

УДК 111.1+(82:1)

ОСОБЕННОСТИ КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ СЕГМЕНТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ СЕРГЕЯ ДОВЛАТОВА (НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ С. ДОВЛАТОВА «ЗАПОВЕДНИК»)

© 2011 г.

А.Д. Романов

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

vanahoya@yandex.ru

Поступила в редакцию 10.06.2011

Анализируются эпизоды повести С. Довлатова «Заповедник» исходя из представлений о концепте, отраженных в работе Ж. Делеза и Ф. Гваттари «Что такое философия?». На основе вычленения концептуальных характеристик этих эпизодов подчеркивается территориальное единство их составляющих. Главный герой повести рассматривается как концептуальный персонаж С. Довлатова, его определяющие функции в произведении – наблюдение и регистрация внешних микромиров, описание которых формирует сюжет, образный строй и другие категориальные составляющие литературного произведения.

Ключевые слова: территория, концепт, событие, текст, пространство, предмет, фрагмент, поверхность, наблюдатель.

Тексты С. Довлатова в структурном отношении состоят из неких текстовых блоков, целостных формально и содержательно. (Называть мы их можем по-разному в зависимости от контекста анализа: эпизодами, текстовыми блоками, микротекстами, «состояниями», иногда «событиями». По крайней мере, в этой работе название законченных участков довлатовских текстов не играет определяющей роли. Мы можем варьировать схожие определения, даже использовать наиболее подходящие метафоры). С определенной точки зрения можно сказать, что стиль С. Довлатова полностью исчерпывается чертами и системными отношениями этих «эпизодов». На наш взгляд, внешние черты и внутренние закономерности, которые можно вычленил в них по ряду направлений, связаны с онтологическими основаниями творчества Довлатова: отношение писателя к внешнему пространству, видение позиции Другого, событие творческого и окружающего миров, возможности использования слова и т.д. Мы уже рассматривали некоторые черты данных текстовых структур в статье, основанной на материале повести С. Довлатова «Зона», в которой мы обнаружили связь между тем, как строится текст произведения, и бытийными законами, по которым живут его герои [1]. В этой работе мы обратимся к повести «Заповедник», чтобы выделить несколько ее закономерностей и условий существования на основе тех характеристик ее

эпизодов, которые придают последним концептуальную завершенность.

Мы исходим из того, что С. Довлатов концептуально сегментировал свои произведения, будь то рассказы и повести или публицистика, причем нас интересует не столько факт концептуальной фрагментации текста как таковой, сколько составляющие этого художественного подхода. В этой связи мы пытаемся описать *мировоззрение*, заключенное в довлатовских произведениях, безотносительно к биографии автора, к тому, что известно о С. Довлатове как о писателе. В нашем понимании термин «концепт» наполняется объемным и живым смыслом в работе Жюль Делеза и Феликса Гваттари «Что такое философия?». Анализируя концептуальные очертания прозы С. Довлатова, мы будем обращаться к этому тексту, в частности к выводам, основанным на имеющихся в нем умозаключениях. Кроме того, в анализе мы использовали не менее важные замечания, уже не системного, а, скорее, частного характера, содержащиеся в сборнике эссе Ж. Делеза «Критика и Клиника», посвященном литературе. Очевидно, может возникнуть вопрос, почему мы используем сложные, часто не поддающиеся точному переводу замечания французских философов по отношению к творчеству писателя, который, как принято считать, стремился к простоте и «нормальности» стиля, интуитивной чистоте звучания. Дело в том, что мы не говорим

о непосредственной схожести философских позиций Ж. Делеза и творческих приемов С. Довлатова. С нашей точки зрения, представление о концепте, отраженное в работах Ж. Делеза и Ф. Гваттари, во многом объясняет законы существования художественных текстов С. Довлатова. Так, элементы концептуальности, указанные этими французскими мыслителями, мы находим в тексте повести С. Довлатова «Заповедник». Философская система и художественная материя обладают схожим рисунком. Речь идет о совпадении вещей, расположенных в разных предметных областях. Эти области-плоскости пересекаются *асистемно*. Конкретный метод анализа, примененный Ж. Делезом к литературным произведениям, требует отдельного серьезного рассмотрения и описания. Мы не используем его находки как некую законченную методологию, однако некоторые размышления философа проливают свет на онтологию творчества С. Довлатова. И в этом свете художественный мир писателя становится выразительнее и отчетливее.

