

Министерство образования и науки Российской Федерации
государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Красноярский государственный педагогический университет
им. В.П. Астафьева»
Институт (Факультет) Филологический факультет
Кафедра Мировой литературы и методики ее преподавания

Шарыгина Алина Андреевна

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Тема Тип героя-маргинала в поэме В. Ерофеева «Москва-Петушки» и повести С. Довлатова «Заповедник»

Направление 44.04.01 Педагогическое образование
(код и наименование направления)

Магистерская программа Литературное образование
(наименование программы)

Допущена к защите
Заведующий кафедрой
Доцент, к. фил.наук Липнягова С.Г.
(ученая степень, ученое звание, фамилия, инициалы)

(дата, подпись)

Руководитель магистерской программы
Доцент, к. фил.наук Липнягова С.Г.
(ученая степень, ученое звание, фамилия, инициалы)

(дата, подпись)

Научный руководитель
Доктор филолог. наук Ковтун Н.В.
(ученая степень, ученое звание, фамилия, инициалы)

(дата, подпись)

Студент Шарыгина А.А.
(фамилия, инициалы)

(дата, подпись)

Красноярск 2016

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Генезис понятия «Маргинальность»: социально-философский аспект.....	7
Глава 2. Историко-литературный контекст второй половины XX века, 1970 – 1980е годы.....	24
Глава 3. Проблемы соотношения реального автора и героя в художественном мире В. Ерофеева и С. Довлатова.....	36
3.1. Сращение Венички, героя поэмы «Москва-Петушки», и ее автора – Венедикта Ерофеева.....	36
3.2. «Новый автобиографизм» Сергея Довлатова.....	41
Глава 4. Способы создания героя – маргинала в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» и повести Сергея Довлатова «Заповедник»	49
4.1. Тропы и риторические фигуры.....	49
4.2. Функция измененных состояний сознания.....	63
4.3. Образ главного героя в субъективизированном повествовании	74
Глава 5. Методические рекомендации к уроку литературы по поэме В. Ерофеева «Москва-Петушки».....	80
Заключение.....	84
Список литературы.....	87
Приложение.....	93

Введение

Феномен маргинальности в науке известен сравнительно недавно. В 1928 году Э.Р. Парком был выпущен труд «Маргинальный человек», где он ставит вопрос об изучении затруднительного положения иммигрантов. Дальнейшая трансформация термина выводит его из только социологического понимания. Термин становится междисциплинарным, потому, как носит абстрактный характер. Варианты трактовок и попытки систематизировать подходы к данному явлению ведутся до сих пор (Например, монография «Маргинальность в современной России» вышедшая в 2000 году под руководством Балабановой или работа Александра Андреевича Белого «„Постиг я путь от формы к смыслу“: (феномен маргинальности в советской литературе)» вышедшая в 2002 году и др.).

В.В. Ерофеева и С.Д. Довлатова можно назвать писателями одного поколения – и в биографическом, и в литературном смысле. Оба автора входили в неофициальную литературу и помимо этого имеют ряд схожих черт (например, у обоих писателей биография тесно переплетается с литературным творчеством; как авторов, так и их героев можно отнести к типу «маргинального человека») и различий (маргинальность в героях реализуется кардинально разными средствами и способами). Субъективизированное повествование поэмы «Москва – Петушки» и повести «Заповедник» позволяет нам говорить о подчиненности взгляду «внешнего мира» главному герою. К примеру, в поэме Ерофеева отсутствует описание урбанистического пейзажа, описание природы, тогда как в повести Довлатова они наполнены авторским отношением, не смотря на лаконизм и стремление к сухому, объективному изложению, встречаются и метафоризированные портреты (например, «брат-пейзаж»), и стилистически окрашенная лексика, и другие приемы, которые мы рассматриваем подробно в нашей работе, все это дает возможность судить о взглядах главного героя на окружающую его среду. У Ерофеева обратная ситуация, мы встречаем те же приемы (портрет), но с другими функциями в

тексте. Художественный мир идет вопреки логике – это выражается и в описании внука, и в использованных Ерофеевым метафорах «разинув глаза» и «сощутив рот», когда как все должно быть наоборот. В «Заповеднике» же отчетливо прослеживается отторжение Борисом всего искусственного и тяга к естественному, чем и являлся для него Михаил Иванович. Отличительные черты прослеживаются и на других уровнях (в отношении героев к своему маргинальному положению, в оппозициях «сакрализации» и «десокрализации», в художественных приемах и т.д.).

Совместный анализ этих писателей дает возможность выявить не только художественные частные особенности текста, но и обозначить влияние течения, в рамках которого они работают.

Не смотря на перечисленные различия, в обоих произведениях присутствуют традиционные черты «героя-маргинала». Веничка не имеет прочного социального статуса, не имеет семьи, мы ничего не знаем о том, есть ли у него постоянное место жительства, герой может быть охарактеризован как алкоголик и т.д.

Герой «Заповедника» разведен, к началу романа практически не имеет денег, до устройства в пушкинский заповедник не имеет постоянного места работы и также может быть обозначен как алкоголик.

Герой-маргинал в русской литературе явление не новое. Его история, вероятно, берет начало в XVII и XVIII столетии, которые порождают тип героя, демонстративно протестующего против сложившегося уклада жизни, как правило, выходца из иной социальной среды (деревни) и не вписывающегося в городскую культуру. Литература XIX-XX веков породила обнаруживающих свою социальную пограничность персонажей, «униженных и оскорбленных», «лишних людей», «нигилистов» и «босяков», которые по разным основаниям могут быть отнесены к типу маргинальных героев.

Таким образом, мы включаем героев Довлатова и Ерофеева в традицию героев-маргиналов и выявляем отличительные черты этих героев.

Актуальность: Тема маргинальности в отечественном литературоведении в данный временной период активно изучается, появляются, в основном, контекстуальные работы, по этой причине невозможно на данном этапе формулировать выстроенные концептуальные подходы. Раскрытие темы носит фрагментарный характер, как в критической литературе (статьи А. А. Белого, М. Золотоносова, Л. Н. Душиной, Т. В. Журчевой, М. Рожанского, М. Т. Рюминой, Н. В. Цымбалистенко и др.), так и в диссертационных исследованиях. Это принципы изображения маргинального человека (А. А. Газизова, 1992), анализ писателей с маргинальным сознанием (С. Н. Бунина, 2006; Т. А. Тернова, 2012), маргинальные зоны словесности (Д. М. Давыдов, 2004), психологизм героев-маргиналов у А. П. Чехова (Д. А. Агапов, 2004 ; Л. Д. Кулькина, 2010), И. Бродского (И. А. Романов, 2004), В. Маканина (К. О. Шилина, 2005) и В. Высоцкого (Е. В. Климакова, 2010), маргинальность женской прозы этнических меньшинств США (Е. В. Левченко, 2008), маргинальность драматургии Н. Коляды (Е. Ю. Лазарева, 2010), маргинальность литературных жанров (В. И. Пинковский, 2009), отражение социальной маргинальности в литературе XIX века (А. П. Давыдов, 2002).

Цель: выявить черты, позволяющие определить тип героя-маргинала и новаторство в создании типа «героя-маргинала» в поэме В. Ерофеева «Москва-Петушки» и в повести С. Довлатова «Заповедник».

