

DOI: 10.15643/libartrus-2018.3.1

Трагическое одиночество художника в цикле рассказов о минувшем лете С. Д. Довлатова

© Е. А. Власова

Российская национальная библиотека
Россия, 191069 г. Санкт-Петербург, улица Садовая, 18.

Email: kealis@gmail.com

В статье рассматривается то, как в цикле рассказов С. Д. Довлатова «Из рассказов о минувшем лете» представлена тема одиночества художника, каким образом широко известная тема преобразуется и меняется в постмодернистском контексте. Анализ темы одиночества на материале цикла рассказов известного русского писателя представляет особый интерес в связи с традиционно выделяемыми в прозе Довлатова жизнеутверждающими мотивами и особым анекдотичным изображением окружающей действительности. Анекдотичность, намеренная коичность поступков и реплик героев, как показывает исследование, не устраняет трагического подтекста. Юмор не убавляет драматического накала, скорее, усугубляет его. Цикл становится подобен маленькой пьесе из трех актов, где основу составляют не мысль, не философия, не рассуждение, а диалог, слова – «слова, слова, слова», достигая тем самым – своеобразной «парцелляции» – нужного писателю анекдотического эффекта (в осмыслении серьезной – «вечной» – проблемы «художник и толпа»).

Ключевые слова: Довлатов, постмодернизм, одиночество художника, анекдот.

Цикл С. Д. Довлатова «Из рассказов о минувшем лете» редко становился предметом подробного литературоведческого анализа. В книге И. Сухих «Довлатов: место, время судьба» анализу одного из поздних произведений С. Довлатова отведено несколько абзацев [9, с. 80]. Известный довлатовед подчеркивает драматический характер произведения, выделяет трагическую составляющую судьбы главного героя рассказов – писателя Кошица. Статья Д. С. Леоновой из сборника по материалам студенческой конференции [7, с. 116] представляет собой одну из недавних попыток вновь обратиться к циклу «Из рассказов о минувшем лете». В статье исследуется феномен микроциклов на материале довлатовской прозы. Как следует из темы статьи, в фокусе исследования оказывается не судьба главного героя рассказов, а определенный литературный прием построения нарратива.

Цикл С. Довлатова «Из рассказов о минувшем лете» включает в себя три небольших рассказа – «Ариэль», «Игрушка», «Мы и гинеколог Буданицкий» (1988)¹.

Формирование цикличности рассказов Довлатова происходит прежде всего на основе объединения текстов общим героем – образом писателя Григория Борисовича Кошица. Единство цикла обеспечивает и хронотоп рассказа: художественное пространство – русская колония под Монтиселло, художественное время – лето, летний отдых. Хронотоп всех трех рассказов оказывается сочлененным, спаянным, унифицированным. Цикл рассказов продолжает

¹ Составитель собрания сочинений С. Д. Довлатова А. Ю. Арьев в примечаниях к третьему тому комментирует: «Рассказы были написаны в конце лета 1988 г. Место действия – дача Довлатова в Катскильских горах (около 250 км к северу от Нью-Йорка)» [1, т. 3, с. 542]. Название цикла было дано А. Арьевым по авторскому подзаголовку к рассказу «Мы и гинеколог Буданицкий». Согласно примечанию составителя, все рассказы вышли в свет в 1990 г.

выбранную Довлатовым еще в доэмигрантский период интонацию повествователя, рассказывающего истории [3, с. 89].

В первом рассказе – «Ариэль» – читатель узнает, что «писатель снял дачу» [4, т. 3, с. 521] в русской колонии. Во втором рассказе сообщается: «Действие происходило в летней русской колонии чуть западнее Монтиселло» [4, т. 3, с. 527]. В третьей части цикла привносится временной элемент: «Третий год писатель снимает дачу в русской колонии около Монтиселло» [4, т. 3, с. 533]. Таким образом, хронотоп, включавший в себя, кажется, однократные единичные события (отпуск), от рассказа к рассказу наполняется художественными константами: события первого рассказа обретают черты повторяемости, случайные впечатления – характер почти неизбежности к третьему. И даже глагол «снимает», указывающий, казалось бы, на нестабильность (по семантике глагола «снимать» – «снимают» чужие дома или квартиры, в данном случае – дачи), временность пребывания писателя в описываемом месте «заглушается», аннигилируется уточнением о том, что наем происходит уже третий год подряд.

С первых же строк образ главного героя противопоставляется окружению. Привычные для дачной атмосферы занятия ему не близки. И если «мужчины купались, загорали, ловили рыбу» [4, т. 3, с. 521], а «женщины целую неделю разгуливали в купальниках и ездили в машинах за покупками» [4, т. 3, с. 521], то «Григорий Борисович держался замкнуто» [4, т. 3, с. 521]. «Загорать и купаться он не любил» [4, т. 3, с. 521]. «Когда его приглашали ловить рыбу, отказывался» [4, т. 3, с. 521].

Характерно, что отказ на приглашение (например) порыбачить герой формулирует в словах: «Увы, я не Хемингуэй. И даже не Аксаков» [4, т. 3, с. 521]. Подобным ответом персонаж, с одной стороны, вновь противопоставляет себя окружавшему его дачному сообществу, с другой – ставит себя, пусть и в ироничном контексте, но в ряд писателей: Э. Хемингуэя, знакового писателя для героев-шестидесятников, и увлеченного охотника С. Т. Аксакова, написавшего «Записки» о рыбалке. Реакция дачного окружения на подобные ответы героя вполне предсказуема: «Ну, и тип. Слов много знает» [4, т. 3, с. 521]. Становится понятным, что имена известных писателей – американского и русского – окружению героя ничего не говорят. Для соседей-дачников это даже не фамилии, просто незнакомые слова.