«Концепт – это упорядочивание составляющих по зонам соседства... Он представляет собой интенционал, присутствующий во всех составляющих его чертах... Концепт – это событие, а не сущность и не вещь. Он есть некое чистое Событие, некая этость, некая целостность – например, событие Другого или событие лица... Концепт определяется как неделимость конечного числа разнородных составляющих, пробегаемых некоторой точкой в состоянии абсолютного парения с бесконечной скоростью» [2, с. 27]. В этом толковании концепта обращает на себя внимание понятие «неделимость», которое означает, что концепт существует только как целое, любой элемент концептуальной системы может рассматриваться как ее часть только внутри концепта. «Абсолютное парение с бесконечной скоростью», как мы увидим, придает вещам и их отношениям наблюдатель. Скрытая способность вещей воспринимать взгляд наблюдателя («интенционал») определяет их возможную общность в концепте.

«Утро. Шаги, заглушаемые алой ковровой дорожкой. Внезапное прерывистое бормотание репродуктора. Плеск воды за стеной. Грузовики под окнами. Неожиданный отдаленный крик петуха» (181)¹. Так «зарегистрировал» свое первое утро в Пушкиногорье главный герой повести Борис Алиханов – альтер эго автора, *писателя*. Как мы видим, эта «регистрация» фрагментов внешнего мира – единственная возможность сознательной жизни для Алиханова, буквально, это *видение форм жизни*.

Если идти от состояния вещей к виртуальности, то «виртуальность становится консистентной, приобретает целостность, которая формируется в плане имманенции, рассекающем хаос. Это и есть то, что называется Событием, то есть та часть всего происходящего, которая ускользает от своей собственной актуализации... Событие... актуализируется в некотором состоянии вещей, в некотором опыте..., но, в отличие от состояния вещей, оно не имеет ни начала, ни конца» [там же, с. 180–181]. Событие, по выражению Ж. Делеза и Ф. Гваттари, обладает бесконечным движением. Отталкиваясь от взглядов исследователей, мы делаем вывод, что в таком случае событие не характеризуется ситуацией, которую нужно разрешить. Представляя собой сплав состояний вещей, их позиций и имманентной напряженности субстанций, событие должно сохранять свои границы для того, чтобы не менялась расстановка объектов и сил и сохранялись направления вибраций. В частности, в прозе С. Довлатова отчетливо прослеживается способность персонажа погружаться, входить в событие как бы за скобками, неуловимо для читателя, и выходить из него так же, будто испаряясь. В этом одно из проявлений обязательного условия существования литературного текста. Это условие, которое в прозе С. Довлатова проявляется особенно заметно, мы определим как соблюдение законов *территориальности* в *межсезонии* художественного целого. Почти каждый абзац «Заповедника» завершен как территория² (это не только текстовое пространство, имеющее содержательные и грамматические границы). Эту территорию *населяют* несколько рядоположных объектов (вещей, персонажей, деталей, характеризующих персонажей или интерьер ситуации, и так далее), а точнее явления, выделенные автором из общей массы и собранные в отдельные блоки, причем все существенные в концептуальном плане элементы, покрывающие территорию текста, равнозначны в контексте данного художественного мира. «Концепты – это сплошные массы без уровней, ординаты без иерархии. Оттого столь важны в философии вопросы “что поместить в концепт, и с чем его соположить?”» [там же, с. 105]. Завершенный «кирпичик» текста у Довлатова обладает концептуальными свойствами, как территория, *занятая определенными предметами, соположенными друг другу (они находятся друг на друге, друг над другом и так далее, но не взаимопроникают, не зависят друг от друга) и обладающая событийной целостностью*. С точки зрения формирования этого концептуального целого *все его*

составляющие тяготеют к позиции неодушевленного предмета, описываемого в третьем лице и обладающего при этом известной степенью самостоятельностью.

Видимо, именно эстетический опыт *определяет* пределы событийности, границы этих «джазовых» квадратов текста у С. Довлатова. Это во многом связано с тем, что прежде всего наблюдатель (в тексте повести эту роль играет Борис Алиханов) придает концептуальные черты фрагментам внешнего мира, которые становятся *целым* художественной реальности, и очерчивает их территориальные границы. Как и в случае формирования из хаоса любого текста, концепт «связывает» авторская позиция. В случае с повестью «Заповедник» – это *изображенная* авторская позиция. Причем, как нам представляется, литературный герой, которому автор передает часть своих полномочий обычно совмещает в себе эстетическую фигуру и концептуального персонажа, как тот, кто находится на границе художественного текста и авторского сознания, являясь и действующим лицом, и агентом авторского мировоззрения. Именно в силу этого факта мы описываем то позицию Алиханова, перемещаясь в зону текста, то позицию *автора*, которая угадывается при анализе повести «Заповедник». Это возможно благодаря их концептуальной общности. Вопрос соотношения фигур автора и его главного персонажа требует отдельного подробного анализа и описания.

