

Функции писем в структуре повести С. Довлатова «Зона»

П.В. Высеков
НОВОСИБИРСК

Большинством исследователей творчества Сергея Донатовича Довлатова отмечалось, что стиль его прозы очень похож на стиль некоторых образцов американской прозы, например, на стиль Хемингуэя, что, конечно же, сыграло свою роль в адекватном восприятии текстов Довлатова американским читателем. Так, практически сразу после эмиграции в Америку в 1978 году Довлатов печатается в престижном литературном журнале «Нью-Йоркер». Обстоятельство, на которое со смешанным чувством восхищения и ревности отреагировал в письме к Довлатову Курт Воннегут: «Дорогой Сергей Довлатов, я Вас тоже люблю, но Вы разбили мое сердце. Я родился в этой стране, бесстрашно служил ей во время войны, и тем не менее мне ни разу не удалось продать свой рассказ журналу «Нью-Йоркер». И тут появляется Вы – и раз! У Вас тут же покупают рассказ... Буду рад видеть Вас снова и прочесть Ваши новые вещи. Ваши дарования нужны этой безумной стране. Нам повезло, что Вы приехали сюда»¹. К тому же оказалось, что по своему мироощущению и по тональности своих произведений Довлатов близок Америке: «Все 11 лет в Америке мне дико везло с литературой, именно везло, говорю это без всякого кокетства. Мне повезло в том смысле, что Бродский захотел мне помочь..., мне повезло с переводчиками, с агентом (у меня общий агент с Найполом, Беккетом, Салманом Рашиди и Алленом Гинзбергом), мне повезло даже, я бы сказал, стилистически: мои сочинения легко переводить, а между тем Зоценко наш любимый до сих пор толком не переведен на английский»².

По нашему мнению, сложилось несколько традиций читательского восприятия прозы Довлатова. К первой, и, наверное, самой обширной, относятся читатели, которые воспринимают тексты Довлатова как увлекательные юмористические рассказы из жизни самого автора. Здесь творчество писателя близко к тому, чтобы быть отнесенным к массовой культуре: «Довлатов всегда

¹ Сергей Довлатов – Игорь Ефимов. Эпистолярный роман. М., 1998. С. 161-162.

² Юность. 1993. № 5. С. 52.

стремился именно к этому – обрести *массового* читателя. Он был искренно убежден в том, что пишет книги для всех, что только такие книги и стоит писать. Довлатов не доверял эзотерическому творчеству, морщился, встречая заумь, невнятицу, темное многословие в чужом тексте... Проза Довлатова действительно образец той массовой культуры, которую так часто презирают в России. Это самый достойный образец из всех, которыми может похвастать сегодня русская литература»³.

Вторая традиция, в которую входит очень немногочисленный по сравнению с первой круг читателей, определяет прозу Довлатова как прозу для ограниченного числа людей, *прозу для себя*. Читатели эти – современники писателя, его друзья и знакомые, многие из которых являются персонажами произведений Довлатова. Представляется, что эта категория читателей наиболее рельефно выделялась еще при жизни писателя, когда какая-либо новая история могла вызвать чувство обиды или оскорбления у человека, который был одним из действующих истории, и когда автору можно было обратиться с претензией насчет несоответствия изображенного в рассказе действительному положению дел. Известно, например, что Андрей Вознесенский очень негативно реагировал на такую историю из «Записных книжек»: «В молодости Битов держался агрессивно. Особенно в нетрезвом состоянии. И как-то раз ударил поэта Вознесенского.

Это был уже не первый случай такого рода. Битова привлекли к товарищескому суду. Плохи были его дела.

И тогда Битов произнес речь. Он сказал: – Выслушайте меня, как было дело. Я расскажу, как это случилось, и тогда вы поймете меня. А следовательно – простите. Потому что я не виноват. И сейчас это всем будет ясно. Главное, выслушайте, как было дело.

Ну и как было дело? – поинтересовались судьи.

– Дело было так. Захожу в “Континенталь”. Стоит Андрей Вознесенский. А теперь ответьте, – воскликнул Битов, – мог ли я не дать ему по физиономии?!»⁴

Очень показательная история, поскольку все, кто ее прочитал или услышал, воспринимал это как реальное событие, факт из жизни литературной богемы.

Третья читательская традиция определяет прозу Довлатова как прозу высокохудожественного качества, несмотря на всю ее непритязательность, абсолютную беспардонность.

Вероятно, можно выделить еще один или несколько разрядов довлатовских читателей, но мы остановимся на этих трех, поскольку считаем их основными, к тому же границы между ними довольно зыбки и размыты, поэтому отдельные читатели могут совмещать в себе черты всех трех означенных групп. Так или иначе, но можно говорить, что Довлатов – писатель для всех. Ю. Карбачиевский отмечает: «У него был талант особого рода – талант прямо-

³ Генис А. На уровне простоты // Малоизвестный Довлатов. СПб., 1999. С. 466.

⁴ Довлатов С. Собрание прозы в 3-х томах. СПб., 1995. Т. 3. С. 254-255.

го разговора с читателем, так что каждый мог считать его своим и только своим»⁵.