Для достижения цели решаются следующие **задачи:**

- опираясь на существующие социально-философские трактовки, выработать рабочее понятия «маргинальности»;
- выявить, учитывая историко-культурный контекст эпохи, способы взаимоотношения биографического автора и героя в художественном мире Ерофеева и Довлатова;

- определить типологические способы и приемы создания образов маргиналов;

Объектом исследования являются произведения С. Довлатова и В. Ерофеева, в первую очередь «Москва – Петушки» Ерофеева, «Заповедник» Довлатова, **предметом** – герои-маргиналы в их творчестве.

Новизна данной темы заключается в подробном анализе приемов и способов создания образов героев-маргиналов.

Методы, использованный при работе, сравнительно-типологический, биографический, формальный.

Структура работы: диссертация состоит из введения, пяти глав, включая методические рекомендации, заключения и библиографического списка.

Глава 1. Генезис понятия «Маргинальность»: социально-философский аспект

Для понимания идеи «маргинальности» обратимся к его этимологии, так как она, во многом, объясняет значение, интересующего нас феномена, хотя термин уже и не используется в исконном виде. До появления понятия «маргинальность» в науке, оно носило бытовой характер, и происходило от слова «маргиналии», этимологически от латинского «margo», что в переводе означает – край. Толковый словарь Ушакова (1935 – 1940 г.) дает следующее определение «маргиналии» – «примечания, пометки на полях, короткие содержательные приложения в конце текста». То есть пометки, которые находятся в контексте книги, но не являются ее изначальным содержанием. С одной стороны, являются инородными данному тексту, с другой, имеют прямое отношение, так как, в большинстве случаев, комментируют текст.

Появлению такого феномена в науке сопутствуют ряд различных социальных, экономических, политических и др. факторов. Первый, кто выдвинул этот термин, был социолог Р.Э. Парк в эссе «Человеческая миграция и маргинальный человек» (1928). Он вместе с Э. Берджессом и Л. Виртом был основоположником социологического направления, возникшего в Чикагском университете и получившего название «человеческая экология». Предметом научного интереса Чикагской школы были цивилизационные процессы и проблемы урбанистской среды. Именно с этой точки зрения рассматривал Р. Парк феномен маргинального человека – явление, которое характерно для определенного этапа развития социума и имеющее значение для понимания сложных общественных процессов, развития цивилизации в целом. Результатом проведенных исследований стала работа, где сформировано представление о типе «пограничной» личности. Маргинальность, согласно Парку, это «положение индивидов, находящихся на границе двух различных, конфликтующих между собой культур» [Балабанова, Е. С. Маргинальность в

современной России], и служит «для изучения последствий неадаптированности мигрантов, особенностей положения мулатов и других „культурных гибридов“». Маргинальность рассматривалась как побочный продукт аккультурации, процесса воздействия друг на друга двух культур. Маргинальный человек живет в двух мирах одновременно (в случае иммигранта – в мире родной культуры и местной), что вынуждает его принимать ценности и нормы обоих миров.

Перечислим основной набор признаков маргинального человека по Э.Р. Парку – чувство моральной дихотомии, раздвоения и конфликта, когда старые привычки отброшены, а новые еще не сформированы. Это состояние связано с периодом переезда, перехода, определяемого как кризис. «Без сомнения, - отмечает Парк, – периоды перехода и кризиса в жизни большинства из нас сравнимы с теми, которые переживает иммигрант, когда он покидает родину, чтобы искать фортуны в чужой стране. Но в случае маргинального человека период кризиса относительно непрерывный. В результате он имеет тенденцию превращаться в тип личности» [Race of culture с. 355-356.]. Далее он отмечает, что в природе маргинального человека «моральное смятение», которое вызывают культурные контакты, выступает в наиболее объективной форме, и мы можем лучше изучать процесс цивилизации и прогресса. Закономерно, что данный феномен начал остро изучаться и формировать представление о типе „пограничного“ человека в характерном для интенсивных миграционных процессов американском обществе.

Вслед за Э.Р. Парком исследователи в области социальной медицины и психологии обратили внимание на пограничные состояния как психики человека, так и тела, выделив при этом различные отклонения, так называемые «маргинальные феномены человеческого бытия». В дальнейшем Шибутани будет использовать комплекс черт личности маргинального человека, описанный и сформулированный Э.Р. Парком. Шибутани дает следующее определение маргинального человека: «Маргинальны те люди, которые находятся на границе между двумя или более социальными мирами, но не

принимаются ни одним из них как его полноправные участники» [Шибутани с 475]. По мнению Шибутани, комплекс черт маргинальной личности включает следующие существенные признаки: серьезные сомнения в своей личной ценности, неопределенность связей с друзьями и постоянную боязнь быть отвергнутым, склонность избегать неопределенных ситуаций, чтобы не рисковать унижением, болезненную застенчивость в присутствии других людей, одиночество и чрезмерную мечтательность, излишнее беспокойство о будущем и боязнь любого рискованного предприятия, неспособность наслаждаться и уверенность в том, что окружающие несправедливо с ним обращаются.

Важное наблюдение, которое делает Шибутани в своем исследовании – это разграничение понятий «маргинальный человек» и «маргинальный статус». Маргинальный статус – это позиция, где воплотились противоречия структуры общества [с 479]. Автор подмечает, что выделенный комплекс психологических черт маргинального человека нельзя применить к любому индивиду, оказавшемуся в маргинальном положении. Нет обязательного взаимоотношения между «маргинальным статусом» и личностными расстройствами. Не редко маргинальные группы формируют свое собственное сообщество и следуют его ценностям. Невротические симптомы развиваются чаще всего только у тех, кто пытается идентифицировать себя с доминирующей группой и не принимает, когда его отвергают. В то же время маргинальный статус потенциально является источником неврротических симптомов, тяжелых депрессий.

Позиции данных исследователей существенно различаются подходами, которыми они пользуются. Р.Э.Парк связывал концепцию маргинального человека не только с личностным типом, но и с социальным процессом и рассматривал маргинального человека как некий „побочный продукт“ процесса аккультурации в ситуациях, когда люди различных культур и различных рас сходятся, чтобы продолжать общую жизнь, поэтому автор предпочитает исследовать описываемый процесс скорее не с точки зрения

личности, а с позиции общества, в котором эта личность является ее частью. Но набор психологических качеств, выведенных Т.Шибутани, мы будем учитывать при анализе произведений в той мере, в которой это позволит текст, так как наш подход не ставит целью рассмотрение социальных процессов.