Виртуальная основа концепта, согласно Ж. Делезу и Ф. Гваттари, – план имманенции, особая среда, связанная с природой человеческого сознания. Этот план присутствует всегда, когда появляется текст. «Это как бы стол, поднос, чаша» [там же, с. 43]. В нашем понимании, это особая ограниченная виртуальная субстанция, которая, вследствие своей «отдельности», вследствие того, что она окружена атмосферой чтения, имеет свою толщину. Это форма существования текста на подступах к сознанию не выражена материально. Но мы можем представить этот мыслительный фон повествования как территорию, находящуюся в центре некой вселенной, которая включает в себя читателя, включает то, с чем он пришел к моменту чтения, включает автора в той форме, в какой складывается его общение с читателем, и эту шахматную доску с незавершенной, но оставленной партией, которую они вместе анализируют. Действительно, план имманенции в ситуации чтения – это, грубо говоря, то, что нам позволяет не рассыпать книгу на слова, слова на буквы. План имманенции сближает литературу

с живописью, когда речь идет о фоне – не о полотно-листе бумаги, а о дыхании картины, которое в целом состоит из повторений неуловимой доминанты, присутствующей в картине в разных формах. Это, в частности, позволяет узнать картину определенного художника. Узнавание происходит не столько «по почерку», сколько по аромату этого дыхания. Обилие метафор в нашем изложении неизбежно обусловлено особой нетелесностью плана имманенции: его можно увидеть во всем, можно опираться на него в своих размышлениях и представлениях, но нельзя, скажем, нарисовать. Можно только интуитивно очертить его рамку. Мы точно знаем, когда нас уже не занимает «Заповедник» С. Довлатова. Когда мы вышли из этого «заповедника», мы покинули данный план имманенции.

Литературное явление, как композиция и как внутренняя речь, всегда имеет свой ритм. Своего рода монотонность отдельных эпизодов-состояний у С. Довлатова формируется ритмической синтаксиса, не меняющейся в рамках практически всех текстовых блоков (редко ритм сбивается и становится менее упорядоченным, более свободным – в диалоге). В тексте все импульсы слов, словосочетаний продолжают импульсы описываемых вещей и выходят на одну и ту же виртуальную высоту, образуя ровную поверхность, гладь текста. Взгляд Алиханова одинаково вдумчиво «скользит» по «обитателям» того или иного ландшафта, при этом *запоминает* увиденное, прикрепляет составленный его мыслительным взором натюрморт к листу блокнота.

«Я направился в Сосново. Дорога тянулась к вершине холма, огибая унылое поле. По краям его бесформенными горами темнели валуны. Слева зиял поросший кустами овраг. Спускаясь под гору, я увидел несколько изб, окруженных березами. В стороне бродили одноцветные коровы, плоские, как театральные декорации. Грязные овцы с декадентскими физиономиями вяло щипали траву. Над крышами летали галки» (189–190). Все фигуры причастны фону и существуют только в форме этого соотношения. Не случайно коровы напоминают театральные декорации. Вот еще один пример: «В детстве лето было озвучено гудками паровозов. Пригородные дачи... Запах вокзальной гари и нагретого песка... Настольный теннис под ветками... Тугой и звонкий стук мяча... Танцы на веранде (старший брат доверил тебе заводить патефон)... Глеб Романов... Ружена Сикора... “Эта песня за два сольди, за два гроша...” “Я тобою в Бухаресте грезил наяву...” (183). И дальше:

«...выжженный солнцем пляж... жесткая осока... длинные трусы и следы резинок на икрах... набившийся в сандалии песок...» (там же). Последние два фрагмента – это описание лета детства, «части», сохранившиеся в памяти. Записанное утром на бумаге – кое-что из сохранившегося в памяти о прошлом. Имена, запахи, звуки, фразы, четкие тактильные ощущения – все это *вещи* («части») утра сегодняшнего дня, отфильтрованные чувством эстетического и элементарной рефлексией. Они вызывают воспоминания о лете детства, которые сохранила эстетическая память о другом месте, пространстве, перекликающемся с этим. Так поднимаются (или опускаются), меняются местами, выравниваются, продолжают друг другом отработанные сознанием зоны хаоса (замеченные в слоях вещей, окружающих сознание; возможные системы, системы вещей которые уживаются друг с другом, могут находиться на одном уровне, на одном участке, очерченном сознанием). Фактически, по свидетельству биографов и исследователей, именно так *складывались* произведения С. Довлатова: эпизоды, родившиеся однажды, перемещались из устного рассказа в письменный; постоянно менялись какие-то детали; такие микротексты кочевали из одного рассказа в другой, из неопубликованного наброска в опубликованную повесть, пока окончательный текст произведения не уподоблялся ковру с единым гармоничным рисунком.