Конфликт центрального героя и его окружения, противоречивость их взглядов, алогизм слов и непонимание ситуаций поддерживается прозаиком на протяжении всего повествования. Однако уже в первом рассказе о главном герое сообщается: «Будучи человеком необщительным, <он, герой-писатель> разместился между двумя еврейскими семьями» [4, т. 3, с. 521]. Скрытый алогизм фразы усиливается в следующей: «Нуждаясь в тишине, снял дом около железнодорожного разъезда» [4, т. 3, с. 521]. Второе предложение усиливает первое и одновременно алогизирует их – быть необщительным человеком и разместиться между двумя еврейскими семьями означает то же самое, что искать тишины возле железнодорожного разъезда. Подобные фразы нарратора, с одной стороны, создают комический эффект, с другой – свидетельствуют об амбивалентном характере создаваемого Довлатовым образа. Действия и поступки главного героя не совпадают с его собственными желаниями, даже, скорее, противоречат им.

Среди героев-соседей, расположившихся рядом с дачей писателя Кошица, – слева Мишкевицеров, справа Касперовичей – вырисовывается персонаж ребенок, который изначально с первых строк в чем-то не совпадает со своим окружением. «У Мишкевицеров – трое <детей>, да еще восьмилетний племянник Ариэль» [4, т. 3, с. 522]. Обособленность мальчика обеспечивается уже тем, что он племянник Мишкевицеров, т.е. не кровный, не родной ребенок, и усиливается тем, что юный герой назван по имени, тогда как имена других детей не упоминаются.

Особенностью пребывания русской колонии на отдыхе становится неизбежная праздность и сопутствующая ей скука. От скуки, как показывает Довлатов, в среде героев появляется алкоголь: «Дачники ходили по территории с бутылками в руках» [4, т. 3, с. 522]. Обращает внимание на себя то, что они ходили «по территории», т.е. по пространству замкнутому, ограниченному, очерченному. Природа, насладиться которой приехали отдыхающие, не особенно интересует и не очень заботит героев: «В траве белели пластиковые стаканы» [4, т. 3, с. 522].

Наиболее отчетливо ощущение рутины и скуки, царящих в колонии, прослеживается при описании «женского» образа жизни: «Женщины ездили в машинах за покупками...» [4, т. 3, с. 521]. Между тем, как ясно из повествования, «лавка находилась в пяти минутах от колонии» [4, т. 3, с. 522], т.е. героиням Довлатова нет нужды пользоваться машинами, достаточно пройти пешком. Но автор подчеркивает «театральность» (и отчасти «алогизм») атмосферы, царящей на отдыхе в колонии.

Абсурдность поведения, отчужденность и непонимание между героями строятся на повторяющемся приеме постоянно «нарушающейся <не успешной> коммуникации» [2, с. 46]. Если соседские дети забегали в «четвертое бунгало» (место обитания главного героя ни разу не называется домом), то Григорий Борисович «кричал соседям»: «Я буду жаловаться!.. Мои бумаги!..» [4, т. 3, с. 522]. Герой-писатель, конечно, имел в виду черновики своих произведений. Но его окружение, дачники-соседи, отдыхающие евреи, понимают и воспринимают только понятие «ценные бумаги». Потому «несоответствие» реплики писателя привычному для соседей образу делового человека рождает закономерную иронию: «Ценные бумаги! Я вас умоляю, Роза, не смешите меня!» [4, т. 3, с. 523]. Рукописи, литературные записи не представляют ценности для героев-соседей. Когда Григорий Борисович во время очередного конфликта восклицает: «Как я завидую Генри Тору!» [4, т. 3, с. 522], имея в виду известного американского писателя, проповедовавшего руссоистский образ жизни и близость к природе, то его оппоненты-соседи понимают это так, как будто речь идет о Торе – священной книге иудеев: «А главное – Торой укоряет. Мол, не по-божески живете» [4, т. 3, с. 523]. Таким образом, диалоги между героями в рассказе Довлатова вновь и вновь демонстрируют классический паттерн [2, с. 47] – рассогласованность коммуникационной организации с использованием слов и выражений с «подмененным» (искаженным) значением. В диалогических структурах рассказа нескоординированная и нескладная коммуникация воплощает в себе конфликтную систему сюжета и раз за разом выстраивается как неуспешная.

Понятным для соседей и не вызвавшим их превратной интерпретации оказывается лишь упоминание писателем «закона о неприкосновенности жилища», т.е. юридическое (не моральное) обоснование осуждающего отношения героя к поступкам соседских детей. Именно «атмосфера душевной посредственности» (по А. И. Солженицыну²) создается Довлатовым при описании быта русской колонии под Монтиселло, и именно эта «посредственность» вызывает неприятие героя, провоцирует «конфликт». В атмосфере русской «колонии» герой Довлатова оказывается изначально (с первых страниц рассказа) не понимаемым и, как следствие, отчужденным в среде дачного окружения.

² Выступая в Гарварде (1978), известный советский писатель и диссидент А. И. Солженицын прямо обличал западный уклад жизни: «Право слишком холодно и формально, чтобы влиять на общество благотворительно. Когда вся жизнь пронизана отношениями юридическими, – создается атмосфера душевной посредственности» (Выделено автором. – **Е. В.**). [8, т. 1, с. 309].

