

6. Сравнение:

«Друзья направились в микрорайон, жизнелюбивые, отталкивающие и воинственные, как сорняки^{1/4}», «Грязные овцы с декадентскими физиономиями вяло щипали траву» [44; С. 34].

«Его походка была решительной, как у избалованного слепого».

«Хищный зверь казался маленьким и безобидным, словно огурец в рассоле. Его хотелось показать дерматологу» – о крокодиле в зоопарке [44; С. 145-156].

Сравнительные обороты и сравнения можно рассматривать как способ языковой игры, дающий автору возможность шире представлять свой опыт через проекцию основного субъекта высказывания на вспомогательный.

Примечательно, что у С. Довлатова частотным «стандартом» носителя лучших моральных качеств являются алкоголики. Например: Это был спившийся журналист и, как многие алкаши, человек ослепительного благородства. Целыми днями глушил портвейн у окна (Т. 2. С. 380); По существу, он был добрым и порядочным человеком. (Как большинство российских алкоголиков)

Для языковой игры в творчестве писателей второй половины XX века и для С. Довлатова в частности характерны следующие особенности:

1. Свободное установление и нарушение собственных правил и предписаний. Этим собственно литературная, языковая игра отличается от игры вообще. Сергей Довлатов, играя, превратил собственную жизнь в написанную историю. В ней он и персонаж и творец. Он как кубики тасует фрагменты повествования, приписывая одни и те же действия

разным героям, как бы примеривая им разные роли.

2. Языковая игра следует правилам импровизации и стремится избегать закостенения. Таким образом, она в идеале мыслится как бесконечный процесс, потому что у неё есть начало, но принципиально не может быть конца как результата. Любой заранее известный результат обесмысливает игру. Смысл не в итоге, а в самом движении, в рефлексии над постоянно проходящей через сознание поэта массой языковых знаков, своеобразное "отмывание" их от расхожих стереотипов восприятия. Это импровизационный аспект игры.

3. Автор получает "удовольствие от текста" (Р.Барт), особенно в те моменты, когда с обычной, узуальной точки зрения в тексте встречаются несомненные несоответствия, всякого рода несообразности, а иногда даже и ошибки (аграмматизмы). Действительно, в прагматическом плане такие эффекты только затрудняют понимание, но в художественном тексте, когда подобное совершается сознательно, они играют прямо противоположную роль предельного заострения, уточнения смысла, которое подчас может быть адекватно передано именно средствами языковой игры. "Границы моего языка означают границы моего мира" (Л.Витгенштейн 1994: 56) - отсюда любое нестандартное отношение к языку, каковым в определённом смысле является и поэзия, а, тем более, языковая игра, ведёт к расширению границ познания, постижения окружающей действительности, а значит, и сознания. В научном плане языковая игра есть окказиональное расширение семантики языковых знаков.

4. Автор с необходимостью приходит к порождению новой модели мира путём пересоздания уже существующего литературного и языкового материала, хотя, возможно, он и не ставил перед собой такой задачи. Это гностический аспект языковой игры. В конечном итоге любое формальное художественное средство служит инструментом познания. Функция же игровых приёмов в литературном творчестве особая: они как бы

подчёркивают относительность своих познавательных возможностей, не настаивают на безусловной правильности той модели мира, которую создают, и косвенным образом (а иногда и напрямую) бывают связаны со смеховым началом.

Вывод по второй главе

Каждый уровень повествования описывает особую сферу функционирования игры в жизни и творчестве С. Довлатова. Решающим фактором при «распределении» текстов по уровням становится не их жанровая проблематика (как это происходит при традиционном литературоведческом подходе к игровой составляющей текстов), но сфера функционирования текстов, а также их проблематика. Так, объектами анализа на биографическом уровне становятся свидетельства современников (воспоминания, письма) и письма и дневниковые записи самих фигурантов. На социокультурном уровне представлены тексты критических статей, рецензий, манифестов, программные документы, письма и отзывы, то есть все то, что связывает писателя с современным ему течением литературной жизни. Художественно-экзистенциальный уровень, в первую очередь предполагает анализ художественных текстов, причем тех произведений, игровая составляющая которых до сих пор редко становилась предметом литературоведческих интересов в ракурсе своей игровой специфики.