Согласно тем содержательным и структурным соотношениям, которые мы можем усмотреть в тексте «Заповедника», «реальность», которая способна *сохраниться* где-то, какое-то время, – это и есть предмет прозы автора, которую мы можем назвать «описательной». Именно эти лакуны, где человек отсутствует вовсе или присутствует как элемент картины (групповой портрет), наполнены поэзией, единообразной ритмикой, которая заставляет думать о единстве и реальности слов и словосочетаний. В этих микромирах, которые фиксирует Алиханов в своем «мысленном блокноте», вещи окружает тишина, мирное согласие.

Борис Алиханов в привокзальном буфете просит подошедшего официанта: «Мне угодно, чтобы все были доброжелательны, скромны и любезны» (172). Получив в ответ терпеливое молчание, он делает заказ: «Мне угодно сто граммов водки, пиво и два бутерброда» (172). Люди не способны обеспечить слаженность и тишину на сколь угодно малой территории (как мы увидим далее, все это может подарить Алиханову именно алкоголь). Все это возможно только на уголке земли для одного человека.

Так же трудно складывается у Алиханова диалог с Михаилом Ивановичем, деревенским мужиком, у которого писатель снимает угол. Это наблюдение приводит нас к одной из наиболее заметных и интересных проблем в творчестве С. Довлатова. Персонажи его произведений не способны занять позицию для того, чтобы объединиться в ситуации диалога. Они обречены на диалог, при котором план имманенции представляет собой нечто вроде стола, заваленного как попало книгами. То есть, в сущности, диалог может более или мене состояться, если только он будет записан на бумаге, которая «все стерпит». Возвращаясь к основной теме нашей работы, повторим, что вещам, чтобы проявиться в зоне сознания, нужна поверхность (как для натюрморта, мало одних предметов – нужен фон). Именно поэтому, чтобы представить *что-либо*, нужно «мысленно достать блокнот и ручку». Вот подходящая метафора для описания плана имманенции. Здесь мы подходим к разговору о символе, который в том или ином виде встречается практически во всех произведениях С. Довлатова, – это открытка, картина, фотоснимок. В бытовом отношении эти вещи обладают тем же набором признаков (все они – изображение на плоскости), что и «кирпичики» текстов С. Довлатова в художественном. В то же время данный символ является ключом к картине мира, отраженной в повести С. Довлатова «Заповедник».

«Пушкин – наша гордость! Это не только великий поэт, но и великий гражданин...» (188). Один из конфликтов повести выстраивается следующим образом: Алиханов не хочет ехать в Америку вместе с женой. В связи с этим не случайно то, что заповедник – пространство присвоенных вещей, слов, пейзажей (от Пушкина – советскому народу). При этом все сотрудники музея крепко держатся за «пушкинское наследие», за ту землю, по которой он ходил, за пейзаж, на фоне которого они могут представить гения в крылатке. «Нет, это вы спросили о любви... Насколько я понимаю, вас интересует, замужем ли я? Так вот, я – замужем!» (188). Любовь для сотрудницы музея (да и для самого Алиханова) – это *быть замужем, находиться в браке*. Любовь к Родине – оставаться в Советском Союзе, быть гражданином своей страны. Связь, *привязанность* человека и места; вибрации, которые проходят по этой цепи, формируют и стягивают эмоциональный план «Заповедника».

Экспозиция кабинета Александра Пушкина включает «беглый обзор творчества» (194) гения. При этом экскурсия совмещает на одном тематическом уровне историю самой усадьбы,