Нам кажется, что аттрактивность рассказов и повестей Довлатова в немалой степени обусловлена их субъектной организацией, то есть особым взаимодействием таких повествовательных инстанций как *автор/повествователь/герой*. В нашей статье мы и постараемся описать в этих рамках повествовательный дискурс Довлатова на примере его повести «Зона», сосредоточив интерес на письмах протагониста к издателю.

* * *

Рядом аналитиков отмечалось, что «Зона» Довлатова принадлежит к уже традиционной для русской литературы лагерной теме, восходящей к 17 веку, к протопопу Аввакуму, продолженной в 19 веке Достоевским («Записки из мертвого дома») и уже в 20 веке получившей наиболее широкое распространение. В числе первых здесь упоминаются, конечно же, имена В. Шаламова и А. Солженицына.

В одном из своих писем в составе «Зоны» Довлатов предлагает такую аннотацию к своей повести: «Традиция русской «каторжной» (или лагерной) прозы характеризуется выдающимися именами – Достоевского, Солженицына, Шаламова. В их бессмертных произведениях каторга, лагерь неизменно изображается с позиции жертвы.

В коротком романе Довлатова «Зона» главным действующим лицом является лагерный надзиратель, с точки зрения которого и представлен ход событий.

Это дает возможность автору по-новому взглянуть на многие факты, дать им неожиданную оценку и сделать парадоксальные выводы...»⁶.

До сих пор исследователи в работах о повествовательной структуре «Зоны» ограничивались лишь общими замечаниями о ее неоднородности и более или менее подробным анализом только «записок надзирателя». Так, Марк Липовецкий, например, говорит: «Непременная связь между изображением лагеря и своеобразным «программированием» творчества, философией литературы... у Довлатова выражается в том, что он сопровождает лагерные рассказы метатекстом – комментирующими письмами к издателю, Игорю Ефимову [заметим, что фамилия издателя не присутствует в тексте «Зоны», а имя упоминается лишь в первом и последнем письмах. – В. П.]. Эти письма сами строятся как особого рода интеллектуальные новеллы, диалогически соотнесенные с сюжетной частью повествования – благодаря им «Зона» становится литературным манифестом с иллюстрациями...»⁷. И далее: «...Разнонаправленные мотивы довлатовского автокомментария, на самом деле, бьют в одну точку: они подрывают веру в связь между жизнью и литературой, надежду на то, что

⁵ Карабчиевский Ю. Памяти Сергея Довлатова // Литературная газета. 1990. 29 августа. С. 7.

⁶ Сергей Довлатов – Игорь Ефимов. Эпистолярный роман. С. 142-143.

⁷ Липовецкий М. «Учитесь, твари, как жить» (паранойя, зона и литературный контекст) // Знамя. 1997. № 5. С. 206.

творчество способно изменять безобразную реальность»⁸. Екатерина Янг в своем докладе «Нарративная структура “Зоны” обходится еще более скупыми замечаниями: «Довлатов сопровождает лагерные рассказы “метатекстом”, комментирующими письмами к издателю... У писем независимая от рассказов, с которыми они чередуются, структура»⁹. В своей книге о Довлатове И. Сухих приводит достаточное количество цитат из текста повести, в основном из «сюжетного слоя», а о письмах к издателю говорит следующее: «Рассуждения-перебивки, помимо их функционально-игрового характера, понадобились, вероятно, ...по двум причинам. По неистребимой привычке многих сочинителей переубедить читателей и критиков, договорить, прямо сказать, что же они хотели сказать художественным текстом. В довлатовской ситуации этот общий писательский импульс дополняется более частным»¹⁰. В англоязычной прессе повествовательная структура «Зоны» характеризуется как несовершенная и непродуманная: «Книга написана в философском духе, в чем-то она экспериментальна по форме. Сергей Довлатов перемежает очерки лагерной жизни письмами, адресованными американскому издателю... И хотя наверняка этот прием в чем-то соответствует реальным фактам, здесь он представляется неуместным»¹¹. Или другой отрывок: «Зона» – произведение серьезное и претендующее на большее. Но и эта книга не является связным романом, хотя идея сочетать письма к издателю с отрывками основного текста кажется несколько непродуманной»¹².

Отталкиваясь от этих суждений по поводу повествовательной структуры повести, попробуем более обстоятельно проанализировать место писем в составе текста «Зоны».

«Зона» действительно отличается от всех последующих произведений Довлатова бросающейся в глаза неоднородностью. Здесь выделяются три уровня повествования: 1) письма издателю (метадиегетический уровень), 2) «записки надзирателя» (собственно диегетический уровень), 3) экстрадиегетический уровень, где повествователь реализуется в роли автора «записок надзирателя».

Функция метадиегетического уровня у Довлатова гораздо шире, чем функция просто предисловия (как, скажем, «Введение» в «Записках из мертвого дома Достоевского»). «Письма» имеют ряд особенностей. Они образуют рамку собственно фабульного повествования; вводят автобиографический код, переводя тем самым текст в мемуарный жанр повествования о себе и о своей жизни, а не о вымышленном герое (ср. со словами В. Шаламова «Должна ли быть новая проза документом? Или она может быть больше, чем документ. Собственная кровь, собственная судьба – вот требования сегодняшней

⁸ Там же. С. 207.

