

² С листа, без подготовки (фр.).

³ Речь идет о первом драматическом произведении Ремизова «Бесовское действо над неким мужем, а также прение живота со смертью», театральная постановка которого (4 декабря 1907 года на сцене Драматического театра, учрежденного в Петербурге знаменитой актрисой Верой Федоровной Коммиссаржевской) состоялась раньше публикации в печати — в третьей книге альманаха «Факелы» (СПб., 1908. С. 33–88). «Прения Живота со Смертию» — центральное событие Сцены II, в которой обыгрывается распространенный сюжет древнерусской литературы, появивший в репертуар русского народного театра благодаря переводу благодаря стихотворного источника, получившего название «Двоесловие живота и смерти, сиречь стяжание животу с смертью». Вскоре перевод, распространявшийся в списках, обрел известность под названием «Прение живота со смертью». См. об источниках пьесы Ремизова в автокомментариях писателя и пояснениях И. Ф. Даниловой: *Ремизов А. М.* Собр. соч. Т. 12. Русалия. С. 765.

⁴ Публикация текста не выявлена.

⁵ Ган Гертруд (Hahn; ? — после 1955) — переводчица, эссеист, публиковалась в антропософских изданиях; жила в Мюнхене. Исходя из контекста письма, благодаря Ремизову познакомилась с Сабашниковой; впоследствии также вошла в круг общения ее брата Алексея Васильевича Сабашникова (1883–1954), о котором в 1955 году опубликовала посмертный очерк (сообщено К. М. Азадовским). Ее эпистолярные контакты с Ремизовым начинаются с письма от 2 февраля 1922 года (Amherst. Series 1. Box 2. Folder 3), удостоверяющего ее хорошее знание русского языка, в котором она обратилась с просьбой о разрешении публикации на немецком языке произведений писателя. Ее первый опыт переводческой работы — цикл легенд «Цепь золотая» в редакции 1922–1923 годов (впервые в авторском сборнике «Весеннее порошье». Пг.: Сирин, 1915. С. 143–165) — был выпущен из печати самостоятельной книгой, в которой она выступила также как автор послесловия и оформитель обложки: *Remisow A.* Die goldene Kette: Weltpassionen. Altrussische Legenden. München: Pflüger Verlag, 1923. Во втором номере журнала «Благонамеренный» Ремизов опубликовал нечто вроде анонса этого немецкого издания книги (с. 165), перечисляя основные символические топосы и сюжеты включенных в нее произведений: «Солнце, месяц, звезды, „страсти“, ангелы и демоны. Страсти Адама. Страсти Богородицы. Воплощение. И отречение. (По-русски не издано)» (А. Р. [Ремизов А. М.]. Die goldene Kette. Weltpassionen. Altrussische Legenden nach Alexei Remisow / Übertragen von Gertrud Hahn. München: Pflüger Verlag, 1923). Планы Ган относительно переводов произведений Ремизова пересекались с намерениями В. Рутенберга, который видел в ней свою конкурентку. В частности, в письме Ремизову он заметил: «(по моему мнению) г-жа Ган не способна» передать «то чувство, которое оживает в душе читателя при чтении русского текста» (Amherst. Series 1. Box 4. Folder 10; письмо от 12 октября 1926 года). Однако ради уже подготовленных переводов им пришлось разделить часть текстов и подготовить совместное издание книги «Stella Maria Maris. Russische Legenden» (см. п. 2, прим. 6). См. также о Г. Ган: *Поляков Ф. Б.* Алексей Ремизов и его переводчики в Германии. Р. 327–329.

DOI: 10.31860/0131-6095-2022-4-261-271

© Д. К. Баранов

РОЛЬ ЦИКЛА «ЧЕМОДАН» В ЭВОЛЮЦИИ ПОЭТИКИ С. Д. ДОВЛАТОВА

Исследователи отмечали, что цикл С. Д. Довлатова «Чемодан» на уровне тематики, проблематики, сюжетных ходов, персонажей, мотивов перекликается со всеми значимыми произведениями автора.¹ Однако на творчество Довлатова редко смотрят в диахронии, и неясным остается вопрос о роли этого цикла в эволюции поэтики автора. Для того чтобы разобраться в нем, обратимся к одной из стержневых тем

¹ См., например: *Сухих И. Н.* Сергей Довлатов: время, место, судьба. СПб., 2006. С. 172; *Доброзракова Г. А.* Интертекстуальные связи повести С. Довлатова «Чемодан» с произведениями русской классической литературы XX–XXI веков // *Известия Саратовского ун-та. Новая сер. Сер. Филология. Журналистика.* 2011. Т. 11. Вып. 1. С. 79–80; *Егорова Е. Н.* Вещь как ключ к воспоминанию (культурно-семантический анализ произведения «Чемодан» С. Д. Довлатова) // *Вестник славянских культур.* 2018. Т. 48. С. 204–207.

и одновременно — структурных элементов довлатовской прозы — несовпадению формы и содержания, означающего и означаемого на всех уровнях: в словах, персонажах, действиях. Подобное несовпадение оборачивается постоянными коммуникативными провалами, часто мешающими главному герою нормально общаться с другими, нормально существовать в мире.

В прозе Довлатова до середины 1980-х годов читатель нередко становится свидетелем попыток наладить коммуникацию, преодолеть разрыв между формой и содержанием. Попытки эти приводят к разным результатам. Например, в «Компромиссе одиннадцатом» по ошибке хоронят не того человека, и журналист Довлатов, названный Долматовым, вместо того чтобы, как все остальные, произнести официозную ритуальную речь, говорит от себя о «тайнах человеческой души»,² тем самым, казалось бы, выходя за рамки привычного перформативного действия. Его слова имеют смысл. Однако речи героя никто не понимает и даже не воспринимает как бунт — поступок героя не вызывает должного эффекта.