судьбу Арины Родионовны и друзей Пушкина, описание восстания декабристов. Это своего рода «пушкинская коллекция», в которой все, что носит на себе отпечаток пушкинского *присутствия*, собрано, как в энциклопедии, по алфавиту. Пейзажи, в которых сотрудникам музея мерещится Пушкин, таким образом, приобретают характер декораций, состоящих якобы из «личных вещей» Пушкина, отсутствие которых в музее-заповеднике поначалу так беспокоит Алиханова. Хранительница музея говорит: «Здесь все подлинное. Река, холмы, деревья – сверстники Пушкина. Его собеседники и друзья. Вся удивительная природа здешних мест...» (195). Вопросы о подлинности вещей Пушкина, достоверности экскурсионного повествования, искренности любви к Пушкину оказываются не уместны. «Мало вам природы? Мало вам того, что он бродил по этим склонам? Купался в этой реке. Любовался этой дивной панорамой...» (196). Связи любых окружающих вещей и человека, памяти и истории, человека и человека организуются *по принципу существования на одной территории* («Пушкин – наша гордость»). Именно поэтому Алиханов не может выехать за границу. Его жене, решившейся на этот шаг, эмиграция кажется «безумием и авантюрой». Главный и, по сути, единственный ее аргумент в пользу отъезда – возможность прожить другую жизнь. Если бы Пушкин эмигрировал, он не интересовал бы советских людей (надо думать, и российских тоже) так сильно. Это была бы *другая жизнь на чужой территории*.

Поиском «себя на фоне» или «фона для себя» в заповеднике занимаются практически все действующие лица, но в первую очередь пресловутые туристы с фотоаппаратами и художники с мольбертами.

«Я отправился в Святогорский монастырь. Старухи торговали цветами у ворот. Я купил несколько тюльпанов и поднялся к могиле. У ограды фотографировались туристы. Их улыбающиеся лица показались мне отвратительными. Рядом устроились двое неудачников с мольбертами» (197). Фотографы и художники – трудяги запечатления, охотники за срезом реальности в одной точке. В сущности, Алиханов отказывается от эмиграции, движимый этой же страстью, он хочет *сохранить себя в русском пейзаже*. Подлинность вещей и достоверность исторической памяти не имеют значения, все определяет стремление сохранить Пушкина навсегда, целиком, с его жизнью и смертью. Судьба Пушкина как разнородное хронотопическое образование транспонирована в экскур-

сионное пространство. Войти в историю – значит остаться на холсте, фотографии, в анналах. Смерть Пушкина принадлежит истории культуры. «В южном приделе я увидел знаменитый рисунок Бруни. Здесь же белела посмертная маска. Две громадные картины воспроизводили тайный увоз и похороны. Александр Тургенев был похож на даму... Подошла группа туристов. Я направился к выходу. Вслед доносилось:

– История культуры не знает события, равного по трагизму...» (197).

В заповеднике ценны именно «остатки» деления человека на историю, то есть на временной отрезок, скажем, на 37 лет, которые вмещают в себя события государственного масштаба; жизнь друзей и представителей социальных слоев, к которым последние принадлежат; описание твоего рода, тех мест, с которыми связала тебя судьба; этапы твоей личной жизни, твоего творческого пути и так далее. В итоге подлинным артефактом, имеющим непосредственное отношение к данной «исторической» личности, является какое-нибудь элементарное движение. В случае с Пушкиным это, например, прогулка по лесу. Можно предположить, что в случае с Алихановым это пьянство. Характерно, что время как дрящаяся, движущаяся протяженность описывается в повести «Заповедник», только когда речь идет о хаосе заповя. «Пил он (Михал Иванович. – *А.Р.*) непрерывно. До изумления, паралича и бреда. Причем, бредил он исключительно матом» (197). Михал Иванович в редкие трезвые дни включал радио, телевизор и начинал читать открытки, полученные за всю жизнь. Элементы реальности, *зарегистрированные*, скажем, на открытке или на экране, привязывают персонажа данного изображения к изображаемой территории, делают его одним из элементов предметного поля.

Один из туристов допытывается у Алиханова, соответствует ли пейзаж, который он наблюдает, названию открытки «Псковские дали». Действительно ли это «дали» и насколько они «псковские»? Объясняя причину своего интереса к этой проблеме, мужчина заявляет, что он – филокартист. Алиханов, как писатель, тоже «филокартист», он видит окружающий мир так же, как художник, использующий бумажную рамку. По Довлатову, гармонии в том, что называют человеческими качествами, нет. Единственные неизменные законы в этой сфере продиктованы гендерной и социальной психологией, а по отношению к конкретному человеку – его личным *укладом* жизни. Стремясь уйти от хаоса, царящего в истории, книгах, судьбах людей, Алиханов останавливается в понравив-