Недомолвки и недоговоренности среди героев Довлатова возникают и по другим, вполне объяснимым причинам – диалоги происходят в формате выкриков, когда переговаривающиеся находятся на достаточно большом расстоянии, каждый на своем участке («территории»). Довлатов создает образ сообщества отдельных индивидов, атомизированное микрообщество, в котором каждый имеет свою точку зрения, каждый прав, но никто не слышит другого в атмосфере людской рассогласованности.

Как уже было сказано, для характерологии героев Довлатов использует слова и речь с подмененным значением. Так, говоря о быте соседей, герой-писатель подмечает, что, ругаясь, они переходили на английский, точнее – на суржик, в котором перемешены русская и английская лексика:

«– Факал я тебя, Марат!

– А я, Владлен, – тебя, окей?!» [4, т. 3, с. 522].

Атмосфера непонимания и отчужденности между героями в ходе повествования усиливается: по замечанию автора, «писатель стал еще более хмурый и неразговорчивым», «уходя, вешал на дверь замок» [4, т. 3, с. 523]. Неразговорчивость персонажа-писателя Довлатовым передается как буквально, так и поведенчески – говорящий демонстрирует отказ от общения и вешает на дверь замок, недвусмысленно блокируя возможную житейскую коммуникацию. Довлатов обнаруживает, что, внешне представляя собой некую замкнутую систему, на самом деле русская колония под Монтиселло внутри себя оказывается разъединенной, разобщенной³.

На фоне выписанного Довлатовым непонимания в отношениях главного героя и его окружения знакомство персонажа-писателя с мальчиком-соседом «обещает» снятие конфликта, предполагает его разрешение.

В момент сильнейшего нарастания отчужденности между писателем и дачным окружением, особенно в атмосфере усиливающейся жары («дни стояли мучительно жаркие», [4, т. 3, с. 523]), герой решает поработать на улице возле своего «четвертого бунгало» (выносит стул на крыльцо, на коленях держит пишущую машинку) и замечает одиноко сидящего мальчика. Герой-ребенок сразу привлекает внимание центрального персонажа – прежде всего своей обособленностью, отчужденностью: «в полном одиночестве тот сидел на бревне» [4, т. 3, с. 523], «у ног его валялись разноцветные пластмассовые игрушки» [4, т. 3, с. 523].

Сцена знакомства героев не может не привлечь внимание читателя, т.к. она центральная и, в отличие от предыдущих картин рассказа, написана, особым кинематографическим языком: «Мальчик сидел неподвижно», «Все это продолжалось около десяти минут. Легкое синеватое облако за это время переместилось к югу. Тень от платана чуть сдвинулась влево» [4, т. 3, с. 523]. Характерно, что синтаксис фраз тоже меняется: появляются предложения с инверсией, организованные по законам поэтического (возвышенного) текста (например, инверсия «у ног его...» [4, т. 3, с. 523]).

Заинтригованный герой-писатель инициирует знакомство: «Эй, мизерабль! Кто ты? Как тебя зовут?» [4, т. 3, с. 523]. С одной стороны, приведенная реплика являет собой пример уже ранее отмеченного смещения языков колонии, с другой – примечательно, что на фоне микширования английской и русской речи персонаж использует в своей речи прочно устоявшийся

³ Ее единство и цельность актуализируются только на фоне персонажей, появившихся извне: когда героя-писателя навестит оператор, он будет охарактеризован как «молодой американец с кинокамерой» [4, т. 3, с. 523]. Номинатив «американец» позволяет понять, что сами дачники Монтиселло американцами себя не считают.

галлицизм «*misérable*», означающий «жалкое, несчастное существо» [5, с. 1523]. «Вавилонское» смешение языков усиливается.

Из завязавшегося разговора главный герой узнает, что мальчика зовут Ариэль. Имя юного героя означает «ангел» (в иудаизме), о чем сразу вспоминает Кошиц: «Где же крылья твои, Ариэль?» [4, т. 3, с. 524]. И впервые за время повествования паттерн рассогласования, постоянно возникающий при общении героя-писателя с окружающими, рушится. На не вполне обыденный вопрос, заданный посредством поэтической фигуры речи с характерной инверсией («крылья твои»), писатель получает соответствующий адекватный ответ: «Нету, – коротко и без удивления ответил мальчик» [4, т. 3, с. 524] (Выделено автором. – **Е. В.**). Взрослый герой, наконец, понят – комментариев и уточнений юному герою не понадобилось.

Одиночество мальчика воспринимается взрослым героем в качестве особой приметы, черты, которая роднит ребенка с самим Григорием Борисовичем – и центральный персонаж хочет понять причины изолированности «мизерабля». Мотивы оказываются более чем прозаическими, у мальчика – вши. И потому от волос юного героя пахнет керосином, который ощущает главный герой. Как показывает Довлатов, запах керосина «удваивает» силу взаимной близости и сходства персонажей – этот забытый запах вдруг становится связующим звеном между одиноким мальчиком и одиноким же героем-писателем. Благодаря запаху керосина в памяти Григория Борисовича всплывает образ послевоенного детства, вспыхивает далекое воспоминание о «поджаренных на керосине оладьях» [4, т. 3, с. 524]. Между двумя одинокими героя устанавливается незримая связь – сюжет рассказа обретает черты, приближающие его к «happyend».