Кульминацией вошедшего в «Зону» рассказа «Представление» является постановка заключенными идеологически выверенной пьесы. Зэк, играющий Ленина, произносит ритуальное обращение в зал: «Чьи это счастливые юные лица? Неужели это те, ради кого мы возводили баррикады? Неужели это славные внуки революции?..» (2, 171). Оказавшиеся на месте зрителей вохровцы и ээки, мало отличимые друг от друга, смеются. Несовпадение предполагаемого и реального адреса обнаруживает пустоту содержания официозного высказывания. Однако после звучит Интернационал, и все в зале хором начинают подпевать, ведь для них давно «стершиеся» слова — «Вставай, проклятьем заклейменный, весь мир голодных и рабов» — вдруг приобретают смысл, пусть и не тот, на который рассчитывали авторы гимна. Коммуникация налаживается, ритуальным словам возвращается содержание — но это длится недолго, и надежды на повторение нет.

Более оптимистичным видится финал повести «Заповедник». На фоне сюжета о ритуализации фигуры Пушкина главному герою удается переосмыслить собственное отношение к словам. Изменения, произошедшие в Алиханове, отражаются в финальной фразе: «тут уже не любовь, а судьба» (2, 324). Слово «любовь» в повести появлялось много раз, но если мы возьмем все контексты его употребления, увидим, что оно каждый раз использовалось в каком-то абсурдном значении. Алиханов, переборавший тягу к эффектным, но бессмысленным каламбурам, отказывается от «неудачного» слова, из которого «высыпалось» значение, заменяет его более подходящим по смыслу, более точно в рамках повести описывающим отношения главного героя с женой.³

Таким образом, Довлатов до середины 1980-х годов опробовал разные варианты развития сюжета о возвращении смысла тому, что смысл потеряло. Героям то удавалось, то не удавалось наладить связь между формой и содержанием высказывания. Перед автором не мог не встать вопрос: куда двигаться дальше? Ответ мы находим в цикле «Чемодан».

То, что сама тема несовпадения формы и содержания никуда не уходит, видно на всех уровнях текста. Не тем смыслом постоянно наполняются слова: «Торговал этой... как ее... Хохломой.

— Наверное, пахлавой?

— Ну, пахлавой, какая разница...» (3, 386); «Действовал в состоянии эффекта...

— Аффекта, — поправил я.

— Тем более...» (3, 409); «Я пью только вечером... Не раньше часу дня...» (3, 385);

«,— Да здравствуют трудовые резервы!« И достал из кармана вторую бутылку» (3, 405);

² Довлатов С. Д. Собр. соч.: В 4 т. СПб., 2010. Т. 1. С. 447. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием номера тома и страницы.

³ Подробнее о попытках вернуть смысл словам в довлатовской прозе см.: Баранов Д. К. 1) С. Д. Довлатов и диссидентство: к вопросу о взаимосвязях // Русская литература. 2018. № 4. С. 237–245; 2) Проблемы коммуникации в прозе Саши Соколова и Сергея Довлатова. Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2019. С. 204–285.

«Я же единственный сын... Брат в тюрьме, сестры замужем...» (3, 410); «— Я пива не употребляю. Но выпью с удовольствием...» (3, 481); «Фильм будет, мягко говоря, аполитичным» (3, 470).

Одни и те же слова и выражения в разных контекстах отсылают к различным вещам и понятиям. Так, в устах главного редактора слова о социально значимой очерке звучат серьезно, а когда те же формулировки использует главный герой, Безуглов спрашивает его: «Ты выпил?» (3, 385). Привлекают внимание и случаи, когда слово вдруг приобретает значение, не предполагаемое пресуппозиционной частью: «— И долго там прожил?

— Долго. Сорок три года. Если быть точным, до прошлого вторника» (3, 395); «Сведения, которые мы имеем о вас, более чем противоречивы. Конкретно — бытовая неразборчивость, пьянка, сомнительные анекдоты...

Мне захотелось спросить — что же тут противоречивого?» (3, 397).

Комментируя поведение якобы сумасшедшего ээка, Чурилин говорит: «Слушай, да какой он псих?! Нормальный человек. Сначала жрать хотел, а теперь ему бабу подавай. Да еще разрядницу... Мужик со вкусом... Я бы тоже не отказался...» (3, 403). Другой пример: «— Врач может почувствовать запах. Это будет как-то неестественно...

Чурилин перебил его:

— А лаять и кукарекать — естественно?.. Закусишь щавелем, и все дела» (3, 404).

Появление неожиданно более подходящего значения наблюдается и в переименовании злыми языками гостиницы «Советской», окна которой выходили на цеха судостроительного завода «Адмиралтеец», в «Антисоветскую» (3, 453).

К теме слов, в которых проблематизируется связь между означающим и означаемым, примыкает и мотив имени, за которым скрывается кто-то другой или что-то другое. «А Бродского не тронул. Всего лишь спросил — кто это? Я ответил, что дальний родственник...» (3, 348); «— Что такое „леже“? — поморщился редактор.

— Леже — выдающийся французский художник. Член коммунистической партии.

— Не думаю, — сказал редактор» (3, 382).

На комическом сопоставлении режиссера Шлиппенбаха и его «воспетого Пушкиным» «предка» с такой же фамилией во многом построен финальный рассказ, где скандал в очереди за пивом сравнивается с Полтавской битвой.

К таким примерам примыкают и случаи, где обманчивой оказывается внешность: «— Вам можно доверять. Я это сразу поняла. Как только увидела портрет Солженицына.