шемся ему месте. Он видит отдельные миры, состоящие из различных объектов, например неба, крыши, птиц над этой крышей. Детали, одушевленные и неодушевленные, равно пронизаны некой объединяющей их жизненной энергией. Стремление наблюдателя увидеть гармоничное целое и запечатлеть его на бумаге придает в памяти таким мирам бытийность, самодостаточную целостность постоянной системы, в основе которой – идея сохранения естественного положения вещей. Туристы, художники, фотографы занимаются тем же самым, только на более примитивном уровне. Им не нужна эта особая взаимосвязь элементов, целостность системы, внутренне достоверное воспроизведение биографии Пушкина. Им достаточно деталей (сколько стоит та или иная вещь в пушкинской усадьбе, какого калибра пистолет, из которого смертельно ранили великого писателя) или просто – красоты пейзажа, особой исторической роли того или иного места. Они хотят иногда вспоминать свою причастность судьбе Пушкина – по смыслу это равнозначно классическому «здесь был Вася». В отличие от остальных героев повести, Алиханов использует несколько другую форму прошедшего времени. Его «летали птицы» или «дул ветер» применительно к любому из наблюдаемых им миров представляют собой формы жизни в *длительном* прошедшем времени. Как мы уже говорили, исторические цепочки событий в «Заповеднике» всегда в той или иной степени мертвы. Алиханов, например, рассказывает, что он *готовился* к экскурсиям, что он многое *узнал* о Пушкине, что они *прожили* с женой годы. Но это не жизнь в ее развитии или течении. Алиханов перемещается из одной ситуации (можно сказать «со-стояния» вещей) в другую, как из комнаты в комнату огромной квартиры. Так можно покинуть ситуацию, которую определяют тяжелые отношения с женой, скрывшись в Пушкиногорье. Когда жена навещает его в заповеднике, он *возвращается в эту ситуацию, становясь тем, кем был в ней*, – незavidным с практической точки зрения мужем, прячущимся от жены за своими рассказами и благородными душевными тяготами, которые связаны с творчеством в условиях несвободы.

Решает проблему несвободы, делает ненужным «мысленный блокнот», не важным самонаблюдение – алкоголь, который растворяет любые границы – и ты оказываешься *внутри территории*. В книге несколько раз говорится о чудодейственности алкоголя. Алкоголь снимает с плеч Алиханова груз бытия и украшает окружающий мир «чудесами». При этом алкоголь

знаком писателю, как «добрый вестник». Выпив, Алиханов *ждет* момента, когда случится *чудо*. «Мир изменился к лучшему не сразу. Поначалу меня тревожили комары. Какая-то липкая дрянь заползала в штанину. Да и трава казалась сыроватой. Потом все изменилось. Лес расступился, окружил меня и принял в свои душевные недра. Я стал на время частью мировой гармонии. Горечь рябины казалась неотделимой от влажного запаха травы. Листья над головой чуть вибрировали от комариного звона. Как на телеэкране, проплывали облака. И даже паутина выглядела украшением...» (251). «Портвейн распространялся доброй вестью, окрашивая мир тонами нежности и снисхождения» (253). Другое дело, что это «чудо» и «лучшее» заключаются в том, что Алиханов становится одним из силуэтов на открытке, одним из героев картины в согласии с гаммой и планом изображения. Происходит полная ретерриториализация Алиханова в один из микромиров: это тот вариант эмиграции, который Алиханов приемлет. В этом свете эмиграция жены в Америку – возможность другой жизни, которая так же сопровождается лишь переменой интерьеров и пейзажей. В Америке микромиры, возможно, уже не удастся описать, представить на бумаге. В эмиграции такой человек, как Алиханов, станет безмолвной частью чужого мира, он лишится возможности что-либо представить себе, у него останется только алкоголь (к сожалению, судьба самого Довлатова так и сложилась). Таня, жена Бориса Алиханова, называет эмиграцию в Америку «сказкой». Отметим, что Алиханов не может мыслить практически, спланировать свою эмиграцию так же, как Таня, не столько из-за своей лени или из-за отсутствия житейского разума. Алиханов, как говорится, *верит своим глазам*. Для него реальны те состояния, те пейзажи и интерьеры, которые он видит или видел (вспомним его внезапное погружение в детские впечатления). По сути, именно из этих запечатленных на бумаге фрагментов окружающего мира и складывается жизнь Алиханова в заповеднике. В тот мир, который ты однажды увидел и занес в свой «мысленный блокнот», можно вернуться. Повторимся, Алиханов верит не словам, а глазам: для него важно то, можно ли представить жизнь на бумаге, как на картине, как на фотографии, в сущности, как на любой *плоскости*. Отношения с женой определяются не иначе, как «судьба». «Жизнь прожить» для героя все равно что «поле перейти».

