

УДК 111.1+(82:1)

**РИТУАЛЬНАЯ КОНФИГУРАЦИЯ ФРАГМЕНТА ТЕКСТА КАК ВОПЛОЩЕНИЕ  
ВЕЛИКОГО ОТКАЗА (ПОВЕСТЬ СЕРГЕЯ ДОВЛАТОВА «ЗОНА»)**

© 2010 г.

*А.Д. Романов*

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

vanahoya@yandex.ru

*Поступила в редакцию 25.03.2010*

Проведен нарратологический анализ текстовой структуры повести С. Довлатова «Зона» и сделан вывод о том, что эпизоды текста практически без изменений воспроизводят одну и ту же архитектурную модель, в которой герою отводится пассивная роль. С опорой на концепцию одномерного общества Г. Маркузе выделены онтологические параметры реализации этой модели.

*Ключевые слова:* автор, герой, фрагмент, состояние, действие, субъект, объект, ритуал.

Литературоведческий анализ способов организации прозы Сергея Довлатова может помочь реконструировать авторскую картину мира, в чем, на наш взгляд, и состоит одна из основных целей работы с художественным произведением. Текст обладает определенной самостоятельностью по отношению к автору благодаря системе художественных закономерностей, которая в литературоведении называется «стилем» произведения.

М.М. Бахтин различает собственно словесный стиль как «отношение автора к языку и обусловленные им способы оперирования языком» и художественный стиль – «отношения к жизни и миру жизни и обусловленного этим отношением способа обработки человека и его мира» [1, с. 169]. В результате единство стиля обнаруживается во взаимосвязи сознания автора, материала реальности и непосредственно самого организма формирующегося художественного текста.

Сложность изучения творчества Сергея Довлатова состоит в том, что его проза на первый взгляд представляет собой анекдотические серии, педантично организованные в рассказы и повести. Вокруг фигуры автора сформировался своеобразный миф: С. Довлатов считается талантливым рассказчиком, писателем-юмористом, тексты которого ориентированы на хлесткое, точное слово, удачное выражение, остроумное высказывание. Но, на наш взгляд, иллюзорная простота и кажущаяся ограниченность набора используемых С. Довлатовым приемов являются следствием так называемой «фрагментарности».

Анализ механизма сегментации текста на эпизоды мы проводим при помощи инструмен-

тария современной нарратологии, опираясь на теоретические разработки доктора философии, слависта и германиста Вольфа Шмида. Процесс нарративной стягивает событийные фрагменты в коммуникативное единство высказывания, называя их на нить повествования о макрособытии.

Рассмотрим в данном ракурсе повесть С. Довлатова «Зона». Это ранние рассказы автора, объединенные им в художественное целое. Характерные для С. Довлатова художественные приемы проявились здесь особенно ярко. Присущая «Зоне» фрагментарность повествования манифестируется уже в первом письме к издателю.

*«Это – своего рода дневник, хаотические записки, комплект неорганизованных материалов...»*

*Дело осложнилось тем, что “Зона” приходила частями. Перед отъездом я сфотографировал рукопись на микроплёнку. Куски ее мой душеприказчик раздал нескольким отважным французенкам...*

*В течение нескольких лет я получаю крошечные бандероли из Франции. Пытаюсь составить из отдельных кусочков единое целое.*

*Местами пленка испорчена... Некоторые фрагменты утрачены полностью...» (8–9)<sup>1</sup>.*

Кропотливая работа по воссозданию рукописи предполагает особое внимание читателя к каждому рассказу, буквально к каждой детали каждого рассказа.

Мотив изолированного, огороженного, закрытого пространства пронизывает произведение. Ниже мы попытаемся показать, что каждый рассказ, в свою очередь, состоит из небольших, четко очерченных «зон».

Художественное целое реализуется «как система зрительных “фреймов”, кадров внутреннего зрения или, выражаясь точнее, как система “кадронесущих” микрофрагментов текста» [3, с. 64]. С этой точки зрения, наиболее показательно использование в «Зоне» метафоры «фотоснимка».