Заключение

Проведенное исследование показало всю сложность игровых компонентов творчества Сергея Довлатова. Выбранная нами многоуровневая схема анализа игровых стратегий в жизни и творчестве писателя оказалась достаточно релевантной. Во-первых, такое распределение материала позволяет избежать опасности беспредельного расширения «игрового поля». Во-вторых, предложенный подход представляет собой одно из возможных решений «языковой проблемы», то есть проблемы сосуществования в пределах одного исследовательского текста научных языков нескольких дисциплин. Постструктуралистское понимание текста, включающее текстуальное прочтение биографии и судьбы, позволило нам сгруппировать материал, исходя из функциональности реализуемых в нем стратегий. Избранная методология способствовала отделению текстов, где игровое действие разворачивается внутри личности, от текстов с яркой социальной доминантой, что позволило дифференцировать преобладающие игровые стратегии и охарактеризовать их собственно литературное воплощение.

Итак, на личностно-биографическом уровне мы выделили две ипостаси Довлатова-личности: интеллигентный алкоголик и хохмач. Интеллигентный алкоголик — безобидная маска, которая чаще появляется на страницах довлатовских книг. Хохмач — это маска-прямая противоположность первой: злобный гений, отраженный на страницах воспоминаний современников и писем.

Анализ социокультурного уровня показывает меньшее количество соответствующих ролей и большую их определенность по сравнению с первым уровнем. Мы можем отметить тесную смысловую связь социальных ролей с выделенными на первом уровне ролевыми комплексами и поиском своего места в обществе. Социальность как

таковая тяготеет к экстраполированию собственных правил, сама вступая в агональные отношения со всеми, кто указывает на относительность ее влияния.

Экзистенциально-художественный уровень охарактеризован нами в связи с выделением трех характерных персонажей довлатовского творчества: Алиханова, Далматова (Довлатова), Красноперова. Алиханов соответствует раннему творчеству писателя и характеризуется наивным мировосприятием. Благодаря этому, жизнь в условиях зоны не кажется ему ужасной. Умение отключаться от реальности и видеть в зэках людей, помогло ему выжить. Далматов (или иногда Довлатов) полный двойник автора. Этот герой характерен наибольшей биографичностью, он является основным летописцем истории писателя. Красноперов (и сюда же можно отнести и Джона Смита) — герой никак не связанный с автором, ни биографически и псевдобиографически. Это герой абсолютно выдуманных историй, не имеющих реального подтекста. Данный уровень связан со сменой масок автора-творца и его постоянной включенностью/выключенностью в тексте.

Языковой уровень обращен к анализу языковой игры, уникальной с точки зрения довлатовского стиля.

Таким образом, все данные уровни наиболее полно охватывают все творчество Довлатова, учитывают неделимость его биографии и прозы, описывают наиболее характерные игровые стратегии писателя.

Список литературы

1. *Аверинцев, С.С.* Культурология Йохана Хейзинги [Текст]/С.С.Аверинцев // Вопросы философии. - 1969. - № 3. - С. 169 – 174.
2. *Апинан, Т.А.* Философия игры. [Текст]// М.М. Бахтин: эстетическое наследие и современность: межвуз. сб. науч. трудов: В 2 ч. Ч.2. -Саранск: Изд-во Мордовск. ун-та, 1992. - С. 263-272.
3. *Арьев, А.* Душа маленьких вещей[Текст]/А. Арьев// Первое сентября. — 1996. — №11 — С. 4.
4. *Арьев, А.* Наша маленькая жизнь [Текст]/А. Арьев// Собрание сочинений Сергея Довлатова в 3х томах, т.1; Санкт-Петербург.-Лимбус-пресс.- 1993.- С.497
5. *Барт, Р.* Смерть автора[Текст] /Р. Барт // Избранные работы: Семиотика: Поэтика. - Москва: Прогресс. -1989.- С. 384-391.
6. *Бахтин, М.М.* Автор и герой[Текст]/М.М. Бахтин// К философским основам гуманитарных наук. – СПб.:Азбука. - 2000. – С. 336.
7. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества[Текст]: монография/М.М. Бахтин; Москва: Изд-во “Искусство”. - 1986. — С. 444
8. *Бенчич, Ж.* Поэтическая функция языка и игра[Текст]/Ж. Бенчич // Поэтика. Текстология. Миф. Москва: Наука. - 1996. - С. 626-637.
9. *Берлянд И. Е.* Игра как феномен сознания[Текст]: монография/ И.Е. Берлянд; Кемерово.- 1992.-С. 356
10. *Бёрн, Э.* Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры[Текст]: монография/ Э. Бёрн; Москва. – Прогресс. -1982. – С.381
11. *Бодрийяр, Ж.* Соблазн[Текст]: монография// Ж. Бодрийяр: Москва:

- Ad marginem. – 2000. – С. 319.
12. *Богуславский, В. М.* Человек в зеркале русской культуры, литературы, языка[Текст]: монография// В.М. Богуславский: Москва: Изд-во “Прогресс”. -1989. – С. 200.
 13. *Бондаренко, В.* Плебейская проза С. Довлатова[Текст]/В. Бондаренко// Наш Современник. -1997. - № 2. - С.257 — 270.
 14. *Букирева, Т. А.* Аспекты языковой игры: аномальность и парадоксальность языковой личности С. Довлатова.[Текст]/ Т. А. Букирева// Краснодар — Изд-во Кубанского ун-та — 2000. – 18 с.
 15. *Вайль, П.* Без Довлатова[Текст]/П.Вайль // Звезда. - 1994. -№ 3. - С.162 – 165.
 16. *Вайль П.* Искусство автопортрета[Текст]/П.Вайль, А. Генис// Звезда. - 1994.- № 3. - С. 177 – 180.
 17. *Вайль, П* Седьмая печаль Довлатова[Текст]/ П. Вайль// Известия. – 2011. – 23 сентября (№33)
 18. *Вайнштейн, О.Б.* Философские игры постмодернизма[Текст]/О.Б. Вайнштейн // Апокриф. - 1991. - № 2. – С. 27-39
 19. *Вайнштейн, О.Б.* Постмодернизм: история или язык? [Текст]/О.Б. Вайнштейн // Вопросы философии. - 1993. - №3.-С.56-78
 20. *Веллер, М.* Ножик Серёжи Довлатова [Текст]/ М. Веллер// Москва: "Олма-Пресс". — 2000. - С. 136
 21. *Винникотт, Д.* Игра и реальность[Текст]:монография/ Д. Винникотт; Москва. – Прогресс. – 1971.-С. 377
 22. *Винокур, Г.О.* Биография и культура.[Текст]/ Г.О. Винокур// Москва — Гос. академия худ. Наук — 1927. – 85 с.
 23. *Витгенштейн Л.* Философские работы. Пер. с нем. Сост. и ком. Козловой М.С. Ч.1. М.: Гнозис, 1994. – 612 с.
 24. *Витгенштейн Р.,* Хайдеггер и гипостазирование языка[Текст]/Р.

- Витгенштейн// Философия Мартина Хайдеггера и современность; Москва: Наука.- 1991.- С.121-133.
25. *Волкова, М. С.* Довлатов. Там жили поэты [Текст]/ М. Волкова// Звезда – Спб. – 1998 — С. 58-63
26. *Габитова Р.М.* Философия немецкого романтизма[Текст]: монография/Р.М. Габитова; Москва: Наука.- 1978.-С. 288
27. *Гадамер Г.* Актуальность прекрасного[Текст]:монография/Г. Гадамер; Москва: Искусство.- 1991. – С. 367
28. *Гадамер Г.* Истина и метод[Текст]/ Г. Гадамер// Основы философской герменевтики; Москва: Прогресс.- 1988. – С. 704
29. *Генис, А.* Довлатов и окрестности[Текст]:монография/ А. Генис; Москва, Альфа. – 2011.- С. 388
30. *Гильмутдинова Н.А.* Философские игры постмодернизма [Текст]/Н.А. Гильмутдинова// Вестник УлГТУ. – 2002. - №2.-С. 26-41
31. *Гридина, Т. А.* Ассоциативный потенциал слова и его реализация в речи (явление языковой игры).[Текст]/ Т.А. Гридина// Автореф. дис. на соиск. уч.ст. докт. филолог.наук — Москва — 1996. – 45 с.
32. *Демидов А.Б.* Игра [Текст]/ А. Б. Демидов/ Феномены человеческого бытия. –Минск. -1999
33. *Деррида, Ж.* Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук[Текст]/ Ж. Деррида// Письмо и различие.- Москва. - 2000.- С. 137-152
34. *Деррида, Ж.* Стили Ницше[Текст]/Ж. Деррида // Философские науки. - 1991.- №3. – С.77-89
35. *Деррида Ж.* Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук [Текст]:монография/Деррида; Москва: Прогресс.-1998.-С. 466