Следующий исследователь, который внес свой вклад в развитие проблемы маргинальности – это Э.В.Стоунквист. Он также, как и Э.Р. Парк, является представителем культурологического подхода к изучению феномена маргинальности. Э. Стоунквист в своей работе «Маргинальный человек» осуществил анализ маргинального человека с социально-психологических позиций. В ходе работы он расширил результаты Э.Р. Парка. «Маргинальной личности, – пишет он, – предназначено судьбой жить в двух обществах, в двух не просто различных, но антагонистических культурах» [Stonequist E.V. The Marginal Man.218.]. Поэтому, по мысли Стоунквиста, неизбежно столкновение, конфликт этих культур. Маргинал, оказавшийся в критической ситуации столкновения обеих культур, не просто стоит перед моральным выбором присоединиться к той или иной группе, но этот выбор травмирует его на подсознательном уровне. Кроме того, в момент конфронтации двух групп, человек стремится занять определенную позицию, разрешить конфликт если не вне, то внутри себя. Принадлежащая частично к одной, а частично к другой социальной группе личность попадает в психологически сложное или даже безвыходное положение: по сложившейся системе ценностей, мировоззрению она принадлежит к одной группе (как правило, господствующей), а по происхождению и расе к подчиненной. Самосознание такой личности дихотомично, болезненно раздвоено. «Сущность же проблемы, – пишет Стоунквист, – именно в конфликте и напряжении между социальными группами, различающимися по расе, по культуре, (...) члены относительно слабой и подчиненной группы пытаются приспособиться к группе, обладающей властью и престижем. Эти группы социально неравны, что, либо признано, либо замаскировано. Представители слабой группы посредством социальных связей частично ассимилировались и идентифицировались с

господствующей группой, их не принявшей полностью, оказавшись в положении маргинальных личностей» [Stonequist E. V. The Marginal Man.218].

Исследователь особо пристальное внимание уделяет метисам, потому что они, по его мнению, являются наиболее характерными образцами маргинала. Ученый анализирует разные ситуации, в которых оказываются представители смешанных рас. Он говорит о случаях с незаконнорожденными детьми-метисами, о ситуации там, где межрасовые браки под официальным запретом, о стремлении метисов продвинуться в доминирующую группу, о специфике американских межрасовых отношений, об особом отношении к метисам в Индии, где их презирает каждая из рас. Стоунквист описывает также ситуацию, когда борьба и конфликт рас менее суровы. Но все разнообразные ситуации с метисами, подчеркивает Стоунквист, несут в себе какой-либо расовый предрассудок и культурный конфликт, и это имеет характер неразрешимой проблемы.

По Стоунквисту типичный маргинал — это человек с повышенной чувствительностью и самосознанием, с обостренным чувством расы и своей расовой принадлежности, с двойственной, неустойчивой, колеблющейся идентификацией, с болезненным состоянием духа. Все это ведет к различным формам душевного расстройства, не исключая и девиантного поведения.

Тем не менее Стоунквист подчеркивает, что природа маргинальности человека довольно сложна и неоднозначна: два индивида, находящиеся в абсолютно одинаковой ситуации, реагируют на нее по-своему, в зависимости от характера каждого. Главные факторы: раса, социальное положение, содержание культуры, черты характера индивида, уровень его интеллекта и его самоидентификация являются элементами, которые по-разному комбинируются и проявляются. Исследователь рассматривает маргинального человека, как ключевую личность в контактах культур. Таким образом, Парк и Стоунквист понимали под маргиналами «неадаптированного мигранта (мулаты, метисы), как продукт расовой и этнической „гибридизации“» [Stonequist, E. V. The Marginal Man].

Следует отметить важное различие в трактовки маргинальности Парком и Стоунквистом, если Парк понимал маргинальную личность как «человека на рубеже двух культур и двух обществ, который никогда не будет принят в новое общество, оставаясь в нем личностью с расщепленным сознанием и расстроенной психикой», то Стоунквист полагал, что «процесс адаптации может привести к формированию личности с новыми свойствами» [Балабанова]. Данная детально кардинально меняет ракурс развития восприятия маргинала, это смена в «позитивное» направление. Процесс «трансформации социального, психического и эмоционального аспектов личности» [Stonequist], по мнению ученого, может занимать около 20 лет. Стоунквист выделял три фазы эволюции «маргинального человека»: 1) индивид не осознает, что его собственная жизнь охвачена культурным конфликтом, он лишь «впитывает» господствующую культуру; 2) конфликт переживается осознанно — именно на этой стадии индивид становится «маргиналом»; 3) успешные и безуспешные поиски приспособления к ситуации конфликта.

Не обошлось и без критики концепта маргинальности, Голдберг полагал, что Стоунквист и Парк дают слишком широкое определение маргинальности и вводит понятия «маргинальная территория» и «маргинальная культура». «Маргинальная территория – это регион, где две культуры частично перекрываются, и где население заимствует черты обеих культур» [Goldberg M.A.]. «Маргинальная культура – синтез элементов двух разных культур» [Goldberg M.A.]. Согласно концепции Голдберга, человек, рожденный на маргинальной территории и воспитанный в маргинальной культуре, сам уже не является маргиналом, поскольку не обнаруживает главных признаков маргинальной личности – болезненной раздвоенности между двумя культурами. Маргинальная культура является для него родной и целостной культурой, какие бы внутренние противоречия она не содержала. Главное то, что она выполняет все функции культуры, обеспечивает индивида нормами. Маргинализация же личности происходит только тогда, когда

сформированные первичной группой в раннем детстве понятия и установки вступают в конфликт с ценностями другой культуры.

Таким образом, Э.Р. Парк и Э. Стоунквист, используя культурологический подход, заложили основы в «традиции психологического номинализма в понимании маргинальности в американской социологии» [Балабанова]. Последующие исследования показали, что культурологический подход – это лишь один из возможных.

Выше изложенные концепции относятся к первым исследованиям, которые заложили основу и начали заниматься данной проблемой. Далее формируются различные направления и подходы. Концепция маргинальности на сегодняшний день все еще не обрела законченности, она продолжает развиваться. Мы изложим только самые основные концепции, которые будут важны для нашего исследования, ввиду характера и ограниченности работы.

На данный момент условно принято следующее деление подходов к изучению маргинальности: выделяются латиноамериканское направление в основном с культурологический подходом (Парк, Стоунквист, Голденберг и др.) и западноевропейское направление с акцентом на структурную маргинальность (Манчини, Рабан, Леви-Стрэнже и др.). Напоминаем, что такое разграничение очень условно. Выше мы замечали, что острая необходимость изучения маргинального феномена в американском обществе носит закономерный характер – разнородное общество, высокая текучесть иммигрантов и другие факторы повлияли на подход изучения. Европейскую традицию отличает, во-первых, то, что в фокусе внимания – окраинные группы в социальной структуре, во-вторых, концепция маргинальности как таковая не является главным объектом теоретических поисков: она перенесена в уже сложившемся виде и принята в том аспекте, который отвечает традициям и нормам общественной жизни, и способу ее познания. Проблемы маргинальности Западной Европы подробно были рассмотрены в работе «На изломах социальной структуры», и в ней приводится утверждение, что к маргинальной относится часть населения, «не участвующая в

производственном процессе, не выполняющая общественных функций, не обладающая социальным статусом и существующая на те средства, которые либо добываются в обход общепринятых установлений, либо предоставляются из общественных фондов – во имя политической стабильности – имущими классами» [На изломах социальной структуры, с 7]. Причины, приводящие к появлению этой массы населения, скрыты в глубоких структурных изменениях общества. Они связаны с различными факторами: экономическими кризисами, войнами, революциями, демографическими факторами.