*«Чтобы выйти к лесоповалу, нужно миновать железнодорожное полотно. Еще раньше – шаткие мостки над белой от солнца водой. А до этого – поселок Чебью, наполненный одурью и страхом.*

*Вот его портрет, точнее – фотоснимок. Алебастровые лиры над заколоченной дверью местного клуба. Лавчонка, набитая пряниками и хомутами. Художественно оформленные диаграммы...» (48).*

Широкое понятие нарративности подразумевает, согласно структуралистскому пониманию, изменение состояния. Узкое понятие нарративности сочетает структуралистскую концепцию с классической – подразумевается не только изменение состояния, но и передача этого изменения посредством некоей повествовательной инстанции.

В терминологии Вольфа Шмида, которой мы пользуемся в данной работе, состояние являет собой «набор свойств, относящихся к тому или иному персонажу или внешнему положению в тот или иной момент времени» [4, с. 15].

Текст С. Довлатова вследствие своей фрагментарной структуры легко подвергается членению на подобные «состояния». Приведем здесь несколько завершенных эпизодов первого рассказа.

*1. Старый Калью Пахапиль ненавидел оккупантов. А любил он, когда пели хором, горькая брага нравилась ему да маленькие толстые ребятишки.*

*– В здешних краях должны жить одни эстонцы, – говорил Пахапиль, – и больше никто. Чужим здесь нечего делать...*

*Мужики слушали его, одобрительно кивая головами. (9)*

*2. Затем пришли немцы. Они играли на гармошках, пели, угощали детей шоколадом. Старому Калью все это не понравилось. Он долго молчал, потом собрался и ушел в лес. (Там же)*

*3. Это был темный лес, издали казавшийся непроходимым. Там Пахапиль охотился, глушил рыбу, спал на еловых ветках. Короче – жил, пока русские не выгнали оккупантов. (Там же)*

Каждый из вышеприведенных эпизодов можно обозначить как категорию состояния, относящуюся к персонажу Калью Пахапилью. Выделим в указанных блоках общие черты.

Обозначим эти структурные элементы как доминанты действия (1) и эмоции (2); элементы внешней обстановки (3), маркирующие детали (4) и смыслообразующую реплику (5).

Состояние 1.

*1. Редуцирована*

*2. Ненавидел/ любил/ нравилась*

*3. Пели хором, горькая брага нравилась ему да маленькие толстые ребятишки*

*4. Горькая брага/ маленькие толстые ребятишки*

*5. «В здешних краях должны жить одни эстонцы, – говорил Пахапиль, – и больше никто. Чужим здесь нечего делать...»*

Состояние 2.

*1. Доминанта действия как процесс: «молчал», «собрался», «ушел»*

*2. Не понравилось*

*3. Они (немцы. – А.Р.) играли на гармошках, пели, угощали детей шоколадом*

*4. Угощали детей **шоколадом**/ играли на **гармошках***

*5. Долго молчал*

Состояние 3.

*1. «Охотился», «глушил рыбу», «спал», короче – «жил». Здесь важно, что все действия Густава представляют собой части единого процесса – «жил»*

*2. Редуцирована*

*3. Темный лес, издали казавшийся непроходимым*

*4. Редуцирована*

*5. Редуцирована*

Отметим, что весь текст, включая письма издателю и сложные диалоговые реплики различных персонажей, построен с помощью таких однотипных конструкций, что говорит об определенном механизме мышления автора и соответствующем видении мира. Если вспомнить о метафоре «фотоснимка», то легко заметить, что действие героев в каждом из состояний имеет статичный характер и согласовано с внешними обстоятельствами. Поскольку оно статично, как и остальные слагаемые состояния, оно длительно, оно как бы застыло в его границах и пребывает неизменным.

Реплика Пахапиля о том, что «в здешних краях должны жить одни эстонцы» содержит, на наш взгляд, лейтмотив всего произведения. Каждый персонаж «Зоны» мог бы сказать что-то подобное о себе: о том, что он должен жить так-то и так-то. Пахапиль «охотится, глушит рыбу, спит на еловых ветках», «живет и работает стекольщиком», его сын Густав «пьет, дерется и «допускает инциденты женского порядка», «молдаванин Дастьян... ждет приказа ко-

мандира части и гуляет без ремня, тихо напевая». Следует заметить, что он гуляет «вообще», в этом заключено его «жить», обусловленное законами личной зоны каждого персонажа. Даже Алиханов, испытавший на зоне нечто вроде инициации, как «любил кино и безделье», так и (правда, уже в роли писателя) смотрит то же самое кино: наблюдает происходящее и рассказывает нам о нем «покадрово».