Символичен тот факт, что самый жуткий пропойца Пушкиногорья – преуспевающий фотограф Марков. «Длинноволосый, нелепый и

тощий, он производил впечатление шизофреника-симулянта. Причем одержимого единственной целью – как можно скорее добиться разоблачения. Он мог сойти за душевнобольного, если бы не торжествующая улыбка и не выражение привычного каждодневного шутовства. Какая-то хитроватая сметливая наглость звучала в его безумных монологах. В этой тошнотворной смеси из газетных шапок, лозунгов, неведомых цитат...» (254). Марков – это шизофреническая ломка всех границ, бесконечная ирония, жонглирование бисером. Так происходит крах любой территории, отрицание текста. Марков кричит: «Свободы желаю! Желаю абстракционизма с додекафонией!» (256). Ж. Делез говорит в одном из своих окололитературных эссе о том, как свойства предмета мысли, вырванного из любого контекста, распространяются на все элементы, так или иначе с ним связанные. «Частичный объект находится в коробке и разлетается на кусочки, когда коробку открывают, но “частичным” называют и коробку, и ее содержимое, и кусочки, хотя очевидно, что между ними имеются различия – все те же пустоты и смещения» [4, с. 28]. Это явление мы наблюдаем в Маркове, который сам обладает свойствами «частичного объекта», представляя собой «коробку» для обломков всевозможных фраз. Таков результат работы с хаотичным запечатлением жизни. Теперь мы можем увидеть, что Алиханов даже (а скорее именно) в состоянии опьянения является антиподом Маркова. Его опьянение – это тишина и спокойствие, умиротворение, в конце концов – сон. «Вдруг я увидел мир как единое целое. Все происходило одновременно. Все совершалось на моих глазах... Потом что-то щелкнуло, и все затихло. Теперь надо было уснуть в пустой и душной комнате...» (276). Это откровение Алиханов испытывает, находясь на грани белой горячки после запоя по случаю отъезда жены и дочери в Америку. Напомним, что это последние строчки «Заповедника». В них – осознание синхронного сосуществования всего, что происходит у тебя на глазах. Именно в этом, пожалуй, заключается определяющая истина художественного мира «Заповедника».

Творчество Довлатова в своем самостоятельном существовании предстает апологетикой не абсурдного фрагмента жизни, как это обычно трактуется критиками, а ее осмысленной целостности, единства в любой ее форме и возможности. Герой «Заповедника», находясь в одном ряду с вещами – одушевленными и неодушевленными субстанциями, явлениями природы, самой землей, не столько приобретает

черты «частичного объекта», сколько декларирует интенцию своего со-существования во Вселенной. См., например: «На турбазе за холмом играла радиоло. В ясном небе пролетали галки. Под горой над болотом стелился туман. На зеленой траве серыми комьями лежали овцы. Я шел через поле к турбазе, На мокрых от росы ботинках желтел песок. Из роши тянуло прохладой и дымом» (217).

Мы уже писали в одной из статей о ритуале как об одном из основных структурно-содержательных элементов прозы Сергея Довлатова [1]. Речь шла о ритуале как о повторяющемся сценарии действий, как о неизменных условиях жизни того или иного персонажа. Действующее лицо в ритуале является прежде всего инструментом его исполнения, как и любой другой предмет данного ритуала. Аналогичным образом каждая составляющая территориальный текст повести «Заповедник» играет роль, равнозначную другим соположенным ей элементам. «Героем» художественного текста, таким образом, является тот предмет, на который обращен взгляд наблюдателя (коровы, овцы, серый снег, нож на столе). При этом те, кого мы привыкли почитать за «субъектов» действия, могут сами «разложиться» на части, образуя некий ландшафт. «Заповедник состоял из трех мемориальных объектов: дом и усадьба Пушкиных в Михайловском,.. Тригорское, где жили друзья поэта и где он бывал чуть ли не ежедневно,.. и, наконец, монастырь с фамильным захоронением Пушкиных-Ганнибалов. Экскурсия в Михайловском состояла из несколько разделов. История усадьбы. Вторая ссылка поэта. Арина Родионовна. Семейство Пушкиных. Друзья, навестившие поэта в изгнании. Декабрьское выступление. И – кабинет, с беглым обзором творчества Пушкина» (194). Так Пушкин становится неким историческим пейзажем, на фоне которого символично даже само название местности – «Пушкинские горы». Брата жены, например, Алиханов описывает буквально как древнюю крепость. «Над утесами плеч возвышалось бурое кирпичное лицо. Купол его был увенчан жесткой и запыленной грядкой прошлогодней травы. Лепные своды ушей терялись в полумраке, форпосту широкого прочного лба не хватало бойниц. Оврагом темнели разомкнутые губы. Мерцающие болотца глаз, подернутые ледяною кромкой, вопрошали. Бездонный рот, как щель в скале, таил угрозу» (227). Лица в «Заповеднике» часто существуют так же, как «частичный объект», то обозначаясь в одной-двух чертах, то разрастаясь до размеров эпического этюда. Персонажи имеют ускользающий

облик пушкинских зарисовок на полях. Во главу угла ставится принцип «попадания» в тот или иной квадрат текстового поля при условии сохранения единства картины. Литературный «план имманенции» принимает или не принимает объект (черту, движение, реплику и так далее).