Социальная действительность во многом определяет западноевропейские подходы изучения маргинальности. Так, например, специфика французских исследований маргинальности, очевидно, связана с политическими событиями мая 1968 года. «Французский» тип маргинала, созданного соответствующей социальной атмосферой – «близкого к природе, с цветком в губах или на ружье» [Фарж с 145]. В нем важную роль играет именно добровольный уход, протест, своеобразные защитные реакции преимущественно молодежных субкультур в условиях кризиса и массовой безработицы, например, автономистское движение и движение «альтернативников», неохиппизм и возвращение в деревню. Среди традиционных маргинальных групп появляются так называемые интеллигенты-маргиналы. На первый план выходит проблема маргинализованного политического сознания. Один из теоретиков маргинализма Ж.Леви-Стрэнже писал: «...в этой новой ситуации влияние подрывных идей тех, для кого уход является индивидуальным теоретическим выбором, средством помешать развиваться обществу, неспособному выпутаться из своих противоречий, может усилиться от взаимодействия с экономической маргинализацией безработных... Формируется настоящая маргинальная среда. На периферию общества вытесняются те, кто не выдерживает экономического давления, и в этой же среде оказываются добровольцы, бунтовщики, утописты. Смесь может оказаться взрывчатой» [На

изломах социальной структуры с 275]. Во Франции маргинальность воспринимается как некий конфликт с обществом, протест направленный на не устраивающую действительность и «продукт распада общества, пораженного кризисом» [Балабанова с 6]. Основными причинами называют «два совершенно различных маршрута» в маргинальность: – добровольный разрыв традиционных связей и создание своего собственного, совершенно иного мира; – постепенное вытеснение (или насильственный выброс за пределы законности. Маргинал отныне, по образному выражению А. Фарж, «схож со всеми, идентичен им и в то же время он калека среди подобных – человек с отсеченными корнями, рассеченный на куски в самом сердце родной культуры, родной среды» [50/50 с 146].

Подход немецких исследователей в вопросе маргинальности характерен тем, что они воспринимают маргинальность как общественную позицию, характеризуемую высокой социальной дистанцией по отношению к доминантной культуре «основного общества» (Kerngesellschaft). Эта позиция находится обычно на низшей ступеньке иерархической структуры (в этом смысле «на краю») общества, а социальная категория людей, которые пребывают в маргинальном положении, здесь обозначается как окраинная группа (а также «маргинальная», «проблемная группа», «социально презируемые слои», деклассированные; в обыденной речи – «осадки», «дно», «отбросы», «прокаженные», «асоциальные»). В немецкой исследовательской литературе к социальным окраинным (маргинальным) группам причислены различные гетерогенные группы, например, цыгане, иностранные рабочие, гомосексуалисты, проститутки, алкоголики, наркоманы, бродяги, молодежные субкультуры, нищие, преступники и освобожденные уголовники [Vaskovics L. Marginalität]. В последнее время в связи с воссоединением Восточной и Западной Германии исследователи обратились к новым маргинальным группам, появившимся на рынке труда в результате этого сложного политического процесса. Описываются такие отличительные черты поведения и установок маргиналов, как бедность контактов,

разочарованность, пессимизм, апатия, агрессия, отклоняющееся поведение и т.д. [цит. по Балабановой с 6].

Обращаем внимание, что данные подходы не носят теоретизированной обоснованности, они перенимают уже разработанный концепт маргинальности. Присутствует легкая неясность в трактовке термина при таком его использовании.

Краткий экскурс основных направлений изучения маргинальности в европейской социологии показывает, что она описывается, как уже было замечено выше, главным образом как структурная. Но в европейском подходе можно увидеть и некоторые общие черты:

«—определенная стабильность и преемственность в развитии социальной структуры, в которой кризисные явления и структурные перестройки, связанные с научно-технической революцией, приводят лишь к количественным и качественным изменениям „крайних“ (по отношению к основному обществу) социальных групп;

– достаточно четко определяемый состав этих групп, которые являются объектом официального контроля институтов социальной поддержки» [Балабанова с 7]. На данном этапе развития концепции все еще нельзя выделить уверенно какие-либо классификации и разграничить все подходы четко. Но существуют некие суммирующие работы, которые подводят промежуточные итоги, ставят вопросы для дальнейшего развития (например, исследования Дж. Манчини или коллективная монография Балабановой, Бурлицкой, Демина и др.). Один из основных выводов, которые напрашиваются уже сейчас, сводится к следующему: «концепция маргинальности перестала существовать как унитарная, в ней выделились три направления, три типа: культурная, структурная и маргинальность социальной роли» [Балабанова с 7].

Дадим характеристику этим трем направлениям и для наглядности обратимся к схемам, иллюстрирующие данные направления:

Культурная маргинальность (рис. 1) – маргинальность рассматривается, как побочный продукт аккультурации, процесса воздействия друг на друга двух культур. Это процесс перехода индивида из одной культуры в другую и неспособность его приспособиться, в результате чего индивид находится на границе двух культур и не принадлежит полностью ни к одной из них. Классические описания культурной маргинальности дали Стоунквист и Парк (как уже упоминалось выше). На схеме красным цветом помечено положение маргинала: между культурой А и культурой Б, на стыке обеих культур. Человек находится на окраине и в культуре А и в культуре Б.

Маргинальность социальной роли (рис. 2) – это положение индивида, который сделал попытку (множество попыток) идентифицировать, войти в позитивную референтную группу, но безуспешно в силу каких-либо причин. Данная позиция выражена зачеркнутой стрелкой в схеме. Личность при этом не совершает переход между разными культурами (обществами), она, как правило, находится внутри одной социальной системы. Это вступление в группы, которые имеют статус маргинальных, находящихся на «окраине общества», сюда относятся также группы, которые вне основного течения социальной организации (бездомные, цыгане). Данные категории индивидов одновременно и находятся в обществе и дистанцируются с ним.

Структурная маргинальность (рис. 3) – это нахождение индивида также внутри одного общества, но состоящего внутри отрицательно настроенных (по отношению к позитивной референтной группе) сегментов. Чаще всего это добровольный уход, самостоятельное выключение себя из доминирующего направления, либо же, это совершение действий, приводящих к такому выключению (например, бунт, акции, девиантное поведение). Такого типа личности зачастую, до попадания в «запрещенное» сообщество, не имели негативных попыток вступления в позитивную референтную группу, они, скорее всего, пребывали в ней, но на тех условиях, которые не удовлетворяли их полностью.

Следующее важное наблюдение, которое необходимо отметить – это предложение Манчини. Он в своей исследовательской работе «No owner of soil: The concept of marginality revisited on its sixtieth birthday» предлагает ввести систему измерителей маргинальности, где край – это суицид. Автор вводит понятия сущностной и процессуальной маргинальности (Essential vs Processual Marginality), которые определяют «природу» маргинальности тех или иных социальных субъектов. Различия между ними – в степени статичности или динамичности маргинальной позиции, занимаемой индивидом или группой.

Так как работа Манчини не переведена на русский язык, с ней мы можем ознакомиться только по рефератам, по фрагментам перевода. Поэтому нам не совсем ясно, что подразумевается под «сущностной» и «процессуальной» маргинальностью, мы процитируем на этот счет фрагмент коллективной монографии [Балабанова]: «Первый вид маргинальности связан скорее с положением в структуре, когда индивид становится маргиналом „по определению“. Второй вид, замечает Манчини, основан на перемещении между двумя группами, когда личность пытается двигаться из одной социальной позиции в другую. В этом случае маргинальность имеет место, когда в процессе движения из „подающей“ группы (feeder-group) к «принимающей» (recipient group) – обычно позитивной референтной группе, личность еще имеет корни в прежней, но еще не полностью принята в новую. Очевидно, сущностная и процессуальная маргинальности обобщают в себе признаки, в первом случае, культурной и структурной, а во втором – социально-ролевой маргинальности. Степень маргинальности зависит от того, является ли социальная ситуация, в которой находится индивид, постоянной и центральной частью его жизни». Вопрос, на который мы не можем получить ответ без прочтения оригинального текста Манчини заключается в следующем: было выше описано много позиций и определений насчет маргинальности, но, естественно, что в каждой были сходства и одно из постоянно повторяющихся сходств, на наш взгляд, это наличие двух сторон.