— Это Достоевский. Но и Солженицына я уважаю...» (3, 435).

Ломоносов, которого изваяли герои в «Номенклатурных полуботинках», женственный и похож на свинью (3, 372) (см. также: «Кто это в принципе — мужик или баба?»; 3, 374), и в то же время статуя напоминает Хрущева (3, 376).

Мотив проблематизации связи между внешним видом человека и его «содержанием» — точнее, тем, как его представляют другие люди, оказывается ведущим в рассказе о финских носках, где постоянное появление слов «рожа/харя/лицо/физиономия» обусловлено коммуникативными проблемами во взаимоотношениях с финками, а также с тем, что у Рымаря на лице написано, что он уголовник («Рымарь идет в магазин „Березка“, протягивает кассиру сорок долларов. Это с его-то рожей! Да он в банальном гастрономе рубль протягивает, и то кассир не сомневается, что рубль украден»; 3, 363). В перекликающемся с предыдущим рассказе о зимней шапке этот мотив даже определяет движение сюжета: пока с героем все в порядке, девушки смотрят на него пренебрежительно, не слушают историю о Раисе, заботятся о его брате, но как только герою разбивают лицо, все симметрично меняется: девушки заботятся о герое, переживают по поводу отравившейся машинистки, а про брата забывают. «До чего красив, злодей!» (3, 456) — говорит Рита, глядя на героя. Милиционер же внимательно слушает объяснения Риты, потому что ее можно было принять за жену ответственного работника, а героя — за ее шофера.

Отдельно стоит отметить случаи, когда несовпадение внешнего и внутреннего в персонаже связано с национальностью. Так, в рассказе о том, как герой гоняется за социально значимым сюжетом, знаком персонажа оказывается уже не «рожа», даже не костюм, а национальность: «Белорус не годится. Белорусов навалом. Узбека мне давай, или, на худой конец, эстонца...» (3, 384). Эта тема то и дело дает о себе знать. Так, братья Данчковские из истории про поплиновую рубашку сменили фамилии на Данч и Данчиковский, при этом один «оставался евреем», другой стал «обрусевшим поляком» (3, 438). Означающее начинает неестественным образом определять означаемое, когда братья ссорятся на национальной почве. Мотив национальности как ложного знака характера и поведения играет важную роль и в рассказе о зимней шапке. Отравившаяся машинистка Раиса «не ограничивалась своим еврейским происхождением. Шла в своих пороках дальше» (3, 450). Брат героя Борис, не будучи евреем, с азартом защищает свое «оскорбленное национальное достоинство» (3, 464), слыша фразу «в первый раз вижу еврея-алкоголика» (3, 464). Причем в этот момент он легко «меняет» национальность, определяющую модель поведения: «Раньше я не замечал в Боре кавказского патриотизма. Теперь он даже заговорил с грузинским акцентом:

— Я — еврей? Значит, я, по-твоему — еврей?! Обижает, дорогой!..» (3, 464).

Расхождение формы и содержания охватывает не только языковой уровень — эта тема постоянно возникает в связи с внешним видом персонажей и с их действиями. Поэтому так распространены подмены одного персонажа другим, ошибки. Герой в «Шоферских перчатках» изображает на утреннике деда Мороза — дети принимают его за Ленина (3, 471–472). Герой в школе участвует в постановке спектакля про Чука и Гека — никто из зрителей не понимает, что он играет, считают его настоящим хулиганом (3, 471). Критик Халупович в «Поплиновой рубашке» принимает героя, отчаянно ждущего признания известным человеком, за Леву Мелиндера (3, 437). «Значение» персонажа в довлатовском мире довольно непредсказуемо: «В общем, после рождения дочери стало ясно, что мы женаты. Катя заменила нам брачное свидетельство» (3, 443).

Естественно, в цикле, который называется «Чемодан», с тем же мотивом несовпадения формы и содержания тесно связаны и предметы. Дело в том, что в тексте постоянно возникают предметы, не выполняющие своей функции или даже наделенные не свойственными им функциями. Во вступлении мы узнаем, что после эмиграции герой так и не открывал чемодан — все вывезенные им вещи негодились. Цикл в какой-то степени обладает кольцевой композицией, ведь в финале последнего рассказа ясно дает о себе знать мотив не используемых по назначению предметов: «Театральный костюм потом валялся у меня два года. Шпагу присвоил соседский мальчишка. Шляпой мы натирали полы. Камзол носила вместо демисезонного пальто экстравагантная женщина Регина Бриттерман. Из бархатных штанов моя жена соорудила юбку» (3, 482).

Та же тема постоянно возникает и в других рассказах. Художник Чегин, пока герой не отдал ему стулья, приспособил вместо них ящики (3, 348). Бельевой веревкой обязан чемодан с неработающим замком (3, 348). Герой не только ходил двадцать лет в гороховых носках — он хранил в них елочные игрушки, вытирал пыль, затыкал щели в оконных рамах (3, 365). В «Полуботинках» запорожец, на котором Цыпин не ездил, зимой превратился в детскую горку (3, 371). Чурилин из «Офицерского ремня» лосьон «Гигиена» принимает только внутрь (3, 409). Герой же вместо пепельницы использует банку с чернильным раствором (3, 401). Софа в «Зимней шапке» открывает консервы маникюрными ножницами (3, 453). В том же рассказе герой получает от брата шапку только тогда, когда они оказываются в помещении, где она не нужна. Врач отмечает, что скороходовские ботинки хороши, после того как принял удар ботинком в глаз за удар кирпичиной (3, 458), и т. д.