⁹ Янг Е. Нарративная структура «Зоны» // Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба. СПб., 1999. С.281.

¹⁰ Сухих И. Довлатов и Ерофеев: соседи по алфавиту // Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба. СПб., 1999. С. 103.

¹¹ Кларк К. Души ГУЛАГа // Звезда. 1994. № 3. С. 201.

¹² Граймз У. Роман о преступлении и наказании сибирским морозом (С. Довлатов. Зона. Записки надзирателя) // Звезда. 1994. № 3. С. 204.

литературы»¹³); вводят компаративный контекст СССР/США; обозначают момент организации литературного труда (*писатель – издатель – читатель*); образуют индивидуальный ритм, создавая перебивы фабульной истории.

Так как этот слой текста является фоном сюжетного повествования «записок надзирателя», а ныне пишущий – не надзиратель, а эмигрант, то целесообразно данный уровень текста относить к композиции, то есть к организации речи. Следует уточнить, что это не переписка в прямом смысле слова, так как Довлатов не размещает в тексте письма издателя, но в письмах протагониста/рассказчика ощущается диалогический обмен репликами и мнениями. Следовательно, основной план, в котором можно обнаружить сюжет, – это отношения между двумя позициями – «писателя» и «издателя». Если эти отношения реализуются как возводимые к какой-то человечески значимой ситуации, а не обмен с позиций строго ограниченных ролей (писатель зависит от издателя), то именно в письмах и можно увидеть оформление имплицитного сюжета, сокрытого за броской фабулой «записок». С целью его экспликации имеет смысл подробнее остановиться на первом и последнем письмах как завязке и развязке заявляемого сюжета.

Начало первого письма эпистолярно-ритуально, ибо написано с учетом этикетных отношений незнакомых людей: «Дорогой Игорь Маркович! Рискую обратиться к Вам с деликатным предложением»¹⁴. Но финал этого письма уже неэтикетен: «И, как говорил зека Хамраев, отправляясь на мокрое дело, – с Богом!» (29). В письме фигурируют две фамилии – Солженицын и Хамраев. Стоит обратить особое внимание на фамилию последнего, так как это персонаж уже диегезиса. Фамилия зека содержит в себе двойное кодирование: 1) этнический код, с позиций которого фамилия относится, безусловно, к азиатскому ареалу культуры, только нужно уточнить: татарин это или кавказец. Скорее всего – татарин, тогда идиома «с Богом!» в его устах по своим культурным исходным истокам представляется своеобразной отменой чужих богов; 2) сакральный код, в силу чего из фамилии Хамраев явно вычленяются корни – «хам» и «рай», конфигурирующие обратную грехопадению ситуацию. Речь здесь идет об инверсии, претензии хама на место в раю – типичный карнавалльно-сатирический сюжет советской прозы 1920-30-х годов. Достаточно вспомнить в этой связи хотя бы «Собачье сердце» М. Булгакова, где Шариков стремится занять место «нового человека» – Адама.

Любопытно, что «злополучное писательство» соотносится с «мокрым делом» (преступлением). Этот момент представляется существенным, поскольку с самого начала привлекает в текст еще один традиционный в русской литературе сюжет «преступления и наказания», для которого центральными конституирующими событийными моментами являются жизнь – смерть – жизнь.

Однако, в первом письме «Зоны» Хамраев, как в последствии и другие персонажи, важен больше в качестве знака занимаемого человеком места в

¹³ Шаламов В. О прозе // Шаламов В. Несколько моих жизней: Проза. Поэзия. Эссе. М., 1996. С. 426.

¹⁴ Текст «Зоны» цитируется по изданию: Довлатов С. Собрание прозы: в 3-х томах. СПб., 1995. Т. 1. С. 27. Далее ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием страниц.

миропорядке. Таких позиций в тексте много, значима и их система, и последовательность отношений писателя к ним, подробный анализ чего в условиях статьи практически невозможен, но некоторые соображения по этому поводу мы все же выскажем.

Первая позиция – позиция критика, мотивирующего свою оценку от лица читателей: «Тюремные мемуары надоели читателю...» (27), оценка эта фундирована исчерпанностью темы, а не вкусом публики, и здесь возникает другая позиция: «Великий писатель и огромная личность» (Солженицын), по сравнению с которой повествователь умалчивает себя, но не умалчивает своего желания издать «записки надзирателя». Третья позиция – издатель-коммерсант, требующий от автора рентабельности, а поэтому сборник рассказов не нужен, «публика жаждет романов и эпосов» (28). Четвертая позиция – издатель-цензор, главным образом анонимный советский чиновник от литературы. Пятая позиция – это друзья и знакомые автора, душеприказчик и «несколько отважных француженок» (28), которые и провозят рукопись (микроплёнку) через таможеню.