То есть для того, чтобы попасть в статус «маргинала» нужно откуда-то выйти и во что-то войти. В приведенной цитате же подробно не раскрывается, что значит быть маргиналом «по определению». Еще Голдберг заметил, что индивид, рожденный на маргинальной территории и воспитанный в маргинальной культуре, сам уже не является маргиналом, поскольку не обнаруживает главных признаков маргинальной личности – болезненной раздвоенности между двумя культурами. Повторимся, что доступа к оригинальному тексту Манчини у нас нет, поэтому мы приводим фрагмент из авторитетной работы других исследователей.

Манчини предлагает следующие измерения маргинальности, мы приведем их полностью:

1. «Изменчивость ситуации: чем больше постоянство и неизменность маргинальной ситуации, тем больше степень неприспосабливаемости; (например, негры в Бразилии находятся в относительно постоянной позиции маргинальности, потому что сила традиции (позднее освобождение от рабства) затрудняет социальные изменения).

2. Заметность, выпуклость: чем больше степень центральности маргинальной ситуации по отношению к личной идентичности, тем больше степень неприспосабливаемости (например, еще Парк замечал, что цыгане не являются по-настоящему маргинальными людьми, потому что они носят свои „домашние связи“ (home ties) с собой, их маргинальность периферийна к их сущностной идентичности).

3. „Видимость“: чем больше заметность маргинальности личности, тем более высокая степень неприспосабливаемости (здесь отмечается различие между „субъективной“ маргинальностью, видной только индивиду (как в случае перехода), и «объективной» маргинальностью, видимой как личности, так и окружающим).

4. Культурный конфликт: высокая степень и мера различий в формах культур двух референтных групп – высокая степень неприспосабливаемости. Здесь следует уточнить, что различия в формах культур различных групп сами

по себе не предполагают конфликт. Именно по этому поводу Головенски критиковал концепцию маргинальности, справедливо замечая, что любое современное общество не имеет монолитной культуры и, таким образом, любой мог бы рассматриваться как маргинал в определенной степени. Но, возражает Манчини, различия сами по себе не создают маргинальность, особенно в контексте плюралистичного этноса. Имеются в виду различия, которые несовместимы с общей ориентацией личности, и способны создать беспокойство, тревогу.

5. Групповой конфликт: чем выше степень конфликта между двумя группами как политическими и социальными субъектами, тем выше степень неприспосабливаемости маргинальной личности, попавшей между ними.

6. Позиция «подающей» группы: от степени, с которой «подающая» группа маргинальной личности протестует, возмущается или препятствует ее движению в принимающую группу, будет расти неприспосабливаемость.

7. Проницаемость „принимающей“ группы: вместе с ростом степени, с которой принимающая (рецепиентная) группа протестует, негодует или противится движению маргинальной личности в ее ряды, будет расти неприспосабливаемость. Как отмечал Мертон, маргинальна та личность, которая «хочет покинуть одну группу членства ради другой, к которой ей социально закрыт доступ».

8. Направление идентификации: чем больше равнозначность идентификации личности с двумя вышеназванными группами, тем более высокая степень неприспосабливаемости. Это случай, когда личность, которая участвует в двух культурах, будет переживать маргинальность, только если она идентифицирует себя одновременно с обеими. Позиция довольно сложная. Пути ее разрешения исследователи рассматривали в разных ситуациях. Одно из предположений – более устойчивая идентификация с той или иной группой будет помогать разрешению конфликтов, присущих маргинальности. Другая точка зрения – двойная идентификация может иметь результатом скорее обогащение, чем конфликт.

9. Добровольная (сознательная) природа позиции: чем больше степень добровольности, с которой личность пошла на занятие позиции, делающей ее маргинальной, тем меньше степень неприспособляемости. Вынужденное занятие маргинальной позиции может заведомо иметь более разрушительные социальные и психологические последствия для индивидуумов и групп, чем маргинальность, навязанная свободным выбором. Этот вопрос стоит особенно остро в структурной (социальной) маргинальности. Он связан с регулированием тех условий, в которых происходит маргинализация отдельных сегментов населения, вынужденных создавать чрезвычайно сплоченные субкультуры. Особую важность приобретает социальная политика государства, направленная на сокращение масштабов недобровольности (вынужденности) создания маргинальных позиций. Таким образом, изложенная система измерителей включает в себя различные виды ситуаций, порождающих маргинальность, факторов, стимулирующих ее глубину или смягчающих ее. Можно признать ее определенную ценность для классификации и исследования различных условий и типов маргинальности, несмотря на то, что социологические и социопсихологические «измерители» представлены в одном ряду» [цит. по Балабановой].

Маргинальный человек – воплощение противоречий времени, символ трансформации общественных отношений. И это очень точная формула для его выражения. С одной стороны, в ней проклятие эпохи перемен, вобравшей в себя болезненные социальные процессы и страдания, попавших в "сдвиг времени" людей. Но с другой – это ее надежда, поскольку миссия маргинального человека – творить новые образцы социального поведения и социальной практики, связывая прошлое и будущее

В нашей работе мы не будем придерживаться какого-либо строго определенного социологического или философского понимания термина «маргинальность»; на основе проделанной работы с источниками мы вывели рабочее определение «маргинальности», которое будем использовать ниже. Маргинальность – термин, обозначающий человека или группу людей,

которые по каким-либо причинам не вписываются (сознательно исключаются или в силу каких-либо обстоятельств, которые им неподвластны) в доминирующее социокультурное пространство.

Как нам представляется, для фигуры маргинала в литературе XX в. характерны следующие составляющие: пристрастие к спиртному (пьянство или алкоголизм), отсутствие семьи (или близость к разрушению семьи), тесное общение с плебсом, девиантное, асоциальное поведение (возможно театрализованное, провокационное). Также важно подчеркнуть, что маргинал – это всегда человек (или персонаж), не до конца реализовавший свои возможности, либо не реализовавший их вовсе. В таком виде фигура маргинала в литературных текстах представляется нам в основном в XX в. второй половины.

Наличие героев-пьяниц не является для русской литературы и литературы вообще каким-то новшеством, привнесенным в нее двадцатым веком. Как пишет И. П. Ильин, «одними из первых последовательных маргиналов культурной жизни Европы считаются киники, которые, начиная с Антисфена, сознательно противопоставляли себя философской и этической традициям своей эпохи с ее мыслительными и поведенческими стереотипами» [Ильин с 384]. Такие герои существовали уже в древнерусской литературе. А в качестве примеров вспоминаются «Служба кабаку» (ср. замечание О. Седаковой: «в своем роде возвышающей страстью был Венин алкоголь. Чувствовалось, что этот образ жизни – не тривиальное пьянство, а какая-то служба. Служба Кабаку? Мучения и труда в ней было несравненно больше, чем удовольствия» [Ерофеев 2008: 591]) или «Повесть о бражнике како вниде в рай». Не покидают такие герои и русскую литературу Нового времени. рассказ Короленко «Сон Макара», повесть Лескова «Очарованный странник» (попик-запивашка), «Преступление и наказание» Достоевского (Мармеладов) и т.д.). Список примеров можно множить.