Получается, тема расхождения формы и содержания в этом цикле подается чуть ли не более явно, чем в предыдущих довлатовских произведениях. Слово и реальность постоянно не совпадают. Чурилин, приходя проведать изувеченного им героя, гово-

рит: «А я, естественно, на гауптвахте. То есть, фактически я здесь, а в принципе — на гауптвахте. Там мой земляк дежурит...» (3, 409). Форма и содержание расходятся даже не столько на уровне слова, сколько на уровне предметного ряда — вещи, персонажа, даже целой сюжетной ситуации: «А теперь представьте себе выразительную картинку. Впереди, рыдая, идет чекист. Дальше — ненормальный зэк с пистолетом. И замыкает шествие ефрейтор с окровавленной повязкой на голове. А навстречу — военный патруль. „ГАЗ-61“ с тремя автоматчиками и здоровенным волкодавом. Удивляюсь, как они не пристрелили моего зэка» (3, 408).

Возникает вопрос: какие пути развития этой темы предлагает Довлатов? На первый взгляд, никакие. Как уже отмечалось, в ранней прозе автор рисовал ситуации, в которых связь между формой и содержанием налаживается или в которых видно — пусть и неудачное — стремление ее наладить. В «Чемодане» герою, как и всегда, не нравится мир официоза, в котором ритуальные действия и фразы теряют значение. Это видно в его размышлениях и в повседневных поступках. Так, мы постоянно видим рассуждения в духе: «...я раза три вообще не голосовал. Причем не из диссидентских соображений. Скорее — из ненависти к бессмысленным действиям» (3, 434); часто встречается бытовое поведение такого плана: «...я вытащил штепсель, не дожидаясь торжественных звуков гимна» (3, 408). Но никаких попыток что-то исправить в окружающем мире герой не предпринимает. Даже в тех случаях, когда мы можем этого ждать.

В «Номенклатурных полуботинках» герой, узнав, что мэр снял под столом ботинки, «сжался от причастности к тайне» (3, 378). Светом «лукавой причастности к тайне» (1, 447) светилось лицо Быкова в «Компромиссе...» — сразу после того, как герой неудачно пытался бунтовать против системы. Когда Довлатов-герой прячет ботинки мэра в портфель, читаем: «...не думаю, чтобы кто-то это заметил» (3, 380). Это прямая цитата из рассказа «Представления», там сопровождавшая момент катарсиса, наступившего во время совместного исполнения Интернационала (2, 173). В обоих претекстах мы видели попытки вернуть смысл в бессмысленное ритуальное действие, однако в «Полуботинках» нет ни намека на что-нибудь подобное.

Рассказ «Офицерский ремень» не просто тематически перекликается с «Зоной», он также содержит ряд прямых отсылок именно к «Представлению»: Чурилин во время суда ведет себя как на сцене, при этом в обоих произведениях заготовленные реплики выступления не соответствуют реальности. «Могу ведь и тебя пощекотить», — говорит Чурилин допрашивающему его майору (3, 416). «Эй, кто там ближе, пощекотите этого Мопассана!..» (2, 171) — кричат зэки в «Представлении». «Представление» заканчивается так: «Опрокидывая скамейки, заключенные направились к выходу» (2, 173). Одно из последних предложений «Ремня»: «Я, доставая сигареты, направился к выходу...» (3, 416). Такое впечатление, что Довлатов сознательно указывает на то, что этот рассказ «Чемодана» очень похож на написанный незадолго до него рассказ «Зоны», однако финалы текстов принципиально различны: в «Представлении» коммуникация, пусть и ненадолго, но наладилась, текст Интернационала приобрел смысл; «Ремень» же заканчивается коммуникативной неудачей и скандалом. И так все время в «Чемодане» — победы здравого смысла не происходит. Значит ли это, что Довлатов уже не верит в возможность счастливого финала? Нет, дело в том, что в «Чемодане» тема разрыва формы и содержания реализуется не столько на уровне изображенного мира, сколько на уровне организации речи повествователя.

Рассказы «Чемодана» изобилуют большим количеством вставных историй, не имеющих прямого отношения к основным сюжетным линиям и, казалось бы, лишь тормозящих повествование. В исследовательской литературе высказывалось мнение, что так Довлатов создает «целостную картину русской действительности»,⁴ однако важно отметить, что это лишь один из многих элементов текста, отвлекающих читателя от

⁴ Доброзракова Г. А. Интертекстуальные связи повести С. Довлатова «Чемодан» с произведениями русской классической литературы XX–XXI веков. С. 78.

главной темы повествования.⁵ В рассказах перекликаются часто слабо связанные между собой сюжетные линии (аферы с Фредом и любовь с Асей в «Носках»; покончившая с собой машинистка, пьянка с братом и женщинами, приключения после взятия кредита в «Шапке» и т. д.). Повествователь постоянно уходит от темы, даже сам то и дело подчеркивает это: «Но, как всегда, предисловие затянулось» (3, 350); «Зимой он станет доктором физических наук. Или физико-математических... Какая разница?» (3, 432); «Однако мы забежали вперед» (3, 367), и др. В «Полуботинках», рассказав историю о неудачливом скульпторе из Челябинска, изваявшем Ленина с кепками в обеих руках, повествователь говорит: «Мы снова отвлеклись» (3, 369). При этом возвращается он не к повествованию о том, как украл ботинки и даже не как сам работал учеником камнереза, а к очередному отступлению о том, как в принципе создается скульптура. Наконец, отметим, что вступление и первые главы настраивают читателя на определенный лад: перед нами рассказы о том, как главный герой стал обладателем того или иного предмета (и предмет напоминает в эмиграции герою о том, как это произошло). Однако на самом деле истории редко ведут к получению предмета — часто эти предметы обретаются случайно, абсолютно не в связи с основной частью рассказа, порой даже вопреки логике сюжетного движения. Нарушение читательских ожиданий играет важную роль в довлатовском юморе⁶ — в «Чемодане» же игра с ожиданиями реципиента охватывает уже сюжетный уровень.