Образ француженок вновь вводит этнический код, а вместе с ним и компаративный: француженки (Европа) – мир свободы, авантюризма и риска. Кстати, протагонист/автор изначально ориентирован именно на этот круг ценностей. Он начинает свое письмо ударным словом «рисковую» и далее говорит: «Разумеется я не Солженицын. Разве это лишает меня *права* на существование?» (28). Следовательно, публикация рукописи равносильна возвращению и обретению права, выход из «зоны», подполья, а не просто частный вопрос литературного тщеславия и желания пережить «радость печатного слова». Тот же образ «отважных француженок» впервые вводит и еще одну небезынтересную тему, которая может быть обозначена как карнавальная ресигнификация женского начала. Введение темы комически снижено: «Местами пленка испорчена. (Уж не знаю, где ее прятали мои благодетельницы.) Некоторые фрагменты утрачены полностью» (28). С учетом общего тюремного контекста повести, здесь явно обозначается карнавальный подтекст: перемещение пленки через таможеню и неизбежный при этом обыск (шмон) предлагает нестандартно-авантюрное действие, а именно – перемещение рукописи/пленки (!) в зону сокрытости, туда, где никто не будет проверять («Уж не знаю, где ее прятали мои благодетельницы»). В силу чего этот кощунственный жест одновременно поддерживает сакралитет литературы и десакрализует, обозначая ее сразу в двух планах деторождения и дефекации. Это тем более очевидно, при учете амбивалентности женского начала, имеющего не только родовую, но и фекальную функции. Поэтому карнавальный жест здесь может быть учтен как: а) кощунственно-раблезианский – «текст-подтирка» и б) коитальный – текст как фаллический эрзац. Выбор смысла в данном случае намечен тем, что рукопись (в самом слове различается карнавальное совмещение *руки* и *фаллоса*) хранится на микроплёнке. Этот короткий технический цикл – *негатив / фотография* (в данном случае момент проявления образа текста) – должен пройти средству влаги, преодоление которой в теле «благодетельниц» частично разрушает текст. Женское начало выступает в качестве специфичной «цензуры». Кстати, в написанной позднее повести «Неизданная книга», образ «француженки, вынашивающей текст», повторяется: «Это письмо дошло чудом. Вывезла его из

Союза одна героическая француженка... Из Союза она нелегально вывозит рукописи. Туда доставляет готовые книги. Иногда по двадцать-тридцать штук. Как-то раз в ленинградском аэропорту она не могла подняться с дивана»¹⁵.

Между первым и последним письмом проходит четыре с половиной месяца, в течение которых издателю наряду с другими письмами направлялись части теста «Зоны». Тональность последнего письма заметно отличается от первого. Изменяется характер дистанции между корреспондентами, отношения становятся более фамильярными. «Игорь Маркович» теперь просто «Игорь»: «...отчество растряслось на ухабах совместного путешествия» (170). В письмо включается бытовой контекст (привет от жены, рассказ об отце знакомого, воспоминания о своем юношестве). Хотя идея книги, излагаемой автором, все-таки не является универсальной, так как он постоянно говорит исключительно о себе (на диегетическом уровне преобладает субъективное повествование от первого лица), тем не менее, есть экстраполяция мотива «злополучного писательства» в «злополучную жизнь». Эта идея, как нам кажется, восходит к оппозиции *природное/социальное*. В письме автор говорит, что он от природы не был наделен «трансцендентными дарами», но он и не растворяется в строго ограниченной социальной роли. И такое соотношение – кем мог быть (спортсмен) / кем стал (писатель) – только подтверждает в очередной раз одну из основных и определяющих жизнь человека категорию – *логику случайности*. Кстати, тут же мы должны отметить попытку заявить закон случайности как универсальный закон судьбы. Во-первых, на это работает ссылка на Набокова, значимая на фоне упоминания в первом письме имени другого русского писателя – Солженицына. Безусловно, мы должны отметить этот переход на уровне авторитетности – от Солженицына к Набокову, поскольку за этим открывается принципиальная смена системы ценностей. Во-вторых, действие логики судьбы (случайности) приурочено не столько к экзистенциальной ситуации самого Довлатова – эмиграции, сколько к русскому контексту, ибо далее идет рассказ о Шлафмане. Здесь включается еще один элемент этнического кода – еврейский. Фамилия опять семантически емка, поскольку имя Шлафман образовано от немецких слов *schlafen* «спать» и *mann* «человек». Поэтому оно прочитывается как «спящий человек», «соня» («мертвый человек»). Иными словами тот, кто не эмигрировал, а, напротив, был «несокрушимым сталинистом». Умирает Шлафман в парадоксальной ситуации, когда роет на даче яму под смородиновый куст (в чем можно заметить снижение чеховского мотива «крыжовник»). Тем самым, данный эпизод обходит исторический контекст, речь идет даже не об эпохе тоталитаризма (полемика с Солженицыным), а о какой-то *вечной* причуде судьбы. В-третьих, рассказ о Шлафмане вводит возрастное различие: персонаж – дачник, скорее всего – пенсионер. Далее идет автобиографическая медитация, смысл которой – обозначить превращение автора (зрелого человека и писателя) в «рефлектирующего юношу», хотя на самом деле от природы он должен был стать «спортсменом-десятиборцем». Ввод мемуарного образа спортсмена-десятиборца отсылает к игровой семантике олимпийской инициации, некоему идеалу гармонично развитого человека античности. Превращение автора в писателя – это регрессия,

¹⁵ Малоизвестный Довлатов. Сборник. СПб., 1999. С.36.