В разрезе нашей темы можно вспомнить также героев, которых принято называть «лишними людьми» (Обломов, Печорин, Онегин, Рудин, Бельтов, и

т.д.), и которых, на наш взгляд, с некоторыми оговорками можно также отнести к типу маргинальных героев.

В литературоведении о маргинальности «заговорили только в середине XX века, в эпоху постмодернизма, с появлением таких авторов, как У. Берроуз, Х. Томпсон, Ж. Жене, Г. Миллер, Ч. Буковски» [Муратов]. Но явление его в литературе – событие существенно более раннее, как уже замечено выше.

Таким образом, писатели Ерофеев и Довлатов в своем творчестве, изображая героев-маргиналов, не выходят за рамки литературной традиции, а работают внутри нее и «предлагают» свои варианты героя-маргинала.

Глава 2. Историко-литературный контекст второй половины XX века, 1970 – 1980 годы

Как отмечает исследователь Е.С. Воробьева в своем диссертационном исследовании «Маргинальный герой в русской прозе последней трети XX – начала XXI вв.» [Воробьева 9]: «Предварительная и самая общая оценка позволяет предположить, что литературный герой-маргинал актуализируется в эпоху больших социальных перемен, инструментом понимания которых в художественном произведении он и является». Герой-маргинал является неким медиумом, проводником, как правило, новых идей, так как он не примыкает полностью или частично к позитивной доминирующей группе. Причины дистанции между маргиналом и «нормой» разные, но можно предположить, что в большинстве случаев герой не согласен или не в состоянии принять какое-либо положение, трактуемое, как «норма». В исследовании мы попытаемся выделить причины маргинального положения как авторов, так и их персонажей.

Вторую половину XX века, а именно 1970 – 1980г., можно отнести к эпохе «больших социальных перемен». Мы понимаем, что перемены не заканчиваются на 1980-м году и что дальнейшие исторические изменения позволяют говорить о полном перестроении социального строя, что не могло не отразиться в литературе. Произошедшие изменения в жизни советского человека настолько критичны, что, на наш взгляд, их можно разделить на этапы. Наше исследование затрагивает обострение социальных конфликтов, самое начало больших изменений в стране. Тогда как, исследование Е.С. Воробьевой охватывает больший период и подробно рассматривает, как эти изменения влияют на трансформацию типа героя-маргинала в литературе.

Советская культура была глубоко идеологичной. Основным направлением советского искусства несколько десятилетий был социалистический реализм, тесно связанный с советской

идеологией и пропагандой. Многие представители других направлений искусства подвергались репрессиям. Цензура контролировала содержание и способы распространения информации, в том числе печатной продукции, музыкальных и сценических произведений, произведений изобразительного искусства, кинематографических и фотографических произведений, передач радио и телевидения, с целью ограничения либо недопущения распространения идей и сведений, которые власть полагала вредными или нежелательными. Соцреализм был «официальным стилем», основанным на марксистско-ленинской идеологии, идей «коммунистического воспитания», массовости культуры и образования, что было необходимо для формирования производственных кадров, новой «советской интеллигенции» из рабоче-крестьянской среды.

Литература перестала носить эстетическую функцию, она стала одной из методов пропаганды идеологии. Метод соцреализма занимал главенствующее направление в искусстве. Художники, которые придерживались иных взглядов, вынуждены были уйти в подпольную литературу. Цензурные запреты шли по четырем основным направлениям – критика советского строя, «формалистическая» эстетика, религия и мистика, эротика и порнография [Кривулин 1992].

Отечественная литература была негласно разделена на официальную и неофициальную. Неофициальную литературу создавала писательская среда, в 1960–1980-х находящаяся вне официальных литературных институтов. Такая литература функционировала полуподпольно, распространяясь в самиздате и «тамиздате», неподцензурных альманахах и т.д. Шел процесс формирования маргинальной культуры, не участвовавшей в работе официальных социокультурных структур. Вокруг этой «другой» литературы складывалось свое социокультурное пространство.

Чтение и распространение андеграундной литературы предполагало наличие тесного круга единомышленников, доверявших друг другу. В 1950-х определяющую роль начинают играть частные художественные кружки, где

вокруг ветеранов группировалась молодежь. Они становились центрами, откуда произведения расходились по стране. В Ленинграде такую функцию выполняли: дом философа Я.С. Друскина; квартира специалиста по античности А.Н. Егунова, тесно связанного в молодости с писателем К.К. Вагиновым и обэриутами; дом А.А. Ахматовой и т.д.

Все больше писателей не желали уступать цензуре: если их не публиковали в СССР, они передавали свои произведения на Запад. В 1965 началось скандальное «Дело Синявского и Даниэля» (см., например, [Цена метафоры 1989], [Козлов 2014]), с конца 1950-х публиковавших свои произведения на Западе. Дело это окончилось посадкой обоих в советские лагеря. Владимиру Войновичу после публикации на Западе романа «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» пришлось покинуть СССР, т.к. надеяться на издание своих книг здесь он уже не мог. По той же причине совершает эмиграцию Сергей Довлатов.

Период с 1964-го по 1987-й в истории России носит название «эпоха застоя» и в это же время на западе появляются первые манифесты постмодернизма, в России же зарождается «русский постмодернизм». Оба этих события значительно различаются между собой. Например, исследователь И.С. Скоропанова в труде «русская постмодернистическая литература» отмечает «крайнюю степень политизированности. Российский постмодернизм возник не „после модернизма“, а после соцреализма, он стремится вырваться за рамки главенствования этого идеологизированного метода» [Скоропанова 68]. Такой ответ жестко-тоталитарному соцреализму был закономерен. Крайне неразнообразная советская культура, служащая только для контроля и развития общества в «нужное русло», само собой, приводит к желанию полной свободы. Это подчеркивает и М. Липовецкий: «русский постмодернизм был воспринят западными исследователями как экзотический вследствие отсутствия в Советском Союзе массовой культуры, информационной свободы, господства масс-медиа и т.п.» [Липовецкий 46]. Только если в европейском постмодернизме свободна трактовалась как

«развязать эту [имеется в виду связь между означающими и означаемыми] связь и дать ход свободной игре знаков» [цит. по Периклис 55], то в русском постмодернизме вопрос заключался в реальной свободе, в просторе мыслить независимо от идеологической направленности государства.