Возникшее гармоничное понимание между писателем и мальчиком хрупко и неустойчиво. На вопрос соседа-писателя: «А ты их <вшей> видел?» [4, т. 3, с. 525], – мальчик Ариэль не знает, что ответить, он замирает в недоумении. На мгновение пошатнувшееся взаимопонимание стремится сохранить (восстановить) Григорий Борисович и сходу начинает придумывать рассказ о воображаемых вшах, описывает их образ и поведение в подробнейшей и завораживающей художественно-сказочной манере⁴. Причем описание выдуманной жизни вшей явно вбирает в себя коннотации реальной ситуации, в которой находится писатель (и, кажется, его одинокий союзник-мальчик) – вши, мальчик и писатель оказываются вместе противопоставлены соседям писателя. И при таком описании вши оказываются более привлекательными, чем люди: «У них большие синие глаза. Они не шумят. А главное, каждый из них занимается своим делом» [4, т. 3, с. 525].

Довлатов достигает искомой кульминации – герои совпали в едином понимании мира, автор демонстрирует, что персонаж-мальчик слушает историю, затаив дыхание, т.е. становится необходимым звеном творческого процесса – реципиентом внимательным и заинтересованным. Довлатов воспроизводит момент «родства душ» героя-мальчика и героя-взрослого. Кажется, что одиночество обоих героев преодолено.

Однако по ходу разворачивания сцены сближение героев нарушается окриком матери Ариэля, зовущей ребенка к столу. И ангел Ариэль превращается в соседского мальчика Арика, а герою-писателю остается только надежда на будущую встречу: «Давай, брат. Заходи» [4, т. 3,

⁴ Любопытно заметить, что эта небольшая зарисовка в рассказе «Ариэль», несомненно, отсылает к эссе Довлатова о тараканах, написанным им в форме «Письма редактора», когда он занимал пост главного редактора «Новой газеты» [4, т. 4, с. 170].

с. 526] (Выделено автором. – **Е. В.**). Обращение «брат» знаменует собой то едва различимое преодоление одиночества, которое возникает через общение героев.

Рассказ «Ариэль» заканчивается символично – образом чистого листа. После ухода мальчика писатель вновь увидел перед собой «чистый лист бумаги...» [4, т. 3, с. 526]. Главный герой, кажется, едва преодолев одиночество, снова остался один (и заметим – один на один со своим творчеством).

Второй рассказ – «Игрушка» – начинается как бы с «пропущенного» эпизода установившихся отношений между героями: мальчиком и писателем. Теперь Ариэль уже по-приятельски обращается к герою-соседу – «дядя Гриша»⁵ [4, т. 3, с. 523]. Но, несмотря на какое-то (не обозначенное рассказчиком) протекшее время, в творческом процессе главного героя, кажется, ничего не изменилось – герой-писатель по-прежнему (и снова) оказывается перед чистым листом бумаги, как и в финале первого рассказа: с появлением Ариэля в начале «Игрушки» герой с «досадой и облегчением прерывает работу» [4, т. 3, с. 527] (Выделено автором. – **Е. В.**). В рассказе возникает устойчивый мотив диссонанса, который, как становится все яснее во втором рассказе, реализуется не посредством «внешнего» конфликта (писатель ↔ соседи), а посредством конфликта «внутреннего», внутри самого героя (вдохновение ↔ труд).

Между тем если первый рассказ цикла эксплицитно мотив преодоления (попытки преодоления) одиночества и разрыва со средой, то второй рассказ не только не развивает этот мотив, но актуализирует иной – мотив усиления противоречий, осложнения отношений героя-писателя и его окружения (в т.ч. и отношений с Ариэлем).

Рассказ «Игрушка» строится вокруг игрушечной машинки (не пишущей), которую Ариэль дает на время писателю, и которую тот «теряет». В процессе разворачивания почти детективного сюжета о поиске машинки действительность вокруг героя-писателя локализуется и детализируется. С одной стороны, окружающие начинают занимать в жизни Григория Борисовича все больше места. Герой не столь замкнут и необщителен, как прежде: Фаина заходит к нему пожаловаться на мужа, Мишкевицер появляется, чтобы поинтересоваться погодой на завтра, т.е. соседи оказываются в системе взаимодействий персонажа. Кажется, писатель вливается в дачный социум, дети для него не просто шумные существа, но он знает их по именам: Левушка, Буся.

Однако, с другой стороны, спокойно-обыденное и (теперь отчасти) гармонизированное сосуществование писателя и русской колонии под Монтиселло по-прежнему неустойчиво и хрупко. Упоминание «Ленинградской симфонии» Д. Шостаковича, трагические звуки которой слышны по радио, словно «предупреждает» о дальнейшем «трагизме», привносит тревогу в мироощущение писателя. Прежде всего, несомненно, воспоминанием о былом ленинградском прошлом, но и тем, что мелодия симфонии сливается со звуками (растворяется в шумах) окружающей праздной действительности. В едином ряду многочисленных деталей-шумов оказываются музыка, «сенсационные» мемуары Яновского⁶, звонок из Нью-Йорка, жалобы соседки

⁵ Вторжение мальчика в жизнь писателя, как и запах керосина (а вскоре и звуки «Ленинградской симфонии»), вновь отсылает героя к прошлому – от неожиданного оклика писатель вздрагивает, как он вздрагивал в армейские годы, когда был охранником в Мордовии. За этой биографической чертой героя, несомненно, стоит мотив автобиографический, отраженный в «Зоне» Довлатова, в «Записках надзирателя».