ущерб, искажение «нормального» цикла человеческой жизни. Автор сам говорит о «нечеловеческих усилиях» такой метаморфозы. Все это выводит его за границы мужской зрелости в область специфичной инфантильности, и поэтому писательство предстает моментом не столько творческим, сколько терапевтическим: «Не я выбрал эту женственную, крикливую, мученическую, тяжкую профессию» (172). Сам этот ряд семантически в очередной раз обнаруживает в себе элементы родового акта: женщина – крик – тяжесть – мучение. Как мы видим, для наиболее адекватной характеристики своей деятельности повествователь «Зоны» прибегает к метафоре родового акта. Однако, такой момент этого акта, когда он не заканчивается родами (*произведением*), содержит в себе семантику родовых схваток, вечной беременности (один из наиболее устойчивых карнавальных образов, по словам М. Бахтина). Хотя и здесь, как и в первом письме, обнаруживается карнавализация женского начала, тем не менее, в данном случае она дана более разнопланово: речь идет о судьбе писателя, чье призвание как русского человека не совпадает с западными идеалами и ценностями литературного дела: «Есть ощущение легкости и пустоты. Ведь я семнадцать лет готовил эту рукопись к печати» (170). Тут же упоминается имя Хемингуэя, причем «ощущение легкости и пустоты» представляется в большей степени ощущением от прозы американского писателя, чем от прозы собственной.

С точки зрения авторитетности разметка рамки двух писем включает в себя следующие знаки:

Солженицын	Набоков	Хамраев
Хемингуэй		Шлафман

В поэтике Довлатова это действительно всего лишь знаки отношения автора/повествователя к смыслу собственной жизни. Набоков оказывается интегрирующим знаком не только в силу афоризма, разделяемого и автором: «Случайность – логика фортуны». Кстати, афоризм этот повествователь у Довлатова перефразирует, постоянно говоря о судьбе и выделяя «УКАЗУЮЩИЙ ПЕРСТ СУДЬБЫ», актуализируя в слове «судьба» семантику «суд», «суть», «сущность». В противовес Солженицыну и Хемингуэю Набоков заявляет интертекстуальный код, отсылая к своему оригинальному роману «Приглашение на казнь» – повествование об арестанте, чья вина только в его особом свойстве: он прозрачен (метафора «предельно откровенен», «искренен», но ему никто не доверяет), в чем заключается абсурдность ситуации. Заметим в этой связи, что центральный тезис первого письма – «мир абсурден», «ад – это мы сами» – в последнем письме замещается совершенно другим, более гуманистичным: о своей переписке и печатании рукописи автор говорит издателю как о «совместном путешествии», в ходе которого отчаяние, изоляция оказываются преодолены. Это и есть существенный момент *сюжетного плана писем*. О том, как он функционирует, можно говорить, рассматривая другие письма, к анализу которых мы и обратимся.

Для начала расставим датировки каждого письма:

- 1) 04. 02. 82;
- 2) 17. 02. 82;
- 3) 23. 02. 82;
- 4) 11. 03. 82;
- 5) 19. 03. 82;
- 6) 04. 04. 82; *
- 7) 17. 04. 82;
- 8) 03. 05. 82; *
- 9) 17. 05. 82; *
- 10) 24. 05. 82;
- 11) 30. 05. 82;
- 12) 07. 06. 82;
- 13) 11. 06. 82;
- 14) 16. 06. 82;
- 15) 21. 06. 82.

Как видим, переписка длится четыре с половиной месяца. В основном письма отправляются из Нью-Йорка, за исключением трех случаев (* письма из Миннеаполиса, Бостона и Принстона), что и позволяет говорить о своеобразном эпистолярном ритме «Зоны». С экстралитературной точки зрения обмен письмами обусловлен отсылкой рассказчиком частей расшифрованной пленки. Однако есть и более глубокий смысл введения писем в текст «записок», касающийся повествовательного дискурса повести.

Здесь необходимо разводить два плана: 1) в письмах развивается *эпистолярный* сюжет «совместного путешествия» и философия случая; 2) письма задают ракурс по отношению к сюжету «записок». Таким образом, читатель имеет дело с двумя рядами событий.

Второе письмо развивает автобиографические мотивы и мотив близости писателя и издателя: они знакомы с 1964 года. В данном случае значимо даже не столько это, сколько интертекстуальный сюжетный код биографии автора: «Любовные истории нередко оканчиваются тюрьмой» (35). Мотив, выступающий одной из основных линий развития русского романа 19 века от «Капитанской дочки», «Дубровского», «Братьев разбойников» Пушкина, «Повести о капитане Копейкине» Гоголя до «Записок из мертвого дома» Достоевского. Указанный сюжетный каркас тесно связан в истории литературы с авантюрным хронотопом неподвижного времени и легко сменяемого пространства скитаний, поисков, испытаний, которые обязательно восстанавливаются любовью. Сравним в этой связи мотив жены в последнем письме: *Лена* на фоне лагерной постановки, где главный герой *Ленин*. Здесь происходит вытеснение исторического частным, бытовым, и обретение героем семьи, быта – прочного существования. Это становится тем более значимо в сравнении с новеллистическим мотивом второго письма о зеке, засолившим в бочке жену и детей. Сам опыт зоны воспринимается рассказчиком как *момент прозрения*, но здесь существенно одно уточнение: он говорит о том, что ему это *кажется*. Так как не существует языка для описания действительности зоны, но совершенно ясно, что зона – синекдохическая модель Советского Союза, возникает компаратив там / здесь, когда хлебoreза можно сравнить с партийным боссом. В этом же

письме очерчивается круг наиболее акцентированных феноменов: «Впервые я понял, что такое свобода, жестокость, насилие. Я увидел свободу за решеткой. Жестокость бессмысленную как поэзия. Насилие, обыденное, сырость» (35).