В учебнике «Современная русская литература», авторами которого являются Н. Лейдерман и М. Липовецкий, выделают следующие причины зарождения «русского постмодернизма»:

1. «Кризис утопических идеологий. Если „оттепель“ во многом была вдохновлена идеей „очищения“ коммунистической утопии от грехов тоталитаризма, то поражение „оттепели“, политические процессы над Синявским и Даниэлем, Бродским, первыми диссидентами, живо напомнившие процессы 1930-х годов, а в особенности подавление силой оружия „Пражской весны“, все эти события конца 1960 - начала 1970-х годов явственно доказывали неразделимость коммунистической утопии и тоталитарного насилия, а следовательно, и фиктивность веры в коммунизм как в высшую форму социального прогресса, как в наиболее разумную и управляемую фазу истории человечества» [Лейдерман 229]. Иными словами, СССР существовало на тот момент уже довольно долго и держалось за счет утопического взгляда на будущее и за счет жесткого тоталитарного режима, хотя и носил он «самую демократическую конституцию в мире». Название данного периода «эпоха застоя» не случайно, это время, когда движение к утопическому будущему остановилось и уже начинает разрушаться.
2. «Чем глубже идеологизировано общественное сознание, тем радикальнее открытие глобальной лжи, подмены жизни идеологическими фантомами, сопровождающее кризис господствующей идеологии. Кризис ценностно-идеологических оснований общества, стремительная инфляция прежних мифов и верований приводит к эффекту исчезновения реальности»

[Лейдерман 229]. Здесь идет речь о тоталитарном захвате советским союзом жизни на всех уровнях (нравственно-религиозной, социально-культурной и т.д.) индивида и поэтому «исчезновение религиозной веры в коммунистическую утопию приводит к распаду всей советской картины мира: лишаясь своего стержня, она превращается в хаотический набор фикций, фантомов» [Лейдерман 230]. Советская система рушится полностью, когда в ней перестает работать какой-либо механизм и из обломков этой системы рождается в искусстве – постмодернизм.

Исследователь Н. Б. Маньковская к особенностям русского постмодернизма относит: «создание специфической культурной атмосферы, компенсирующей ряд традиционных «комплексов» русской культуры (вторичности, отставания и т. д.): римейки больших стилей (русское барокко, классицизм, авангард и т. д.) в сочетании с фантазийными конструктами «пропущенных» художественно-эстетических течений (сюрреализм, экзистенциализм и т. д.), создавая своеобразный псевдо-палимпсест» [Маньковская 295]. Данную особенность хорошо иллюстрирует главный герой «Москвы-Петушков» своим комментарием: «От самой Москвы все были философские эссе и мемуары, все были стихотворения в прозе, как у Ивана Тургенева... Теперь начинается детективная повесть...» [Ерофеев 66]. Такое описание можно назвать термином – плюрализм.

Близкая к точке зрения Н.Б. Маньковской, взгляд на постмодернизм М. Эпштейна, который он изложил в труде: «Истоки и смысл русского постмодернизма». Исследователь разрабатывает теорию о «симулякре» и «симуляции», где говорит о симулятивности соцреалистической культуры, которая отождествляла реальность с идеологическими мифологемами. По мнению М. Эпштейна постмодернизм – это «такое состояние культуры, которое приходит на смену Новому времени и отбрасывает в прошлое „модерный“ проект, в основе которого были ценность реалистического знания, индивидуального самосознания и рационального действия, расчет на

собственные силы сознательной самоорганизации человечества» [Эпштейн 188] и выделяет три исторические формы постмодернизма – досоветский, советский и постсоветский, характеризуя их следующим образом: «досоветский период – это симуляция отдельных „позитивных“ аспектов заимствованной западной культуры» [там же], то есть то время, когда русская культура «догоняла» отставание от западной, путем симуляции ее основных направлений. «Советский период – подчинение всей действительности системе преобразующих ее идей, создание всеохватывающей гиперреальности» – речь идет о создании советским союзом тоталитарного контроля, подчиненному идеи коммунизма, «райского» будущего для следующих поколений. «Постсоветский период – осознание условно-знакового характера этой гиперреальности и взаимодействие с ней по правилам остраниющей иронии, пародии, игры» [там же] – это тот период, который традиционно понимается, как постмодернистический, о котором мы писали выше.

Таким образом, мы можем говорить о заметных отличиях западного и русского постмодернизма, причины разными исследователями выделяются, если придать рассуждениям обобщенный характер, следующие: русский постмодернизм строится не на оппозициях массовая и элитарная культура, как на западе, а является ответом заостренному соцреализму и разрушению советской утопии, начиная с периода «застоя». Русский постмодернизм Н.Б. Маньковской рассматривается как «компенсацию ряда традиционных комплексов русской литературы», в то время как М. Эпштейн говорит о начале русского постмодернизма «чуть не с крещения Руси князем Владимиром» [Лейдерман 435]. Помимо вышеперечисленных характеристик у русского и западного постмодернизма есть общие черты, кратко их приведем:

1. Плюрализм формы – сочетание в одном тексте разных жанров, стилей, родов, художественно-эстетическая разнородность. Пристрастие к текстовому монтажу. Мир не предстает в виде какой-либо системы, следовательно, он состоит из обломков.

2. Разрушение иерархического восприятия текста – нет «правильной» и «неправильной» трактовки, признается личная позиция каждого, отказ от канонов и авторитетов. Текст создается многослойным, с большим количеством подтекстов, недосказанностей.
3. Фрагментарность – по мнению постмодернистов, любая система – это насилие, оттого и происходит отказ от любых систем. Хаос воспринимается, как явление положительное, освобождающее.
4. Интертекстуальность – эксплицитное и имплицитное цитирование, аллюзии, плагиат, центонные тексты и т.д. Это попытка отказа от оригинальности.
5. Деконструкция – разрушение распространенного стереотипа, переворот «сверху вниз» как устоявшихся взглядов, так и бинарных оппозиций «сакрального» и «десакрального», «низкого» и «высокого».

Эти социокультурные процессы породили не только вышеупомянутый «русский постмодернизм», к которому относился В. Ерофеев, но возрождаются и трансформируются под современный манер уже известный течения (например, неосентиментализм, неонатурализм). Далее мы рассмотрим одно из этих течений – «постреализм», так как к нему примыкает С. Довлатов.

Теорию о «постреализме» выдвинули Н. Лейдерман и М. Липовецкий в своем труде «Современная русская литература». По их мнению, данное направление берет начало с 1930-х годов и делится на несколько этапов. Первый этап, как мы понимаем, это Чехов, Бунин, Бабель, Замятин и т.д. Отличительной особенностью является «исходная позиция»: «в реальности есть смысл! (Версия традиционного реализма.) Или наоборот: в реальности нет смысла! (Версия модернизма.) Однако в XX веке многие художники не решились ни утверждать, ни отрицать. Они отказались от позиции, заменив ее непрерывным вопрошанием: а есть ли смысл в реальности? что есть

реальность?» [Лейдерман, 2003, 353]. Имеется в виду авторская позиция, открытые финалы, незавершенность, амбивалентность ситуаций, образов. Данная проза не дает ориентиров, но ставит перед читателем вопрос и пространство для размышлений. Авторы пишут о новой эстетике, которую заложил М.М. Бахтин: «новой релятивной эстетики, которая предполагает взгляд на мир как вечно меняющуюся текучую данность, где нет границ между верхом и низом, своим и "чужим", вечным и сиюминутным» [там же 353]. В таком описании мир предстает, как постоянный хаос, в котором герои вынуждены находить свои ориентиры. Не существует для них какого одного, авторитетного ориентира – перед нами предстает последствия нищезанятия. Но тем не менее, это не герои действия, это «глухонемое осознание связи сущего» (слова Вяч. Иванова).

Отсюда вытекает следующая особенность постреализма, которая близка к постмодернистической, диалог с хаосом. Но в отличие от второго, постреализм не сомневается в объективной реальности: «Именно через человека и ради человека постреализм пытается постигнуть хаос, чтобы найти в его глубине нить, опору, за которую человек мог бы держаться, которая могла бы стать оправданием и смыслом единственной человеческой судьбы, разворачивающейся в „обстоятельствах“ хаоса» [там же 354]. В эпоху, когда «Бог умер», постреализм пытается отыскать другой остов для систематизации хаоса.