⁶ Имеется в виду книга воспоминаний русского прозаика и публициста, рано эмигрировавшего из России В. Яновского (1906–1989) «Поля Елисейские», впервые изданная в 1983 г. Как указывает М. Ефимов: «Первое отечествен-

на мужа и мн. др. Завершением «шумового» ряда становится появление соседа Кошица («вслед за Шостаковичем явился Мишкевицер», [4, т. 3, с. 528]). Вокруг главного героя снова разрастается (уже привычный по первому рассказу) хаос. Вновь возникающая и все нарастающая атмосфера утомительной суеты «колонии», окружающая главного героя, находит свое развитие в дальнейших событиях текста – мальчик-герой, ангел Ариэль, который должен был подарить отдохновение и покой душе художника, начинает преследовать писателя постоянным напоминанием о потерянной машинке. «Короче, лето превратилось в ад» [4, т. 3, с. 531]. Антитетичность приема выдает иронию автора-повествователя: рай превратился в ад, ангел – в фурию.

Мотив шекспировских трагедий привносится в текст рассказа сравнением Ариэля с тенью отца Гамлета, и в этом сопоставлении особенно чувствуется подмена ролей – взрослый состоявшийся писатель оказывается в роли преследуемого, а преследователем, «тенью», оказывается мальчик. Ироническая тональность усиливается. Шекспировский подтекст также прочитывается в самом имени мальчика – Ариэль. Интересно отметить, что у английского драматурга Ариэль является духом воздуха, устроившим кораблекрушение в пьесе «Буря», написанной английским драматургом в конце жизни. У Довлатова имя Ариэль отдано простому мальчишке, который своим поведением нарушает спокойную дачную жизнь известного писателя, т.е. устраивает бурю, но в переносном смысле.

Герой пытается найти выход из сложившейся ситуации (едет в магазин, покупает новую игрушечную машинку), но ситуация с потерянной игрушкой далека от разрешения. Писатель в поисках пропажи снова и снова обследует уголки собственного жилища, заглядывает в подвал и даже припадает «к сыроватой земле» [4, т. 3, с. 529], «тяжело опустившись на колени» [4, т. 3, с. 529], т.е. – метафорически – проходит различные стадии унижения, все круги ада. Герой даже приобретает в качестве компенсации утраченной игрушки настоящую (пусть и подержанную) машину: «Радуйся, мизерабль, – в четверг тебе пригонят настоящую машину» [4, т. 3, с. 532]. Однако эта, казалось, вновь возрождающаяся связь-единение обрывается – Ариэль отказывается от старой машины в уверенности получить новую машину от дяди. И «писатель удаляется, сгорбившись, жестикулируя и беззвучно шевеля губами» [4, т. 3, с. 532]. Одиночество героя не только не изжито, но усугублено – и на уровне восприятия реципиента предельно иронизировано (вина писателя оказывается мнимой – игрушку, как выяснилось, стащила собака).

Таким образом, рассказ «Игрушка» демонстрирует невозможность преодоления барьера между героем-писателем и окружением. Ангел Ариэль, казалось, способный подарить герою отдохновение и покой, счастье творчества и вдохновение, на самом деле, оказывается одним из многих «соседей», еще глубже погружающим главного героя в ситуацию одиночества. Последняя надежда на гармонию райского дачного существования разрушена. Возможность диалога, возникновение органичной коммуникации для героя-писателя оказываются исчерпанными, вещественный мир – игрушечная машинка – воспринимается соседским мальчиком-евреем выше доверительных сердечных отношений. Посредственность торжествует.

ное издание в 1993 г. сопровождалось перепечаткой отзыва С. Довлатова в качестве предисловия, в котором Довлатов, ставя мемуары Яновского в один ряд с книгами Н. Мандельштама, Е. Гинзбурга, Н. Берберовой и солженицынским „Теленком“, предостерегал читателя от того, чтобы видеть в Яновском очернителя, сводящего счеты с „именитыми покойниками“» [6, №9, с. 223]. В рамках анализа рассказа «Игрушка» упоминание Довлатовым этой книги (возможно) говорит о том, что (помимо фактических обстоятельств) он не видит свою цель в обличении эмиграции.

Однако шекспировской трагедии в рассказе Довлатова не разворачивается, несмотря на явно прочитываемые отсылки к известным пьесам английского драматурга: «Гамлет» и «Буря». Довлатовский мир проще и облегченнее – трагедия в нем естественным образом перерастет в комедию (бальзаковскую «человеческую комедию»), трагическое мироощущение героя-писателя – в безобидную критическую самоиронию. Если в первом рассказе Довлатов акцентировал мотив отчуждения героя от «толпы» (проблема поэта и толпы), то во втором рассказе на передний план выходит мотив алогизма жизни в целом, не вины отдельного персонажа или коллектива («дачного сообщества»), а абсурдизации и хаотизации жизненных обстоятельств вообще – по довлатовской формуле «Ад – это мы сами» [4, т. 3, с. 529].

Завершающая часть цикла «Из рассказов о минувшем лете» – рассказ «Мы и гинеколог Буданицкий». В нем, как показывает Довлатов, чувство безысходности главного героя как будто усиливается. Одиночество, ранее казавшееся единичным (случайным) событием рассказа, теперь оказывается системным, безальтернативным. Но конфликт рассказа (рассказов цикла) приходит к своему разрешению.

Итак, герой-писатель третий год снимает дачу около Монтиселло. Защитные механизмы, уберегавшие его от внешнего мира, например, замки на двери, полностью разрушены – третий год Вениамин Бернович, один из соседей героя, свободно заходит в дачный дом героя и дает ему советы. Особенностью третьего рассказа становится усиление позиции тех, от кого отгораживался Григорий Борисович, от кого закрывался на замок. Трагическая нота, прозвучавшая в первом рассказе в звуках «Ленинградской симфонии» Шостаковича, доходит в третьем рассказе до ощущения безвыходной катастрофы. В тексте возникает образ «Последнего дня Помпеи» Брюллова. Обыватели-соседи дошли до того, что позволяют себе давать оценку писательской работе Кошица, фамильярно бросая: «Ты писатель?» [4, т. 3, с. 533].