В третьем письме этот момент поиска адекватных языковых ресурсов для описания нового опыта определяет не только экзистенциальную ситуацию («защитная реакция»), но и момент рождения литературной деятельности в расколе плоти и духа, причем плоть здесь всегда испытывает ущерб, в силу чего – объективация себя в речи от третьего лица: «Мое сознание вышло из привычной оболочки. Я начал думать о себе в третьем лице».

Когда меня били около Ропчинской лесобиржи, сознание действовало почти невозмутимо:

«Человека избивают сапогами. Он прикрывает ребра и живот. Он пассивен и старается не возбуждать ярость масс...» (42). Форма этого дискурса указывает на стремление к максимальному блокированию *действительной* жизни, переводу ее в *фиктивный* литературный план. Вслед за этим письмом следует рассказ (единственный в повести), в котором повествование и ведется от третьего лица. Он является замечательным примером того, о чем говорилось в письме: занятие литературой как терапевтический способ преодоления действительности и тип повествования, связанный с этим преодолением, – объективированное повествование от третьего лица.

В четвертом письме рассказчик выступает в новом качестве, определяя позицию искусства по отношению к современному миру в отличие от позиций идеологии и морали. Основной круг ценности в искусстве таков: художник «...создает искусственную жизнь, дополняя ею пошлую реальность. Он творит искусственный мир, в котором благородство, честность, сострадание являются нормой» (56). Здесь очевидна переключка со вторым письмом: «благородство, честность, сострадание» // «свобода, жестокость, насилие». Устанавливаемый круг ценностей направлен на ситуацию, где «человек неизменно меняется под действием обстоятельств [шире – среды, так как зона – «довольно точная модель государства»]. И в лагере особенно. Крупные хозяйственные деятели без следа растворяются в лагерной шушере. Лекторы общества «Знание» пополняют ряды стукачей. Инструкторы физкультуры становятся завзятыми наркоманами. Расхитители государственного имущества пишут стихи. Боксеры-тяжеловесы превращаются в лагерных «Дунк» и разгуливают с накрашенными губами (57-58). С семиотической точки зрения мир зоны предстает как тотально ресигнифицированный мир, пребывающий с миром за своими пределами в отношениях зеркального подобия.

Кстати, введение в финале этого письма фразы с именем Лермонтова: «Только что звонил Моргулис, просил напомнить ему инициалы Лермонтова» (59), – очередной элемент интертекстуального кода, поскольку именно Лермонтов одним из первых пытался нарушить ход русской литературы в понимании человека, зависящего от среды (Печорин как личность обреченная скитаться между фатализмом и авантюризмом), позднее, в творчестве Гоголя модель *человек/среда* усиливается. Тем самым «импровизированный» трактат рассказчика в четвертом письме предстает в большей степени как реплика в адрес реалистической словесности, как желание освоить и преодолеть сложившуюся еще в 19 веке традицию.

Пятое письмо также носит полемический характер по отношению к литературной традиции, определяющейся отказом от криминального романа (детектива) и социального романа (Достоевский, Солженицын). Здесь рассказчик классифицирует литературу на «каторжную» (представленную именами Достоевского, Чехова, Шаламова, Синявского) и «полицейскую» («от Честертона до Агаты Кристи»): «Это – разные литературы. Вернее противоположные. С противоположными и нравственными ориентирами.

Таким образом, есть два нравственных преискуранта. Две шкалы идейных представлений.

По одной – каторжник является фигурой страдающей, трагической, заслуживающей жалости и восхищения. Охранник – соответственно – монстр, злодей, воплощение жестокости и насилия.

По второй – каторжник является чудовищем, исчадием ада. А полицейский, следовательно, – героем, моралистом, яркой творческой личностью» (62-63). Тут же он говорит о своем – третьем – пути каторжно-полицейской литературы: лагерь и воля – одно и то же, «единый и бездушный мир». «Почти любой заключенный годился на роль охранника. Почти любой надзиратель заслуживал тюрьмы» (63). Это достаточно опасный для писателя пункт, способный превратить его из художника в моралиста, ибо мир начинает изображаться как тотально бездушный, в терминах *антиутопии*, следовательно, акцент сдвигается на точку рождения этой утопии – революция и Ленин (не случайно в финале возникает травестийно сниженный образ вождя мирового пролетариата, роль которого исполняет рецидивист). Тем самым задается и сюжет «записок».

В шестом письме, кроме наращивания знаков современной русской литературы (Евтушенко в сравнении с пьяным негром-босяком // в первом письме Солженицын и Хамраев), вновь дается интертекстуальный код – пушкинско-лермонтовский: «Конечно, счастья нет. Покоя тоже нет. К тому же я слабо-вольный», и чуть ниже: «Допустим, счастья нет. Покоя – нет. И воли – тоже нет» (81). Ср. с пушкинским: «На свете счастья нет, / Но есть покой и воля», и с лермонтовским: «Я ишу свободы и покоя».