Рассказы «Чемодана» всегда не о том, о чем кажется. Именно благодаря этому реализуется значимая для Довлатова идея: кажущаяся основной тема речи рассказчика раскроется с содержанием, но парадоксальным образом читатель в обход усложненной формы получает смысл — несмотря на все отвлекающие уловки повествователя.

В статье нет возможности проанализировать все тексты «Чемодана». Чтобы продемонстрировать, как именно повествовательная структура связывается с мотивной системой и изображенным миром конкретного текста, возьмем в качестве примера один рассказ из середины цикла — «Куртка Фернана Леже». Вместо этого текста можно было бы выбрать любой другой.

Рассказ «Куртка Фернана Леже» начинается с «обманки», предложенной повествователем читателю, а именно с утверждения: «Эта глава — рассказ о принце и нищем» (3, 417). В следующей же фразе сопоставляются главный герой и его друг детства Андрияша Черкасов. Заявленная тема так же плохо соотносится с содержанием, как и в других случаях. В первой половине произведения сравниваются не столько два героя, сколько их семьи в целом. В середине текста рассказывается о смерти Николая Черкасова — и с этого момента Андрей Черкасов вообще исчезает из повествования — его имя лишь дважды возникает сразу после упоминания о смерти отца (3, 425–426) и один раз в самом последнем абзаце (3, 432). Реальным главным героем неожиданно оказывается мать Андрея Нина Черкасова,⁷ которая никому конкретному не противопоставляется.

⁵ Еще И. Н. Сухих, говоря о первых трех рассказах «Чемодана», отмечал, что бросающиеся в глаза темы, определяющие фабулу, — «не предмет, а повод для рассказа» (*Сухих И. Н.* Сергей Довлатов: время, место, судьба. С. 166–167). Впрочем, исследователь делал вывод, что главное в цикле — сам центральный герой, чей образ постепенно выстраивается из вещей чемодана и связанных с ними историй. Далее же будет показано, что смысловым стержнем цикла оказывается скорее не герой и его психология, внутренний мир, но разыгрываемые повествователем игры с читателем, коммуникация с реципиентом.

⁶ См. показательный тезис С. Р. Давлетшиной: «Все перечисленные языковые средства участвуют в образовании приемов создания комического на основе нарочитого, целенаправленного разрушения <...> норм современного русского литературного языка, что приводит к возникновению эффекта неожиданности и действию неоправданного ожидания» (*Давлетшина С. Р.* Функция иронии в прозе С. Д. Довлатова // Уральский филологический вестник. Сер. «Драфт: молодая наука». 2017. № 5. С. 70).

⁷ Любопытно наблюдение Н. В. Погосьяна, что «в рассказах „Куртка Фернана Леже“ и „Поплиновая рубашка“ „зерно сюжета“ связано с няней-немкой Луизой Генриховной, а константой сюжета становится грозившей ей арест» (*Погосян Н. В.* Эстетическая коммуникация «автор-читатель» в книге С. Довлатова «Чемодан» // Преподаватель. XXI век. 2012. № 1–2. С. 392). Согла-

Резкая смена фокуса не случайна и отчасти связана с тем, что этот рассказ — своеобразная рефлексия Довлатова над собственной поэтикой. Исследователи отмечали, что весь текст построен на контрастных оппозициях.⁸ Действительно, в первой половине их очень много — настолько много, что «деланность» текста просто не может не броситься в глаза. Постоянно возникают комедийные, часто каламбурные противопоставления вроде «Андрюша был сыном выдающегося человека. Мой отец выделялся только своей худобой» (3, 417). Впрочем, порой такие контрастные описания перебиваются утверждениями сходства: «...их жены <...> вместе заканчивали театральный институт» (3, 417); «Питались мы, я думаю, одинаково скверно. Шла война» (3, 418). После упоминания о смерти Николая Черкасова рассказ становится значительно менее юмористичным, число каламбуров сокращается, реже встречаются и полярные сопоставления: «...наши матери превратились в одинаково грустных и трогательных старух. А мы — в одинаково черствых и невнимательных сыновей» (3, 425). Конечно, полностью контрасты пока не исчезают, сохраняются и на уровне речи, и даже на уровне сюжета: так, сопоставляются именитые зарубежные друзья Николая Черкасова, которые хорошо относятся к его вдове, и отечественные, отвернувшиеся от нее. Между тем еще до рассказа о смерти Николая Черкасова герой размышляет о том, что принцип, по которому антиподы притягиваются, не работает (3, 423). Во второй же половине произведения мысль о непродуктивности мышления противопоставлениями звучит все отчетливей. Герой понимает, что за внешним контрастом, связанным с материальным благополучием, скрывается внутреннее сходство: «Когда-то я служил в охране. Среди заключенных попадались видные номенклатурные работники. Первые дни они сохраняли руководящие манеры. Потом органически растворялись в лагерной массе.

Когда-то я смотрел документальный фильм о Париже. События происходили в оккупированной Франции. По улицам шли толпы беженцев. Я убедился, что порабощенные страны выглядят одинаково. Все разоренные народы — близнецы...

Вмиг облетая с человека шелуха покоя и богатства. Тотчас обпахается его израненная, сиротливая душа...» (3, 428).

Простые оппозиции, на которых поначалу строится рассказ, в итоге не работают, так как реальный мир сложнее любой теории, описывающей его якобы четкую структуру.