В последнем рассказе цикла отчасти сохраняется система героев, которая просматривалась и в первых двух текстах. В заключительном тексте цикла повествование вновь ведет главный герой писатель Григорий Борисович Кошиц, и в данном случае на первый план среди соседского окружения героя выходит супружеская пара Берновичей (герой Ариэль в последнем рассказе не фигурирует). Героиня-жена, поименованная в рассказе просто Фаиной, упоминалась «проходящей» фразой в первой истории: «Приходила Фаина жаловаться на мужа» [4, т. 3, с. 528]. В последнем рассказе именно она окажется в центре хронотопического пространства, и ее жалобы на мужа получат свое событийное воплощение в тексте.

В процессе общения с героями – женой и мужем – Григорий Борисович, как показывает Довлатов, вынужденно принимает на себя роль «семейного терапевта» (точнее, психиатра). Супруги женаты уже 25 лет, семейная жизнь сделала их во многом похожими. Оба, находясь в американском настоящем, рефлексируют по поводу бывшего советского прошлого. Фаина вспоминает советских актеров, ее муж Вениамин рассуждает о прежнем отечественном дефиците и противопоставляет скудному советскому быту изобилие продовольственных товаров Америки. Имена супругов созвучны в своей неординарности, что должно натолкнуть читателя на мысль о том, что противоречия героев во многом надуманные. Фаина недовольна браком, и основным катализатором ее недовольства становится «надвигающийся» (возможный) арест мужа. Вениамин же (в свою очередь) подозревает жену в неверности. В итоге оба героя предлагают соседу-писателю некие сценарии, в которых главному персонажу отводится роль «прикрытия». Героиня просит разместить на несколько дней на даче писателя ее знакомого гинеколога, а супруг из того же писательского дома собирается наблюдать через бинокль за своим домом в надежде уличить жену в измене.

Следует заметить, что Довлатов так строит повествование, что моральная сторона вопроса не интересует ни одного из героев. Герой-писатель только наблюдатель, его «вмешательство» минимально: он лишь изредка вклинивается в текущие события, например, исправляет речевую ошибку Фаины, назвавшую ее отношения с гинекологом «патологическими» вместо «платонических» [4, т. 3, с. 537]⁷.

Эпизод с разладом в семье супругов Берновичей, подробно описанный Довлатовым в последнем рассказе цикла, ясно дает понять, что русская колония под Монтиселло, казавшаяся беззаботной толпой отдыхающих на фоне замкнутого и мрачного героя-писателя, внутри полна житейских конфликтов.

Характер наррации и построения диалогов в последней части цикла рассказов «о минувшем лете» несколько трансформируется. В последнем тексте диалоги удлиняются. Разговоры писателя с соседями (здесь – с семейной парой) обретают некую долю доверительности. Герой-писатель больше не чужой для окружения. Ему герои стремятся поведать беды. Недопонимание, разница восприятий мира хотя и сохраняется, но устремлена к преодолению. Фаина: «Только Вы можете нам помочь» [4, т. 3, с. 535].

Происходит важное смещение позиций персонажей. Если в рассказе «Игрушка» писатель пытался объясниться с окружающими и его не понимали и не допонимали, то в последнем, наоборот, окружающие стремятся изъясниться с писателем (по возможности – на одном языке), оказаться с ним в рамках единого дискурса. Отсюда неловкие и малопонятные метафоры Фаины («облако напоминает сон») – стремление «приподняться» до речи героя-писателя, оказаться с ним «на одной волне».

Из кратких реплик-воспоминаний, проскальзывающих между героями, Довлатов дает понять, что писатель (как уже известно читателю из рассказа «Игрушка») служил охранником в Мордовии. Вряд ли, чтобы он мог встречаться там с Берновичем, но общий жизненный опыт у обоих героев наличествует – Бернович «такими вот ногами дважды по этапу шел» [4, т. 3, с. 534]⁸. То есть бывший заключенный мог оказаться в известной мере близким герою-писателю, однако былой опыт так и не обеспечивает взаимоотношений персонажей. Казалось бы, не чуждый главному герою Бернович по-прежнему остается только соседом.

Интересно отметить, что из первого рассказа в последний переходят лишь некоторые элементы художественной действительности. При едином хронотопе – лето и русская колония под Монтиселло – из объектов художественного мира сохраняются (повторяются) лишь облака и комары. В контексте довлатовских рассказов те и другие выступают в качестве неких пространственно-временных констант, на фоне присутствия которых (как правило) разыгрывается основное действие⁹. В данном случае проступает почти пушкинский (иронизированный) мотив: «Ох, лето красное, любил бы я тебя, когда б не пыль, не комары да мухи...»

⁷ Хотя оговорка героини, несомненно, важна для Довлатова. Речь героини, её часто смешные оговорки, с иронической точки зрения показывают ту особенность эмигрантского быта, когда родной язык начинает в каких-то важных мелочах забываться, но иностранный ещё не занял место родного: «Помню: весь тет-а-тет собирался» [4, т. 3, с. 535].