«...Литература идет в обратную сторону, заявляет себя не иначе, как открывая под зримыми личностями силу безличия, которое, никоим образом не являясь всеобщностью, оказывается единственностью в высшей степени: какой-то мужчина, какая-то женщина, какой-то зверь, какое-то чрево, какой-то ребенок...» [4, с. 13]. Фотоснимок, как и «кирпичик» довлатовской прозы, пропитан силой безличия, которое питается самодостаточностью вещей на территории как завершенных внутри себя единиц. Это некая солидарность формы, когда часть есть одновременно и целое. Пушкин един с псковскими взгорьями. Алиханов, делая свои зарисовки, вступает в диффузию с вещами, которые он описывает, – таково свойство сознания. Оно концентрируется на траве, блеске ножа, башмаке и часто заполняет эти предметы как чистую форму. Так наблюдатель всегда присутствует среди наблюдаемых им вещей. В «Заповеднике» не все склонны, как Алиханов, к наблюдению, но все склонны к присутствию. И картина, и фотография, и абзац текста – все это формы, способные принять и удержать вещи на территории. Каждая из этих форм открывает новый мир, уникальную комбинацию концептуально сосуществующих предметов. Миры эти можно сравнить с созвездиями, когда Весы равнозначны Тельцу и Близнецам и все они состоят из сонма звезд, каждая из которых – планета. Элементы, составляющие эпизоды, «вещи» довлатовского текста, соположены друг с другом, тесная и напряженная связь между ними возникает только в случае попадания в поле видения

наблюдателя. Такую связь «вещей» текста мы бы назвали платонической. Описание природы этой связи требует более развернутого разговора. Связь всех составляющих эпизодов текста С. Довлатова, питаемых планом имманенции, внутри территории делает эти формы жизни бесконечными, мерцающими из глубины, как калейдоскоп, пока разговор не заходит о жизни и смерти – в таком случае мы выходим из зоны, где действует притяжение плоскости, в поиске нового космоса.

Примечания

1. Здесь и далее текст «Заповедника» цитируется с указанием страниц в круглых скобках по [3]. 4 т. СПб., 2004. Т. 2.
2. «Территория» – одно из ключевых понятий в работе Ж. Делеза и Ф. Гваттари «Что такое философия?». Территория рассматривается философами как единое, внешнее по отношению к субъекту пространство с определенными границами и законами жизни внутри этого пространства. Иными словами, «территория» представляет собой самостоятельный мир и становится своеобразной качественной характеристикой некоторого участка внешнего пространства. Движение субъекта всегда, так или иначе, смена территорий. В тексте статьи мы придерживаемся этого «концептуального» понимания «территории» и «территориальности».

Список литературы

1. Романов А.Д. Ритуальная конфигурация фрагмента текста как воплощение Великого Отказа // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия Социальные науки. 2010. №2 (18). С. 121–127.
2. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия. М.: Академический Проект, 2009. 261 с.
3. Довлатов С. Заповедник // Довлатов С. Собрание сочинений: В 4 т. СПб.: Азбука-классика, 2004. Т. 2. с. 169–276.
4. Делез Ж. Критика и клиника. СПб.: Machina. 2002. 240 с.

THE TERRITORY AS A UNIVERSAL VESSEL: THE CONCEPTUAL DEFINITIONS OF THE UNITS OF S.DOVLATOV'S PROSE

A.D. Romanov

The author analyzes the episodes of S. Dovlatov's novel «The reserve» basing on idea of the concept of Gilles Deleuze and Felix Guattari. He describes the conceptual characteristics of these episodes and pays attention to territorial unity of its components. The main hero of novel is regarded as conceptual personage of S.Dovlatov's prose. Its main functions are observation and registration of outward microcosm, which forms the plot, the system of images and the other categorical components of literary composition.

Keywords: the territory, the concept, state-event, text, the space, object, a fragment, surface, observer.