Нина Черкасова дарит герою куртку, принадлежавшую Фернану Леже, — предмет, в котором форма не соответствует содержанию: за неказистым внешним видом скрывается большой символический капитал. Герой рассуждает о Леже и об искусстве, и в финале этих рассуждений звучат две важные мысли. Одна — о том, что любимые слова художника такие: «Ренуар изображал то, что видел. Я изображаю то, что понял...» (3, 430). Она перекликается с размышлениями героя о том, что за внешним различием — вообще за внешним видом — скрывается что-то другое (обнаружение сходства в противопоставленных вещах — одна из частотных довлатовских тем). Другая мысль: «Ему казалось <...> что искусство, от Шекспира до Эдит Пиаф, живет контрастами» (3, 430). Через предложение повествователь отмечает: «Умер Леже коммунистом, раз и навсегда поверив величайшему, беспрецедентному шарлатанству» (3, 430). Такой контекст заставляет сомневаться в убежденности героя в том, что искусство живет контрастами. И действительно, после этого утверждения — т. е. на последних страницах рассказа — не возникает вообще ни одного контраста. Повествователь уходит от, казалось бы, основного приема — так же, как ушел от якобы основной темы.

Финальными словами текста Довлатов подчеркивает, что Андрей Черкасов был в этом рассказе, в общем-то, ни при чем: «Впрочем, мы отвлеклись. У Андрея Черкасова тоже все хорошо. Зимой он станет доктором физических наук. Или физико-математических... Какая разница?» (3, 432).

ситься с тем, что именно с няней связано «зерно сюжета», сложно, однако показательным, что у исследователя вообще возникает ощущение какого-то сюжетного смещения.

⁸ См., например: *Егорова Е. Н.* Вещь как ключ к воспоминанию. С. 205–206.

Итак, куртку герой получает от Нины Черкасовой, т. е. получение этого предмета не просто не является результатом истории о взаимоотношениях с Андреем, собственно с Андреем этот предмет никогда никак не был связан. Андрей Черкасов лишь отвлекает внимание читателя. Ведь перед нами текст, в котором посыл об одинаковости и взаимозаменяемости того, что кажется столь разным, спрятан в историю про контрасты, якобы построенную на контрастах в речи повествователя. Лишь «пробираясь» через такое игровое повествование, читатель сможет не просто прочитать, но прочувствовать в процессе игры, что за формой может прятаться самое неожиданное содержание. Так и смысл художественного текста может совершенно не соответствовать его формальной теме.

Схожим образом устроены и другие рассказы цикла: повествователь постоянно играет с читателем, отвлекая его внимание, а темы, казавшиеся основными, неожиданно сменяются совсем другими. С этой точки зрения посмотрим на рассказы в том порядке, в каком они даны в цикле. В «Креповых финских носках» есть два перекрывающих друг друга слабо связанных сюжетных пласта: повествование об аферах и о взаимоотношениях с Асей. При этом начало и финал рассказа обрамляются темой гуманитарной науки, которая более нигде в тексте не поднимается. В «Номенклатурных полуботинках», казалось бы, речь идет в первую очередь о конкретной краже, но повествователь постоянно уходит в сторону, его вставные истории не связаны с основной линией. Более того, начало произведения выстраивает схему ожиданий: герой отмечает, что все крадут бессмысленные вещи, а он украл вещь практичную. Однако по прочтении мы понимаем, что импульс, побудивший героя украсть, был такой же необъяснимый, а по назначению он ботинки не использует. Большая часть «Приличного двубортного костюма» посвящена попыткам героя получить костюм как награду за публикацию социально значимого материала, и читатель ждет, как же герою удастся воплотить в жизнь задуманное. Но герой терпит неудачу, а костюм получает на последних страницах текста вовсе не как результат его действий в основной части.

В трех первых произведениях вещь, давшая заголовок рассказу, появлялась в финале, однако обладателем офицерского ремня в одноименном тексте герой становится примерно в середине повествования, как бы походя. Начало произведения, где герой рассуждает о мыслях пьяницы в больнице, создает схему ожиданий: с героем что-то произойдет из-за его пьянства, но причина попадания на больничную койку не совсем в этом. Вся вторая часть, где герой помогает Чурилину придумать речь для суда, никак не связана собственно с ремнем. В «Куртке Фернана Леже», как было показано, получение куртки никак не было связано с историей про взаимоотношения с Андреем Черкасовым. Поплиновую рубашку герой также получает не в связи с основной историей, распадающейся на отдельные фрагменты. Вся «Зимняя шапка» построена на нарушении читательского ожидания. В первом же абзаце упоминается «уродливая лыжная шапочка», которую кто-то забыл дома у героя, и мы ждем, что эту шапочку и присвоит себе герой — неслучайно внимание на ней акцентируется несколько раз. Однако шапку герой теряет, когда его избивают. Во второй части (сюжетно почти не связанной с первой) выстраивается новая схема ожиданий: герой получит шапку брата Бориса. Ведь Борис приходит в «потертой котиковой шапке» (3, 460). Шапкой «из фальшивого котика» (3, 349) назывался предмет чемодана во вступлении. Герои носят шапку по очереди, ее все время упоминает повествователь, однако шапкой в чемодане в итоге оказывается вовсе не она, а шапка человека, с которым подрался Боря, — этот эпизод возникает лишь на последних страницах. В «Шоферских перчатках» внешне социально окрашенный рассказ о диссидентствующем Шлиппенбахе, снимающем смелую сатиру на советскую действительность, ни к чему не приводит — через день режиссер раздумывает снимать фильм, так что физические результаты действий героев в конце обесцениваются. Основной становится важная для Довлатова тема попадания-непопадания в норму мира в целом. Герой в костюме царя стоит в очереди за пивом, забыв деньги в нормальных штанах. Однако случайный человек в очереди оказывается знакомым героя, говорит, что должен рубль, и возвращает. Показательно, что этот чело-