⁸ Последнее замечание героя формирует важный для Довлатова мотив, неоднократно развиваемый им в произведениях, – мотив лагеря, мотив зоны, мотив заключенных и заключающих, поднадзорных и надзирателей. Напр., в повести «Зона» или в рассказе «Старый петух, запечённый в глине». «Жизнь – калейдоскоп. Сегодня одно, завтра другое. Сегодня ты начальник, завтра я» [4, т. 3, с. 500].

⁹ Можно отметить и то, что комары отсылают к довлатовской «Зоне». Говоря о лесоповале под Синдором, герой «Старого петуха, запечённого в глине» припоминает, что там было слишком много комаров [4, т. 2, с. 500]. И эта нестрогая аллюзия усиливает затекстовый план возможной близости героев Берковича и Кошица.

Общим для всех текстов цикла «Из рассказов о минувшем лете», хотя прямо и не упоминаемым в рассказе «Мы и гинеколог Буданицкий», оказывается (почти) юридический аспект жизни героев-дачников. Если в первом рассказе речь заходит о «законе о неприкосновенности жилища» (попытка главного героя защититься от вторжения обыденности и пошлости), то в последнем повествование касается американского «privacy» – принципов охраны частной жизни. В обоих рассказах герой-писатель ощущает нарушение этих важных для него принципов жизни: «...границы его частной жизни беспощадно нарушались» [4, т. 3, с. 536]. Однако изменить он ничего не может. Юридическое право американского гражданина сталкивается, как иронично показывает Довлатов, с хаотизацией и абсурдизацией принципов привычной героям *русской* жизни. И эта «правовая» дихотомия еще раз подчеркивает усталость и одиночество героя-писателя: как американский гражданин писатель Григорий Кошиц является субъектом права, но как русский писатель он, скорее, бесправен. Изменение места (Отечества), как показывает Довлатов, не только не спасло героя-писателя, но и поставило его в еще более сложные условия (не жизни, но творчества).

Размышления Довлатова о жизнеспособности творческого начала в условиях демократической свободы (точнее, в условиях американской свободы) легли в основу его интервью «Писатель в эмиграции» [4, т. 4, с. 459]. Обращает на себя внимание, что некоторые из ответов Довлатова в интервью точно и принципиально соответствуют мыслям, выраженным в цикле рассказов о минувшем лете. Так, особенностью существования профессии писателя в Америке, по мысли интервьюируемого Довлатова, оказывается рыночная конъюнктура, на которую он вынужден оглядываться, и, по его мнению, это, несомненно, является злом. Ибо рынок подразумевает необходимость соотносить творческие задачи с пожеланиями тех потребителей, для которых писатель творит. То есть рассматривать художественное произведение в качестве продукта, для которого необходим покупатель. В рассказах цикла этими «потребителями» (покупателями) оказываются Берковичи, семья Ариэля (и сам Ариэль, в частности), соседи, отчасти и сам герой. Именно о такого рода демократии и рыночной конъюнктуре размышляет герой рассказов Кошиц: «...демократия – не только благо <...> это еще и бремя. В Союзе такие люди были частью пейзажа. Здесь они превратились в *равноправных действующих лиц*» ([4, т. 3, с. 534] (Выделено автором. – **Е. В.**). Впрочем, добавляет герой: «...это хорошие, добрые люди. О них можно, в принципе, написать рассказ»¹⁰ [4, т. 3, с. 539].

Попытка рассказать о жизни американских обывателей с советским прошлым предпринималась Довлатовым и в других произведениях. Например, главный герой в «Холодильнике» стремится защититься от надвигающегося и осознаваемого им хаоса жизни. В рассматриваемом цикле писатель Кошиц не противодействует хаосу, он сам часть хаоса – в третьем рассказе, например, становится участником двух взаимно направленных (под)сюжетных линий. С одной стороны, вызывается помочь Фаине и готов встретить и разместить в своем доме ее знакомого (гинеколога Майкла). С другой – соглашается приютить у себя Берковича, чтобы тот следил за женой. Способ, который мог бы (с точки зрения героя) гармонизировать мир – творчество, оказывается ему не доступен: «...у Григория Борисовича заметно испортилось настроение», потому что «какие-то посторонние люди участвовали в его судьбе» [4, т. 3, с. 536],

¹⁰ В этом почти программном заявлении писателя ощутима ироничная отсылка к известному постмодернистскому приёму, когда в самом произведении герой пишет о том, как создавалось произведение. См. финал рассказа: «Как же это будет называться? Допустим – Мы и гинеколог. Надо заменить фамилию... Ну, скажем: „Мы и гинеколог Буданицкий“» [4, т. 3, с. 539].

«при мысли о работе у него заныло сердце» [4, т. 3, с. 538]. «Часть пейзажа» снова не дает писателю творить: «У писателя окончательно испортилось настроение. Контур жизни становились все более расплывчатыми. Его пугала перспектива потерянного времени» [4, т. 3, с. 538].

Между тем развивавшийся в первом рассказе как трагический, мотив разлада писателя и толпы в третьем тексте уже звучит не драматизированно, но иронично: писатель сам оказывается частью названного «пейзажа». И он не может творить не потому, что ему мешают, но потому что он не может творить – он действительно ни Хемингуэй, ни Аксаков. Это он сам в поисках тишины «поселился возле железнодорожного разъезда», между двумя еврейскими семьями, сам искал облегчения и отвлечения в тех обстоятельствах, которые его окружали: с появлением Ариэля герой с «досадой и облегчением прерывает работу» [4, т. 3, с. 527]. «Чистый лист» бумаги становится сквозным мотивом повествования.