Фраза из этого письма, в общем, утопична, но сохраняет мотив свободы («абсолютно свободный человек»), который автор осложняет моментом, восходящим к Гоголю и Достоевскому: «Но есть какие-то приступы бессмысленного *восторга*. Неужели это я?» [Курсив мой. – В.П.]. Кстати, фраза эта усиливает именно гоголевское присутствие, а именно, семантику хлестаковского поведения, поскольку письмо в целом, по нашему мнению, подается как стилизация болтовни Хлестакова: «переплыл Миссисипи»; «Америка подобна Карфагену или Трое»; «пьяный негр в красной рубашке»; «купальные трусики для Миссисипи. (На передней части изображена сосиска и два крутых яйца)». Тут же: «сосед – Эрнст Неизвестный». Ср. с хлестаковским: «С Пушкиным на дружеской ноге. Бывало, часто говорю ему: «Ну что, брат Пушкин?» – «Да так, брат, – отвечает, бывало, – так как-то все...» Большой оригинал»¹⁶. И еще: «участвую в каком-то непонятном симпозиуме».

¹⁶ Гоголь Н. В. Собрание сочинений: в 7 т. М., 1977. Т. 4. С. 45.

Седьмое письмо очень значимо, так как оно является результатом разговора с издателем. Здесь обозначается тот круг ценностей, который важен как ответ человека на «общие тенденции исторического момента», – «стойкость и мужество», «обстоятельства места и времени, располагающие к добру».

Восьмое письмо содержит в себе момент расставания с последней антиутопической ценностью – *свободой* – но только как с благом, но и как с опасностью. Свобода приурочена здесь только к слову, что окончательно реабилитирует литературное дело. Здесь и оформляется композиционно-сюжетный слой «записок»: с одной стороны, речь как увлекательное приключение, с другой, – как оратория. Драма и балаган в зависимости от ситуации. Как приключение она предлагает интригующую завязку, увлекательное движение к кульминации и бурный финал, либо (как оратория) «многозначительные паузы, внезапные нарастания темпа, богатую звуковую нюансировку и душераздирающие голосовые фиоритуры» (99). Словом, это – «свободная творческая акция» (тут мы говорим уже о письме девятом). Литература позиционируется как вполне эмансипированное пространство со своим недвусмысленным критерием легитимности – свободный эстетический выбор писателя. Поэтому в сюжете «записок» практически всех персонажей можно подвергнуть классификации по шкале свободной речи. Безусловно, самая яркая в этот смысле фигура – Гурин, и как это ни парадоксально, иной полюс занимает вор в законе Купцов, в каком-то смысле самый несвободный из обитателей зоны персонаж. Поскольку сама по себе его принадлежность воровской иерархии жестко регламентирует как его поведение (и без того поставленное в рамки контекста), так и язык, а – соответственно – и речь: «Я родился, чтобы воровать» (71).

Десятое письмо продолжает тему свободной речи уже в письменном ее аспекте. Здесь автор обильно пользуется знаками и мотивами женского начала, используя, в частности, анекдотически-новеллистичный неологизм: женщина – «марцифаль», «то есть, нечто загадочное, возвышенное, экзотическое. Кефаль с марципаном» (106); этим же анекдотическим предвестием сюжета «записок» обозначается и сюжетный магистральный код «тюремного мифотворчества»: случайная любовь зека и жены начальника как вариант социального возмездия, фольклорный по своим истокам, но карнавальный по результатам. Речь идет о заметном понижении роли официальной власти, ее косвенном осквернении, однако, этот мотив в самих «записках» оказывается периферийным, в то время как активно поддерживается в письмах к издателю.

В следующем, одиннадцатом, письме изображена травестийная куртуазная пара: зек Макеев и Изольда Щукина, «беспредел» и учительница. Вообще, это письмо представляет собой краткую историю сюжетного плана «записок» за счет недвусмысленной интертекстуальности с амплитудой от Тристана и Изольды до Родиона Раскольникова и Сони Мармеладовой.

В двенадцатом письме тот же мотив дублируется уже на сугубо фольклорной основе: «Мать-одиночка с ребенком. Папаша в бегах. Ребенок становится вором. (А если дочь, то проституткой.) Дальше суд. Прокурор, опуская глаза, требует высшей меры наказания. Подсудимый кончает жизнь самоубийством. У могильной ограды часами рыдает прокурор. Это... – незадачливый отец покойного» (123).

Тринадцатое письмо, скорее, похоже на записку (всего пять строчек), после которой следует сравнительно большой нарратив о театральной постановке в зоне (при отдельном издании рассказ этот имел заголовок «Представление»), выступающий кульминацией повести. Объем письма в сравнении с объемом «главы» маркирует ее в глазах читателя.

Четырнадцатое письмо – предпоследнее. В связи с этим следует отметить, что финальные письма в «Зоне» представляют собой декодирование, как жанра, так и стиля «записок». Декодированию подвергается не только традиция русской литературы, но в том числе и весь соцреализм, с которым повесть Довлатова, несомненно, вступает в напряженные диалогические отношения. Уже в двенадцатом письме есть такие слова: «В лагере без нажима и принуждения торжествует метод социалистического реализма.