век перевирает фамилию: называет героя Долматовым. Так же переврали его фамилию в «Компромиссе» при описании похорон Ильвеса. Однако если там герой выступает против привычного перформатива и терпит неудачу, тут все совсем иначе: герой ни против чего не протестует, а вот Шлиппенбах вызывает ярость народных масс,⁹ однако когда герой берет всем пива, все успокаиваются, и конфликт сам собой сходит на нет. Не останавливаясь на рассказе подробно, обратим внимание лишь на финал: «Шоферские перчатки я захватил в эмиграцию. Я был уверен, что первым делом куплю машину. Да так и не купил. Не захотел. Должен же я чем-то выделяться на общем фоне! Пускай весь Форест-Хиллс знает „того самого Довлатова, у которого нет автомобиля!“» (3, 482).

Этот финал выполняет как минимум две функции. Во-первых, перед нами завершение темы нормы, центральной для самого рассказа: герой, даже будучи выряжен в костюм Петра для участия в крайне странном мероприятии, был своим в толпе у пивного ларька, однако в эмиграции выделяется просто тем, что у него нет машины. Другая функция важнее: финал, в котором акцентируется внимание на мотиве неиспользования вещи по назначению, заставляет читателя осмыслить весь цикл как единое художественное целое.

Перед нами цикл про постепенное принятие абсурдности мира — и именно этим объясняется отсутствие (в сравнении с ранними текстами) попыток что-то в этом мире исправить. В первых двух рассказах сюжет — пусть в нем и содержаться постоянные отступления — строится на том, как герой совершает определенные действия, результатом которых являются предметы чемодана: носки герой получает в результате аферы, ботинки крадет. Следующие два предмета — костюм и ремень — герой получает в дар, но не безвозмездный: редактору нужно было оплатить костюм, чтоб не ударить в грязь лицом перед сотрудником КГБ, Чурилину нужно было избавиться от неуставной бляхи, чтоб за нее не надбавили срок. При этом в обоих случаях основной сюжет вовсе не ведет к получению героем этих вещей, это происходит довольно неожиданно. Герой рассказывает об иностранце сотруднику КГБ и помогает Чурилину продумать ответы, но не для того, чтоб получить «подарки». Куртка Леже и поплиновая рубашка — очередные предметы — подарок уже добровольный, и герой ничего не делает, чтобы оказаться их владельцем. При этом если появление ремня и костюма было хоть как-то подготовлено текстом, то эти подарки уже совсем не связаны с происходящим в рассказах. Шапка тоже оказывается подарком, пусть и полученным при необычных обстоятельствах. Отличие от предыдущих произведений цикла следующее: герой все время думал о шапке (на нее указывал повествователь), но предпринимал реальных действий, чтоб ее обрести, но в итоге чудесным образом получил. Шоферские перчатки вообще оказались у героя по странному стечению обстоятельств: герой не прикладывал сил, чтобы ими завладеть, Шлиппенбах или Чипа тоже, в общем-то, ни на секунду не задумывались об этих перчатках. Они просто возникли в жизни героя.

По этому описанию видно, что чем дальше, тем меньше доля участия героя в собственной жизни — главный персонаж уже не деятель, он плывет по течению. Если бы герой в финале «Перчаток» купил автомобиль, он наконец наладил бы связь между формой и содержанием, вернул бы предмету положенную функцию. Шоферские перчатки, изображавшие когда-то перчатки царя, теперь использовались бы по назначению. Но для этого нужно совершить действие, кроме того, Довлатова такое возвращение смысла уже не так интересует, как в «Заповеднике» или «Компромиссе».

Жизнь идет сама по себе, давая герою все необходимое: свою долю абсурда, свою долю нормы — рубль, который вдруг появляется из ниоткуда и дает возможность купить пива на всех и наладить коммуникацию с людьми. Так же и сам процесс рассказывания истории, куда бы ни заводила повествователя его речь, как бы ни обманывал

⁹ О том, что Шлиппенбах, рассчитывавший снять фильм, близкий народу, сам воспринимается толпой у пивного ларька в штучки, когда начинает выкрикивать прописные околодиссидентские истины (3, 480–481), см.: *Сухих И. Н.* Сергей Довлатов: время, место, судьба. С. 170–171.

он читательские ожидания, приведет именно к тому, к чему надо — к эстетическому переживанию, поводом для которого оказывается не изображенный мир, а процесс говорения, построение истории на глазах реципиента. Эстетическое воздействие — и есть «содержание» художественного текста.

Многие особенности поздних текстов восходят именно к «Чемодану». Два рассказа «Холодильника» похожи на «Чемодан» во всем, но так как цикл не дописан, нельзя судить, куда пришел бы Довлатов. Многие из «Чемодана» дает о себе знать в «Филиале». Речь и про намеренное смешение двух, казалось бы, мало связанных пластов повествования — о любви с Асей в Ленинграде и о конференции в Калифорнии. И про волшебным образом восстанавливающуюся норму: скажем, так появляется в нужные моменты алкоголь, который герой не заказывал, — это результат действий своеобразного волшебного помощника старика Панаева. Показательно, что именно в «Чемодане» скульптор Чудновский, препираясь с героем по поводу внешнего вида Ломоносова, примирительно говорит: «А может, вы правы. И все же — оставим как есть. В каждой работе необходима минимальная доля абсурда...» (3, 372). Фраза «в любой ситуации необходима доля абсурда» лейтмотивом проходит через «Филиал», отражая один из важных выводов довлатовского героя, уже не пытающегося сделать алогичный мир более логичным: «В борьбе с абсурдом так и надо действовать. Реакция должна быть столь же абсурдной» (4, 82).