36. *Довлатов С.* Блеск и нищета русской литературы [Текст]: авторский сборник/С. Довлатов// СПб.: "Азбука-классика" – 2010. – С. 178
37. *Довлатов С.* Встретились, поговорили[Текст]/С. Довлатов; СПб: Азбука.- 2007. – С. 444
38. *Довлатов С.* Голос [Текст]/С. Довлатов; СПб: Азбука.- 2007. – С. 307
39. *Довлатов С.* Иная жизнь [Текст]: авторский сборник/Сост. И. Сухих// СПб.: "Азбука" – 2011. – С. 229
40. *Довлатов С.* Ремесло[Текст]/ С. Довлатов; СПб: Азбука.- 2007. – С. 307
41. *Довлатов С.* Письма к Владимовым [Текст]/ под ред. А. Арьева// Звезда. - 2001- № 9 — С. 122
42. *Довлатов С.* Собрание прозы в 3х томах [Текст]/ С. Довлатов Том 1//СПб.: "Лимбус Пресс" – 1995. – С. 362
43. *Довлатов С.* Собрание прозы в 3х томах [Текст]/ С. Довлатов Том 2//СПб.: "Лимбус Пресс" – 1995. – С. 358
44. *Довлатов С.* Собрание прозы в 3х томах [Текст]/ С. Довлатов Том 3//СПб.: "Лимбус Пресс" – 1995. – С. 342
45. *Жарко В.* Зона: внутри или снаружи[Текст]/В.Жарко// Литературная газета. — 1996. — № 48. — С. 15.
46. *Жирмунский В. М.* Поэтика русской поэзии. [Текст]/ В.М. Жирмунский//Азбука-классика - Спб.- 2001. – С. 496
47. *Зверев А.* Записки случайного постояльца[Текст]/А. Зверев Довлатов С. Последняя книга: Рассказы, статьи// СПб.: Азбука -классика – 2001. – С. 357.
48. *Исупов К.Г.* В поисках сущности игры[Текст]/К.Г Исупов// Философские науки.- 1977.- № 6. - С.154-158.
49. *Исупов К.Г.* Эстетические метаязыки русской культуры и

- историософии [Текст]/ Исупов К.Г. //Русская эстетика истории – СПб.: Изд-во ВГК – 1992. – С. 27-41.
50. *Кутырев В.А.* Культура и технология: борьба миров[Текст]: монография/Кутырев; Москва: Прогресс – традиция. – 2001.- С. 240
51. *Кайуа, Р.* Игры и люди[Текст]: монография/ Р. Кайуа; Москва. – Прогресс.- 1967. – с. 455
52. *Курганов Е.* Сергей Довлатов и линия анекдота в русской прозе [Текст] /Е. Курганов// С. Довлатов. Последняя книга: Рассказы, статьи – Азбука — классика – Спб. – 2001. – С. 495.
53. *Липневич В.* Человек одинокий[Текст]/В. Липневич// Новый мир. — 1995. — № 4. — С. 283.
54. *Липовецкий, М.Н.* Русский постмодернизм [Текст]: монография / М.Н.Липовецкий Очерки исторической поэтики// Екатеринбург: Урал. Гос. Пед. Университет – 1997. – 317 с.
55. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текстам[Текст]:монография/ Ю.М. Лотман; Москва: Искусство. -1970. – С.384
56. *Лотман, Ю.М.* Александр Сергеевич Пушкин[Текст]: Пособие для учащихся/ Ю.М. Лотман; Москва: Просвещение – 1981. – С. 253
57. *Лотман Ю.М.* Статьи по семиотике и типологии культуры[Текст]: том 1/ Ю.М. Лотман// Таллинн: Александра – 1992. – С. 480
58. *Лотман Ю.М.* Статьи по типологии культуры [Текст]: материалы к курсу теории литературы/ Ю. М. Лотман// Тарту: Тартуский ун-т – 1973. – С. 95
59. *Лэндрет Г.Л.* Игровая терапия: Искусство отношений[Текст]/Г.Л. Лэндрет// Москва: Международная пед.академия – 1994. – С. 368
60. *Миллер С.* Психология игры [Текст]: монография/ С. Миллер// СПб.: Университетская книга – 1999. – С. 320