Довлатов иронизирует серьезную ситуацию: с долей иронии и самоиронии подходит к осмыслению классической проблемы «художник и его предназначение», «творец и толпа». В классическом ракурсе (почти по-пушкински) герой Довлатова как будто бы говорит: «Поэт, не дорожи любовью народной...», но с другой стороны, задает себе вопрос: «Кто виноват?..» И его ответ по-постмодернистски неоднозначен.

Надежды на то, что «пейзаж» останется позади, в прошлом, как показывает Довлатов, не оправдались. Более того, «пейзаж» из фона превратился в существо жизни. Знаки из прошлого («Ленинградская симфония», запах керосина, воспоминания о зоне и др.) заставляют героя осознать разницу между мечтой и реальностью. И чем дальше, тем больше герой Довлатова и в себе ощущает те же признаки «растительности», которые различал в других. Но трагедии в тексте Довлатова не наступает – писатель (герой и автор) потешается над собственными наблюдениями и умозаключениями, язвит по поводу собственного выбора и своего сегодняшнего положения.

Литература

1. Арьев А. Ю. Примечания // Довлатов С. Д. *Собр. соч.: в 4 т.* СПб.: Азбука, 2016. Т. 3.
2. Вацлавик П. Бивин Д., Джексон Д. *Психология межличностных коммуникаций.* СПб., 2000.
3. Глед Дж. *Беседы в изгнании: русское литературное зарубежье.* М., 1991.
4. Довлатов С. Д. *Собр. соч.: в 4 т.* СПб.: Азбука, 2016.
5. Епишкин Н. И. *Исторический словарь галлицизмов русского языка.* М.: ЭТС, 2010.
6. Ефимов М. В. В. С. Яновский. Поля Елисейские: Книга памяти. О сплетнях и метафизике [Рец.:] // *Знамя.* 2012. №9. С. 222–224.
7. Леонова Д. С. Феномен редакторских микроциклов (на примере «Из рассказов о минувшем лете» С. Д. Довлатова) // *Русская литература глазами современной молодежи: Сб. мат-лов международной студенческой научно-практической очно-заочной конференции.* Магниторск, 2015. С. 116–119.
8. Солженицын А. И. Речь в Гарварде на ассамблее выпускников университета, 8 июня 1978 // *Собр. соч.: публицистика в 3 т.* Ярославль: Верхняя Волга, 1995–1997. Т. 1.
9. Сухих И. Н. *Сергей Довлатов: время, место, судьба.* СПб., 2016.

Поступила в редакцию 26.02.2018 г.

После доработки – 27.06.2018 г.

DOI: 10.15643/libartrus-2018.3.1

Tragic loneliness in cycle of “Stories of Last Summer” by Sergei Dovlatov

© E. A. Vlasova

Russian National Library
18 Sadovaya Street., 191069 Saint Petersburg, Russia.

Email: kealis@gmail.com

The author of the article studied how Dovlatov depicted popular problematics (tragic loneliness of an artist) in one of his last works, the cycle of “Stories of Last Summer”. Russian well-known writer presents tragic theme of loneliness in another – modern, postmodern – way. His cycle is getting like little play consisting of three acts, where the basis is formed not by a thought, nor by philosophy, nor by reflection, but by the dialog – “words, words, words”. In such a way, a peculiar parceling was reached, which the writer used to create anecdotic effect contributing to the comprehension of serious – “everlasting” – problem of “the artist and the plebs”. Comic character of actions and replicas of the heroes, as the author of the article has shown, does not eliminate the tragic overtones. Humor does not diminish the tragic pathos, but rather aggravates it.

Keywords: Dovlatov, postmodernism, loneliness of an artist, anecdote.

Published in Russian. Do not hesitate to contact us at edit@libartrus.com if you need translation of the article.

Please, cite the article: Vlasova E. A. Tragic loneliness in cycle of “Stories of Last Summer” by Sergei Dovlatov // *Liberal Arts in Russia*. 2018. Vol. 7. No. 3. Pp. 185–196.

References

1. Ar'ev A. Yu. Dovlatov S. D. *Sobr. soch.: v 4 t.* Saint Petersburg: Azbuka, 2016. Vol. 3.
2. Watzlawick P. Bivin D., Dzhekson D. *Psikhologiya mezhlichnostnykh kommunikatsii [Psychology of interpersonal communications]*. Saint Petersburg, 2000.
3. Glad J. *Besedy v izgnanii: russkoe literaturnoe zarubezh'e [Conversations in exile: Russian literary abroad]*. Moscow, 1991.
4. Dovlatov S. D. *Sobr. soch.: v 4 t. [Collected works: in 4 volumes]*. Saint Petersburg: Azbuka, 2016.
5. Epishkin N. I. *Istoricheskii slovar' gallitsizmov russkogo yazyka [Historical dictionary of Russian gallicisms]*. Moscow: ET-S, 2010.
6. Efimov M. V. *Znamy*. 2012. No. 9. Pp. 222–224.
7. Leonova D. S. Russkaya literatura glazami sovremennoi molodezhi: Sb. mat-lov mezhdunarodnoi studencheskoi nauchno-prakticheskoi ochno-zaochnoi konferentsii. Magnitorsk, 2015. Pp. 116–119.
8. Solzhenitsyn A. I. *Sobr. soch.: publitsistika v 3 t.* Yaroslavl: Verkhnyaya Volga, 1995–1997. Vol. 1.
9. Sukhikh I. N. *Sergei Dovlatov: vremya, mesto, sud'ba [Sergey Dovlatov: time, place, fate]*. Saint Petersburg, 2016.

Received 26.02.2018.

Revised 27.06.2018.