Обладая набором свойственных только ему действий, состояний, черт, деталей внешней обстановки (у Густава – могила, на которой он любит отдыхать, и пес Гарун, у Алиханова – бутылка и карандаш, у Фиделя – пулемет, у Купцова – ощущение встречного ветра, у Мищука – самолет, у Калью – медаль, толстые ребятишки и песни хором и т.д.), персонаж не покидает границ своей собственной «зоны». Это своеобразная константа свойственного ему состояния. Сама категория состояния, так последовательно реализованная в тексте произведения, являет собой не что иное, как вариант «зоны». Структурные элементы состояния, внешние по отношению к персонажу, управляют им.

В качестве иллюстрации озвученного положения проведем анализ второй части первого рассказа «Зоны».

В рассказе присутствует чередование одновременно развертывающихся событийных рядов – проведение идеологической работы среди вохровцев / история свиньи, которую тащат в грузовик, чтобы отвезти на бойню. Параллелизм событийных рядов подчеркивается способом организации повествования.

Анализ этого и подобных ему эпизодов позволяет говорить о том, что действия персонажей «Зоны» каждый раз строятся в соответствии с определенным, заранее заданным и навязанным извне сценарием, который реализуется внутри каждого «фрагмента-состояния». Например: действие каптенармуса и писаря, пытающихся поймать свинью: «ловили» – «волокли» – «затащили»/ реакция свиньи: «кричала, падала на брюхо» – «копыта скользили, глаза терялись в складках жира» – «лежала неподвижно, только вздрагивали розовые уши».

Заданность действий и отсутствие выбора объединяет замполита, вохровцев, вынужденных слушать его речь, влекомую на бойню свинью, каптенармуса и писаря, которые ловят ее. Пленники заданных сценариев, люди и животные, зеки и вохровцы и даже неодушевленные предметы в картине мира «Зоны» встают в один объектный ряд. Уши свиньи вздрагивают, как и борта машины, скользят ее копыта, теряются в

складках жира глаза: элементы живого и неживого мира одинаково механически реагируют на различные раздражители. Показателен сам образ свиньи, которую тащат на бойню: нельзя с уверенностью сказать, принадлежит она к живому или неживому миру.

Эту всеобъемлющую «объектность» художественного мира Довлатова можно проиллюстрировать одним из писем к издателю. *«Я обнаружил поразительное сходство между лагерем и волей. Между заключенными и надзирателями. Между домушниками-рецидивистами и контролерами производственной зоны. Между зеками-нарядчиками и чинами лагерной администрации.»*

*По обе стороны запретки расстилался единый и бездушный мир <...>*

*Мы были очень похожи и даже – взаимозаменяемы. Почти любой заключенный годился на роль охранника. Почти любой надзиратель заслуживал тюрьмы. Повторяю – это главное в лагерной жизни. Остальное – менее существенно.*

*Все мои истории написаны об этом...»* (46–47).

Один из ключевых авторских комментариев к тексту «Зоны» гласит: «Ад – это мы сами». И не случайно Довлатов перефразирует знаменитое высказывание Ж.-П. Сартра. В своем произведении Довлатов дает нам собственное понимание «экзистенции». Все структурные элементы повествования, от персонажа до художественной детали, подчинены всегда заранее известному сценарию, за рамки которого невозможно выйти. Этот сценарий является результатом воздействия конкретных факторов, на которые персонажи реагируют, как амеба на элементарный раздражитель. Таким фактором может быть и приказ начальства, и исторические события, например захват Эстонии немцами. Часто этот фактор концентрируется в одной художественной детали, представляющей как элемент «вещного» мира: медаль Пахапиля, нож, занесенный над свиньей, исполнение «Интернационала» и др. Хотя на первый взгляд каждый из факторов представляет собою какое-либо действие, имеющее своего производителя (начальство отдает приказы, немцы захватывают Эстонию), и начальство, и немцы выступают как такие же объекты, подчиняющиеся тем же факторам. Как вохровцы и зеки механически нарушают приказы начальства, так и начальство механически отдает их. Таким образом, вопрос о реальной природе этих факторов, о первопричине, запускающей все сценарии, находится за

рамками художественного осмысления; следуя логике текстового анализа, эта первопричина – некий бытийный закон.