61. *Найман А.* Персонажи в поисках автора[Текст]/А. Найман// Звезда. — 1994. — № 3. — С. 125 – 128.
62. *Ницше Ф.* Человеческое, слишком человеческое[Текст]: монография/ Ф. Ницше; Минск: Поппури.- 1997. — С. 704
63. *Пахомова Н.* Наш человек в «Ньюйоркере». - Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба / Сост. А. Ю. Арьев. - СПб.: "Звезда", 1999.
64. *Попов В.* Довлатов [Текст]/В. Попов// Москва: "Молодая гвардия" – 2010. – С. 428
65. *Ранер, Х.* Играющий человек[Текст]: монография/Х. Ранер; Москва. – Прогресс. – 1976. – С. 299
66. *Рейн Е.* Мне скучно без Довлатова[Текст]: монография/Е.Рейн; СПб.: Лимбус-Пресс.- 1997. — С. 296
67. *Ретюнских Л. Т.* Философия игры[Текст]: монография/ Л.Т.Ретюнских; Москва.- 2002.-С. 256
68. *Ретюнских Л.Т.* Онтология игры [Текст]: автореф. дис. на соиск. уч. ст. докт. Философ. наук/Л.Т. Ретюнских// Москва: Изд-во Московского пед. гос. Ун-та – 1998. – С. 40
69. *Рорти Р.* Витгенштейн, Хайдеггер и гипостазирование языка[Текст]/ Р. Рорти Философия Мартина Хайдеггера и современность //Москва: Наука – 1991. С.121-133.
70. *Сарычев В.А.* Эстетика русского модернизма. Проблема житнетворчества.[Текст]/ В. А. Сарычев// Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та – 1991. – С. 320
71. *Саттон-Смит Б.* Исследование игры[Текст]: монография/ Б. Саттон-Смит; Москва.- Прогресс. -1971.-С. 401
72. *Сигов Б.К.* Игра[Текст]: словарь/Б. К. Сигов Современная западная философия// М., Политиздат – 1991 – С. 110.

73. *Степанов Ю.* Константы: Словарь русской культуры [Текст]/Ю. Степанов// – Москва: Академический Проект – 2001. – С. 990
74. *Соловьев, В Клепикова, Е.* Довлатов вверх ногами [Текст]/В. Соловьев, Е. Клепикова/ Москва: коллекция "Совершенно секретно" – 2001. – С. 50
75. *Столович. Л.Н.* Искусство и игра [Текст]: монография/ Л.Н. Столович//Москва: Знание – 1987. – С. 64
76. *Сухих, И.* Сергей Довлатов: время, место, судьба [Текст] /И. Сухих// СПб.: "Азбука" – 2010. – С. 198
77. *Тавризян Г.* Йохан Хейзинга: кредо историка [Текст]/Г. Тавризян Хейзинга Й. Homo ludens. Опыт определения игрового элемента культуры. В тени завтрашнего дня// Москва: Прогресс – 1992. – С. 405-445.
78. *Тамарченко Н.Д.* Словарь актуальных терминов и понятий [Текст]/Н.Д. Тамарченко//Москва: Издательство Кулагиной. – 2008 – С. 606
79. *Тахо-Годи А.А.* Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков [Текст]/А.А. Тахо-Годи Искусство слова// Москва: Наука – 1973. – С. 306-314.
80. *Тюпа В.И.* Онтология коммуникации [Текст]/ В. И. Тюпа// Дискурс – 1998. – № 5-6. – С. 5-20.
81. *Тюпа В.И.* Художественный дискурс [Текст]/ В.И. Тюпа Введение в теорию литературы// – Тверь: Твер. Гос.ун-т – 2002. – С. 80
82. *Тюпа В. И.* Три стратегии нарративного дискурса [Текст]/ В. И. Тюпа // Дискурс – 1997 – № 3-4 – С. 106-108.
83. *Финк Е.* Основные феномены человеческого бытия [Текст]/Е. Финк // Проблемы человека в западной философии; Москва: Прогресс. – 1988. – с.357-403

84. *Финк Е.* Игра как символ мира[Текст]: монография/Е. Финк; Москва. – 1992. – С. 319
85. *Фидлер Ф. Ф.* Первые литературные шаги. Автобиографии современных писателей [Текст]/ Ф.Ф. Фидлер// Москва – 1911. – С. 146
86. *Хейзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня[Текст]: монография/Й.Хейзинга; Москва: Прогресс – академия. – 1992.- С. 464.
87. *Хейзинга Й.* Кредо историка[Текст] /Й. Хейзинга// Homo ludens. Опыт определения игрового элемента культуры; Москва: Прогресс.- 1992.- С. 405-445.
88. *Хейзинга Й.* НОМО ЛУДЕНС. Человек играющий[Текст]: монография/Й. Хейзинга; Москва: ЭКСМО-Пресс.-2001.- С.352
89. *Шиллер Ф.* Письма об эстетическом воспитании человека [Текст]/ Ф. Шиллер // Собр. соч.: В 6 т. М, 1959. Т. 6. С. 241
90. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию [Текст]/ У.Эко. СПб., 2004.
91. *Эпштейн М.* Истоки и смысл русского постмодернизма[Текст]/М. Эпштейн// Звезда. — 1996. — № 8. — С. 166 – 188