«Чемодан» свидетельствует не только о некоторых изменениях в довлатовской прозе на уровне, скажем так, идей. В нем, как было продемонстрировано, Довлатова все меньше интересует изображенный мир сам по себе, особенно все то, что связано с темой политики, — неслучайно темы пустоты официоза, противостояния власти и т. д. постоянно оказывались лишь отвлекающими внимание читателя.¹⁰ Все большую роль играет тема художественного текста, где информативная функция работает слабо, т. е. текста, сосредоточенного на собственной эстетической структуре, и этим объясняются игры с читателем, сложность устройства речи повествователя. В «Иностранке», вышедшей почти одновременно с «Чемоданом», интерес к особой организации игровой повествовательной системы, а не к предметной реальности выражен еще более явно: в эпилоге повествователь нарушает иерархию повествовательных инстанций, на правах автора обращаясь к своему персонажу.¹¹

В «Куртке Фернана Леже» рассуждения о художественном методе Леже определяли изменения в особенностях речи повествователя, т. е. в поэтике самого рассказа (размышления о контрастах у Леже приводили к исчезновению контрастов в речи рассказчика). Схожую ситуацию мы видим в вышедшем в 1990 году полупублицистическом тексте Довлатова «Переводные картинки», посвященном истории переводов его произведений. В финале одной из глав встречаем эксплицированную рефлексию по поводу поэтики текста: «Что бы я ни сочинял, вечно думаю о переводе. Даже в этих, например, записках избегаю трудных слов. Вы заметили?» (4, 415).

Взаимосвязь мира повествователя и повествуемого мира достигает своего апогея в последнем законченном довлатовском мини-цикле «Мы и гинеколог Буданицкий».

¹⁰ Ср. с наблюдением Погосяна по поводу предисловия «Чемодана»: «Модель сложного хронотопа, органично сочетающего бытовое и бытийное, — это пространство чемодана, на дне которого — Карл Маркс, а на крышке — Иосиф Бродский, что задает тематический вектор от политики к искусству» (Погосян Н. В. Эстетическая коммуникация «автор-читатель» в книге С. Довлатова «Чемодан». С. 393). На тот факт, что социально-политические темы — лишь внешний смысловой пласт «Чемодана», указывает и то, что вообще «несогласие с системой», как отмечает Егорова, является «типичной приметой времени» (Егорова Е. Н. Вещь как ключ к воспоминанию. С. 203).

¹¹ «Муся! Ты довольно часто спрашивала <...> Ты — персонаж, я — автор. Ты — моя причуда. Все, что слышишь, я произношу. <...> Те, кого я знал, живут во мне <...> Я — автор, вы — мои герои. И живых я не любил бы вас так сильно. <...> Какая незаслуженная милость: я знаю русский алфавит! Короче, мы в расчете. Дай вам Бог удачи! И так далее. А если Бога нет, придется, Муся, действовать самой. На этом ставим точку. Точка» (3, 344).

В первом рассказе главный герой (который благодаря мотивной системе ассоциируется в глазах читателя с самим Довлатовым) сталкивается с творческими проблемами, так как его не могут оставить в покое, однако все меняется, когда реальность вторгается в его жизнь в виде мальчика Ариэля, с которым вдруг налаживается коммуникация. Последний рассказ цикла также повествует о том, что главный герой, литератор, не может ничего написать, так как ему постоянно мешают: «Что происходит? Где выход из этого страшного тупика? Как получилось, что его личная, уединенная, нормальная жизнь столь дико запуталась?..» (3, 538). Однако затем герой осознает, что как раз эта история (о том, как ему мешали работать) и может лечь в основу художественного текста: «Писатель очнулся. Почувствовал на лице своем широкую блуждающую улыбку. Испытал неожиданно острое сочувствие ходу жизни в целом. И вдруг отчетливо, даже звонко, произнес нечто такое, что удивило его самого.

— Главное, успокойтесь. Все будет нормально. Я сделаю все от меня зависящее...

И дальше, уже обращаясь к себе:

„Как же это будет называться? Допустим — «Мы и гинеколог...» Надо заменить фамилию... Ну, скажем: «Мы и гинеколог Буданицкий»“» (3, 538–539).¹²

Результатом творчества персонажа оказывается как раз тот текст, который мы только что прочитали — это непреднамеренный, но очень подходящий финал всей довлатовской прозы.

Подведем итог. Довлатов быстро обрел репутацию бытописателя советской и эмигрантской жизни, однако сейчас уже не приходится сомневаться, что самое интересное даже в раннем довлатовском творчестве — не то, что происходит на уровне предметного ряда, а то, как выстраивается текст на глазах читателя. И чем дальше, тем очевидней становится перенос интереса Довлатова с изображенного мира на то, как разворачивается текст на глазах читателя, точнее, как он разворачивается за счет игры с читателем. И «Чемодан» — точка, в которой это смещение акцентов максимально очевидно.

¹² Особое внимание привлекает формулировка «сочувствие ходу жизни в целом». Она использовалась в «Заповеднике» для описания творчества Пушкина («Не монархист, не заговорщик, не христианин — он был только поэтом, гением и сочувствовал движению жизни в целом»; 2, 248), а также в двух публицистических выступлениях: «Блеск и нищета русской литературы» (4, 443; также при описании творчества Пушкина); «Как издаваться на Западе» (4, 450; при описании традиций американской литературы). Сочувствие ходу жизни в целом — высшая характеристика для писателя.