В письме к издателю, где автор сводит воедино «лагерь» и «волю», он пишет: «Я, вслед за Гербертом Маркузе (которого, естественно, не читал), обнаружил третий путь» (46). Этот третий путь и есть осознание нераздельности «лагеря» и «воли». Донести такое понимание жизни до читателя настолько важно для автора, что он – на грани между иронией и отчаянием – говорит: «Жаль, что литература бесцельна. Иначе я бы сказал, что моя книга написана ради этого...» (45). Запомним этот эпизод и обратимся к наиболее резонансной работе Г. Маркузе «Одномерный человек». Она посвящена анализу современного «цивилизованного» общества, лишённого способности критически мыслить, скованного механизмом тотального властвования и, что нам особенно интересно, подчиняющегося законам всепронизывающего операционализма. Черты «одномерности» как раз и зарождаются везде, где начинает действовать механическая инерция действий, лишённая человеческого смысла. «Третий путь» в переводе на язык книги Г. Маркузе – Великий Отказ, как от соглашательства с «системой», так и от бессмысленной борьбы за свои права. Отложим в памяти это положение и рассмотрим те элементы концепции Г. Маркузе, которые свойственны организму довлатовского текста.

В своей книге Г. Маркузе, в частности, проводит анализ административного языка, который используется в первую очередь в политике, рекламе и публицистике. Сравним основополагающие черты административного стиля по Г. Маркузе и художественного стиля Сергея Довлатова.

*«В преобладающих формах общения становится все более очевидным контраст между двухмерными, диалектическими формами мышления и технологическим поведением или социальной привычкой мышления.*

*В формах выражения этих привычек мышления идет на убыль напряжение между видимостью и реальностью, фактом и его движущей силой, субстанцией и атрибутом. Элементы автономии, творческой инициативы и критики отступают перед знаком, утверждением и имитацией. Язык и речь наполняются магическими, авторитарными и ритуальными элементами... язык обнаруживает устойчивую тенденцию к выражению непосредственного тождества причины и факта, истины и принятой истины, сущности и существова-*

*ния, вещи и ее функции»* [5, с. 123]. Вспомнив выводы, которые мы сделали из анализа вышеприведенных фрагментов «Зоны», мы без труда найдем в данном тексте черты одномерного технологического языка, пронизанного операционализмом, который приводит к овеществлению субъекта действия, строго говоря, все превращая в объект, который приводится в движение инерцией механизма, неизвестно кем запущенного.

*«То, что специфическое существительное почти всегда спарено с «разъясняющими» прилагательными и другими атрибутами, превращает предложение в гипнотическую формулу, которая, бесконечно повторяясь, фиксирует смысл в сознании реципиента... Им (подобным конструкциям) также свойственно свертывание и сокращение синтаксиса, блокирующее развитие смысла путем фиксированных образов, которые навязываются с сокрушительной и ошеломляющей конкретностью»* [5, с. 130]. В данном случае Г. Маркузе описывает «утверждение образа», «прилипающего» к предмету в рекламном, политическом или публицистическом тексте. Однако конкретность, сокращение синтаксиса, блокировка смысла, повторяемость и формульность, приобретающие характер ритуала, – все это также характерные свойства стиля С. Довлатова, на которые обращают внимание многие исследователи его творчества.

Структура категории состояния в «Зоне», как мы заметили выше, движется и живет только как целое, что, по словам Г. Маркузе, и происходит в административном языке одномерного общества.