Задумывались ли вы о том, что социалистическое искусство приближается к магии. Что оно напоминает ритуальную и культовую живопись древних.

Рисуешь на скале бизона – получаешь вечером жаркое.

...Возьмите лагерную живопись. Если это пейзаж, то немислимо знойной, андалузской расцветки. Если натюрморт, то преисполненный калорий» (122-123). В предпоследнем письме рассказчик строит серию табу на прочтение своего текста как романа, эпопеи, рассказов, физиологических очерков, повести: «Я пишу не физиологические очерки <...> И не в кунсткамеру приглашаю я своих читателей. <...> И меня абсолютно не привлекают лавры современного Вергилия. (При всей моей любви к Шаламову.)» (154). Сами «записки» как аморфный жанр уже и не аморфны вовсе – многое из написанного автор отказывается в них включать: «Я мог рассказать о человеке, который зашил свой глаз. И о человеке, который выкормил раненого щегленка на лесоповале. О растратчике Яковлеве, прибывшем свою мошонку к нарам. И о щипаче Буркове, рыдавшем на похоронах майского жука...» (155). Тем самым изменяется перспектива литературного труда: «Я всегда мечтал быть учеником собственных идей. Может, я достигну этого в преклонные годы» (155). Опыт лагеря не закрывает целиком жизни автора, он его преодолевает, намечая новые открытые рубежи. Автор пишет, что он еще готов уступить вкусу издателя, добавить в «записки» то, что потребуется. На этой точке неуловимого равновесия и завершается переписка как открытый текст, раскрепощающий сюжетный план «записок», в которых речь идет именно о приобретении жизненного опыта, об искушении как искушенности, об испытании смертью, о специфичной инициации, и, как следствие, о моменте отсроченного в будущее духовного преображения.

Поэтому герои «записок», по нашему мнению, могут быть упорядочены на тех, кто живет подчиняясь условиям «пространственно-временной ситуации» («оборотни»), на тех, кто, приобретая негативный опыт, тем не менее, превращается в элемент среды обитания, и на тех, кто, преодолев смерть, готов к экзистенциальной метаморфозе, понимая, что вокруг – «единый и бездушный мир», в котором человеку помогают только «стойкость и мужество». В таком понимании Гурин и Купцов есть две различные ипостаси единого на самом деле мира зоны – лицедей и «законник». В свою очередь, «лирический герой» Довлатова, рассказчик Б. Алиханов предстает как возможность действительного освобождения, выхода за границы зоны в желании понять свое про-

шлое (вспомнить «каким я был» – одна из целей «записок», тот самый случай, субъект повествования и его адресат сливаются в одно целое). Такой тип писателя более всего соответствует этической и эстетической позиции А. Чехова, солидарность с которым Довлатов подчеркивал неоднократно: «Можно благоговеть перед умом Толстого. Восхищаться изяществом Пушкина. Ценить нравственные поиски Достоевского. Юмор Гоголя. И так далее.

Однако похотим быть хочется только на Чехова»¹⁷.

Подводя итог, суммируем функции писем автора к издателю. Во-первых, письма образуют вокруг «записок» рамочную конструкцию, во-вторых, обладая сюжетообразующим потенциалом уникального инициационного «совместного путешествия» автора и издателя, в-третьих, эпистолярный нарратив вступает в полемику с литературной традицией (отсюда обильный интертекст писем), в-четвертых, письма «деконцептуализируют» советскую власть и демифологизируют ее. Как мы постарались показать, нарративная структура «Зоны» при всей ее кажущейся неупорядоченности на деле обладает пусть и специфичным, но все же порядком, подразумевающим и развивающим две сюжетные линии метадиегезиса писем и собственно диегезиса «записок», линии пребывающие в отношениях нераздельности и неслиянности. За счет этого хода Довлатов породил вполне оригинальный насквозь литературный текст, в котором невозможно предвидеть повторение рассказывания. И, тем не менее, повествование продолжает воспроизводить себя. По словам И. Смирнова, «несостоявшаяся возможность обрыва повествования – классический прием, с помощью которого новеллы объединяются в циклы. Так сделаны и «Декамерон» и «Тысяча и одна ночь». Но между классическими собраниями новелл и «Зоной» есть существенное различие. В традиции угроза нависает над рассказчиком или рассказчиками. У Довлатова – над самим рассказом»¹⁸.

Тем самым в соответствии с пафосом книги (противостоять и выжить) Довлатов на сугубо дискурсивном уровне демонстрирует витальность и репродуктивность текста как движение дискурса от себя к себе, что подтверждается и ценностной позицией рассказчика, в связи с чем мы характеризовали акт повествования как терапевтически-иницирующий, фиксирующий превращение себя в писателя, а читателя (который замещает собой адресата-издателя в коммуникативном пространстве «Зоны») в спутника на этом пути.

¹⁷ Довлатов С. Собрание прозы: в 3-х томах. СПб., 1995. Т. 3. С. 271.

¹⁸ Смирнов И. Довлатов как рассказчик // Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба. СПб., 1999. С. 199.