Любое действие в «Зоне» сугубо операционально и никогда не содержит творческой инициативы, оно последовательно, ожидаемо. Зека Купцов, доказывая, что не будет работать на лесоповале, калечит себе руку, исключительно следуя логике своего извечного «отказа», и по сути своей он не сильно отличается от пресловутой свиньи, которую тащат на убой. Сам надзиратель Алиханов, который доводит до этого Купцова, предчувствует итог, ожидает его. Как только Купцов отрубает себе руку, Алиханову кричат: «Ты – в дамках! Зови лепилу». Лепила – человек, который готов сейчас же составить по делу Купцова очередной протокол. Это – единственная реакция на данное событие.

Субъект овеществляется, а вещь, в свою очередь, определена своей функцией. «Отождествленная со своей функцией вещь более реальна, чем вещь, отличающаяся от своей функции, и языковое выражение этого отождествления (в функциональном существительном, а также во

многих формах синтаксического сокращения) создает базовые лексику и синтаксис, которые упрочиваются путем дифференциации, отделения и различения» [5, с. 135]. В тексте «Зоны» нет различия между сущностными свойствами вещи и ее ситуативными функциями в результате тотальной дробности художественного мира.

Жесткая, малоподвижная структура категории состояния у С. Довлатова соответствует анализируемой Г. Маркузе «авторитарной ритуализации дискурса»: сокращение лексики, отсутствие абстрагирования и символов рефлексии, минимальное авторское трансцендирование. Художественный язык автора казенно сух, как административный язык лагерного начальства.

Рационализация, операционализм, отсутствие какого-либо дополнительного контекста для любого действия, одним словом, «одномерность», и в книге С. Довлатова, и в книге Г. Маркузе присущи не только языку, но и мышлению, поведению и всем остальным человеческим проявлениям. В довлатовской прозе мы наблюдаем сильную формальную и смысловую взаимосвязь между стилем произведения и законами репрезентируемого художественного мира. Постоянно пытаюсь выйти за рамки стандартного художественного текста с помощью писем к издателю и авторского уведомления о намеренности любого совпадения с реальностью, произведение само заявляет о себе как о художественной книге, объективируясь по отношению к человеку, который *читает* это произведение, как к *читателю* (что тоже – навязанная ситуацией роль). В то же время сам писатель занят в письмах к издателю постоянным самоутверждением в качестве полноправного *писателя*.

Если *осознание* прошлого, согласно Г. Маркузе, позволяет увидеть пределы и альтернативы своего существования, для персонажей «Зоны» прошлое позволяет увидеть лишь пределы и – только читателю, а не персонажу. Гипнотичность административно-художественного языка играет здесь определенную роль.

Описанный в повести процесс создания художественного произведения – череда метаморфоз, превращающая Алиханова из обычного надзирателя в писателя, – представлен как акт, не зависящий от самого Алиханова. Память Алиханова работает, как и память остальных персонажей, представляя собой набор случайных деталей: людей, предметов, красок природы и т.д. В итоге конфликт памяти о прошлой свободной жизни и гнета реалий настоящего

времени отсутствует. Алиханов **фиксирует** возникающие в памяти детали и образы.

С. Довлатов наблюдает своих героев, не вмешиваясь. Вспомним, что автор Герберта Маркузе «естественно, не читал». Книга Г. Маркузе появляется в тексте «Зоны» как очередная деталь текстового «интерьера». В повести С. Довлатова и у автора, и у героев есть выбор, каким образом поступить с той или иной вещью, проще говоря, действовать ли внутри данной ситуации, или бездействовать: выпить или не выпить, пнуть черенок лопаты, или оставить его спокойно лежать на земле, выстрелить в человека или нет, пойти вместе со всеми к женщинам, или остаться лежать на кровати в казарме. Действующие лица повести знают о том, что любой внешний фактор может вывести их из состояния покоя, включить в цепь сценарных действий, как мы заметили ранее, в большинстве случаев так и происходит. Для автора лучше не читать книгу Г. Маркузе, а просто иметь ее в виду, оставить ее внутри своей «зоны» не тронутой. Чтобы прояснить нашу мысль, приведем примеры личных «зон»-состояний вохровца Густава Пахапиля и зека-отказника Купцова:

*«Там в зеленом полумраке белели кресты. Дальше, на краю водоема, была запущенная могила и рядом — фанерный обелиск. Пахапиль грузно садился на холмик, вытывал и курил» (11). / «Передо мной у низкого костра сидит человек. Рядом на траве белеет книга. В левой руке он держит бутерброд» (55).*

Варианты этих эпизодов появляются в тексте «Зоны» несколько раз, когда Купцов и Пахапиль «находятся на своем месте», когда Густава не трогает замполит, а отказника не заставляет работать Алиханов. Для героев «Зоны» существует шанс освобождения. На наш взгляд, это возможный вариант Великого Отказа, предложенного Г. Маркузе.

«На ступени своего наивысшего развития господство функционирует как администрирование, и в сверхразвитых странах массового потребления администрируемая жизнь становится стандартом благополучной жизни для целого, так что даже противоположности объединяются для ее защиты. Это чистая форма господства. И, наоборот, его отрицание представляется чистой формой отрицания. Все его содержание, по-видимому, сводится к одному абстрактному требованию отмены господства... Отрицание предстает в политически беспомощной форме «абсолютного отказа»... Абстрактный характер отказа является результатом тотального овеществления» [5, с. 329–330].

Способны на подобный выход из системы, по Г. Маркузе, разнообразные аутсайдеры, чье противостояние революционно само по себе, как акт несодействия всеобщим сценариям. Единственное, на что способны герои «Зоны» в поисках свободного существования, — занять подобную абсолютно пассивную позицию по отношению к любому внешнему фактору, будь то книга, которую нужно прочесть, или дерево, которое нужно срубить. Они находят подходящую комбинацию объектов, чтобы оформить свое одиночество, организовать жизнь так, чтобы их действия перестали быть обусловленными чем угодно. Купцов — сидит у костра и читает книгу, Пахапиль — пьет на могилке, Алиханов — записывает на бумаге то, что видит. Его рассказы похожи на фотоснимок, любое событие он замечает, как совокупность небольших кадров, каждый из которых является статичным. Герои повести, находясь внутри этих кадров, замирают в своем не длящемся, а повторяющемся действии. В совокупности с постоянным набором предметов интерьера «личной зоны» это действие приобретает черты ритуала. Это чистое существование, использующее законы одномерного общества, чтобы не быть частью одномерной жизни. «Зоны»-состояния описаны тем же художественно-административным языком, внутри этих состояний намечается то же тождество субъекта и объекта, части и целого, вещи и функции, автора и персонажа, текста и реальности, которое Маркузе отмечает и в жизни одномерного человека, и в административном языке, эту жизнь оформившем. Но принятие законов одномерности и ритуализация частной жизни, в которой отсутствует творчество, инициатива, рефлексия, рабочая память и т.п., позволяет наполнить механику действия качественным смыслом. Нам кажется, что эта практика имеет много общего со школой молитвы, которая изначально основывается на простом повторении одной и той же последовательности слов.

Таким образом, ритуал становится в «Зоне» вариантом Великого Отказа, когда любой контакт с человеком или с вещью может превратить героя в винтик некоего механизма; лучше быть частью фотоснимка, где ничто никуда не движется, где взаимообъективирующиеся субъекты останавливаются перед объектом в позиции наблюдателя.

Эта позиция манифестируется в повести не только на уровне конкретных «состояний», но и на содержательном уровне, как это происходит с мотивом фотоснимка. В одном из писем к из-

дателю автор признается, что любит кино и безделье. Став писателем, он начинает наблюдать все происходящее со стороны. «Лагерное «сеанс» означает всякое переживание эротического характера. Даже шире — всякого рода положительное чувственное ощущение. Женщина в зоне — сеанс. Но и кусочек рыбы в баланде — это тоже сеанс» (18). Один из составляющих повесть рассказов не раз публиковался отдельно под названием «Представление». Он повествует о том, как на зоне ставят спектакль о Ленине. Поначалу нелепая и абсурдная, постановка в своей кульминации — хоровом исполнении «Интернационала» — начинает выполнять естественную функцию драмы: зеки достигают состояния катарсиса. Поют и зеки-актеры, и зеки и вохровцы в зале. Алиханов именно тогда почувствовал, что он вместе с зеками и охранниками — часть народа огромной страны. В этом рассказе состояние острого созерцания и состояние молитвенной причастности некому действию сливаются воедино. В этом и заключается суть «сеанса». Становясь частью целого, лишенным индивидуальности элементом простого и естественного механизма, составляющие детали которого находятся лицом к лицу друг к другу и взаимодействуют в одной плоскости, персонаж получает возможность существовать в рамках данного состояния и в то же время не подчиняться чему-то внешнему. Все элементы организма работают внутри него и не структурируются какой-либо иерархией.

Реализация механики ритуала отказа от системности чего бы то ни было на разных уровнях художественного произведения приводит к тому, что текст начинает преодолевать себя как целое. Нормальное развитие сюжета нейтрализуется за счет дискретности глав повести и их эпизодов и, прежде всего, за счет стремления героев возвратиться к единственно приемлемой и неизменной конфигурации пространства; сама книга фактически пишется у нас на глазах, она даже еще не издана. Читатель занимает помимо естественной позиции читателя еще и позицию издателя, рассматривая главы повести как «потенциальные» главы. Сами главы в то же время являются приложением к письму, их сложили буквально по кускам. Читатель застаёт текст в тот момент, когда он еще не стал книгой, даже до конца не перешел из стадии литературного наброска в стадию рассказа, потому что не издан. Автор писем считает, что издатель должен сначала оценить материал, перед тем как текст обретет форму книги.

«С этим письмом я высылаю некоторую часть готового текста. Следующий отрывок вышлю через несколько дней. Остальное получите в ближайшие недели... Может быть, нам удастся соорудить из всего этого законченное целое...» (9). Таким образом, книга для читателя так и остается «несобранной». Несмотря на строгую последовательность чередования писем издателю и отрывков будущей книги, законченным целым книга так и не стала. Нет ответа от издателя. Для нас письма автора так и остаются письмами в один конец. К тому же, как известно, многие рассказы «Зоны» печатались отдельно, рассказ «Представление» вошел в повесть значительно позже, чем все остальные, то есть книга так и осталась «открытой» на уровне *целого* текста и оконченной на уровне эпизодов-состояний. Она кажется мозаичной за счет однотипности этих эпизодов и однородности языка, на котором написана «Зона» при множестве комбинаций объектов, включенных в каждый семантически законченный фрагмент.

В этой работе мы наблюдаем, как организован текст Довлатова на структуральном уровне, подходим к тому, как формируется фрагментарность произведения и как она проявляется на его различных уровнях. Формат статьи, к сожалению, не позволяет затронуть важный для на-

шего анализа вопрос взаимоотношений автора и героя «Зоны», в том числе в нарратологическом аспекте. Вообще, чтобы сделать вышеизложенную концепцию более ясной и объемной, нужно раскрыть понятия «событие», «ситуация», «состояние» в их взаимоотношении в философском и литературоведческом ключе; рассмотреть отношения части и целого в тексте «Зоны» и связанные с этим аспекты восприятия текста читателем. Спектр проблем, который мы затронули в этой статье, требует более глубокого и многопланового изучения с применением литературоведческих и философских текстов, в частности изложенных в них методов и теорий.

#### Примечание

1. Здесь и далее текст «Зоны» цитируется с указанием страниц в круглых скобках по [2]. Выделение шрифтом внутри цитат сделано автором статьи.

#### Список литературы

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 423 с.
2. Довлатов С. Зона // Довлатов С. Собрание сочинений: В 4 т. СПб.: Азбука-классика, 2004. Т. 2. С. 5–169.
3. Тюпа В.И. Аналитика художественного. М.: Лабиринт, РГТУ, 2001. 192 с.
4. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008. 302 с.
5. Маркузе Г. Одномерный человек. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2009. 331 с.

### RITUAL CONFIGURATION OF A FRAGMENT OF THE TEXT AS AN EMBODIMENT OF GREAT REFUSAL

*A.D. Romanov*

The author analyzes the narratological text structure of S.Dovlatov's novel «The zone» and comes to a conclusion that text episodes practically without changes reproduce the same architectonic model in which the hero has the passive role. Leaning on the concept of an one-dimensional society of G.Markuze, the author isolates the ontological parameters of realization of this model.

*Keywords:* the author, the hero, a fragment, a condition, action, the subject, object, ritual.