На основе произведений, условно первого этапа постреализма, «Наводнение» Замятина, «Реквием» Ахматовой, рассказы Добычина и романы К. Вагинова, романы и повести Платонова 1930-х годов, в московских и воронежских тетрадях Мандельштама, в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита», авторами выделяются следующие структурные принципы, мы приведем их целиком:

1. «Сочетание детерминизма с поиском внекаузальных (иррациональных) связей. Отсюда характерное для Ахматовой и Пастернака, Цветаевой и Мандельштама парадоксальное

совмещение почти архитектурной четкости лирического сюжета, высокой интеллектуальной связности образов с невиданным доверием к просодии – звуковым метафорам, инерции ритма, к интонационным ауканьям и отголоскам, понимаемым как инструментарий интуитивного нащупывания связей между человеком и миром, между существованием и бытием.

2. Взаимопроникновение типического и архетипического как структурная основа образа, приводящая к сочетанию социальности и психологизма с исследованием родового и метафизического слоев человеческой природы. Отсюда та сращенность социально-типического, даже густо замешанного на натурализме, с трансцендентным в платоновском „сокровенном“ человеке. Отсюда же характерное для зрелого Мандельштама взаимодействие „современного“ бытового плана и плана культурфилософского, или легендарного (мандельштамовский „человек эпохи Москвошвея“ легко входит в роль пушкинского Вальсингама и еврея-изгоя Александра Герцовича, ему душевно родственны и „писатель-гоголек“, и „неизвестный солдат“, гибнущий в аравийском месиве).
3. Амбивалентность художественной оценки. Оценка становится неразрешимой проблемой и для автора, и для читателя. Достаточно вспомнить те аттестации, которые современная критика давала инженеру Николаю Вермо из "Ювенильного моря" Платонова - от восторженно-патетических до разоблачительно-иронических. Аналогичный разброс оценок возникает и по отношению к Воланду Булгакова.
4. Моделирование образа мира как диалога (или даже полилога) далеко отстоящих друг от друга культурных языков, и прежде всего - языков остро современных и архаических. Отсюда активизация "памяти жанра" (Бахтин) народного плача в

"Реквием" Ахматовой, отсюда сопряжение социального сюжета с библейским мифом о строительстве Вавилонской башни в "Котловане" и с Апокалипсисом в "Чевенгуре" Платонова» [там же 354-355]

Перечисленные черты носят общий характер для всего, что авторами выделяется, как постреализм. Следующий виток в развитии данного направления – это 1980 – 1990е годы. Здесь исследователи разделяют постреализм на несколько ответвлений:

1. Ю. Трифонов («Опрокинутый дом», «Время и место») и «проза сорокалетних» (В. Маканин, А. Ким, Р. Киреев, А. Курчаткин и др.). Это борьба «маленького человека» на философско-бытовом уровне с безразличием и житейским хаосом.
2. Религиозно-мифологическое ответвление (Ф. Горенштейн «Искушение», «Ступени», «Чок-Чок»; А. Иванченко «Монограмма», А. Слаповской «Первое второе пришествие», В. Шаровой «Воскрешение Лазаря» и др.). Отличительной чертой этого направления является: «переосмысление фундаментальных религиозно-мифологических систем путем создания современных версий Священного писания» [там же 356]. Под реалистической формой скрываются мифологические коллизии. Герой может переживать древние ритуалы, библейские образы актуализируются, переосмысляются.
3. «Новый автобиографизм» (С. Довлатов, С. Гандлевский «Трепанация черепа», «НРЗБ»; А. Сергеев «Альбом для марок», Д. Галковский «Бесконечный тупик», мемуары Е. Федорова). Отсутствие временной дистанции описываемых историй является главной чертой «нового автобиографизма». Воспоминания давно прожитых лет – традиционная тема в литературе, но изложения «вчерашнего дня» принципиально меняет все: «Авторы этих произведений вспоминают повседневность, а не события» [там же

358]. Героями становятся друзья, коллеги, близкие люди. Из-за небольшой временной дистанции накладывается отпечаток незавершенности действия, это, часто, не отрефлексированный материал, который может получить впоследствии другие варианты (напр. проза С. Довлатова). В статье «Интимизация повествования в книге Сергея Довлатова "Наши"» Е.В. Ласточкина пишет о возможных целях такого приема: «принципы псевдодокументализма используются преимущественно для того, чтобы либо сблизить фактического автора произведения и повествователя, либо показать принципиальные различия между ними. Помимо этого, псевдодокументализм привносит в произведение игровой элемент, направленный на повышение аттрактивности литературного материала для аудитории: читателю как бы предлагается угадать, что из написанного – правда, а что – художественный вымысел» [Ласточкина 115]

Но условно «вторая волна» постреализма в 1980-1990е годы началась после постмодернистского этапа, этот факт не мог ни повлиять на методы и арсенал «второй волны». Мы встречаем интертекст, плюрализм стиля, незавершенность текстовой структуры, что порождает многовариантность трактовок, выстраивание отношений между автором и читателям по принципу игры. Основное же, что перенимает, но трансформирует постреализм от постмодернизма, по мнению Н. Лейдермана и М. Липовецкого, это «компромисс между философскими или эстетическими противоположностями» и «эмоционально-интуитивное постижение героем "связи всего сущего", выражающееся прежде всего через обретение личной ответственности. Герой постреализма, как и постмодернистский автор, воспринимает мир как хаос и пустоту, но, в отличие от постмодернистского автора, принимает на себя ответственность хоть не за весь мир, а всего лишь за примыкающий к человеку небольшой пространственно-временной фрагмент этого мира» [там же 358-359]. Если постмодернизм о принятии

хаоса, об освобождении от какой-либо системы, то постреализм занимает абсолютно противоположенную позицию. Герой соглашается на ответственность, он нацелен на поиск «несвободы» в релятивном мире.

Таким образом, в данном социально-историческом контексте активное развитие адеграундного искусства, тесно связанного с маргинальными художниками, является закономерным и во многом обусловлено внешними факторами (например, политико-идеологической ситуацией в стране). Русская литература второй половины XX века также не стоит на месте, а по мнению, например, исследователя М. Эпштейна опережает европейскую литературу, в частности, имеется в виду, феномен постмодернизма. Литературоведы констатируют трансформацию старых направлений (неосентиментализм, постреализм). Н. Лейдерман, М. Липовецкий аргументируют в своем учебнике «Современная русская литература 1950-1990-е годы» теорию об измененном течении – постреализм, которое берет начало от 1930-х годов и активно развивается в отдельных ответвлениях в 1980-е годы.

Глава 3. Проблемы соотношения реального автора и героя в художественном мире В. Ерофеева и С. Довлатова.

3.1. Сращение Венички, героя поэмы «Москва-Петушки», и ее автора – Венедикта Ерофеева.

В данном параграфе будет рассматриваться проблема соотношения биографического автора и главного героя в поэме «Москва – Петушки». Вопрос о биографии Ерофеева в литературоведении носит проблемный характер, т.к. материалы, для полного жизнеописания писателя, уничтожены или утрачены: «Со слов Галины, те рукописи, которые не были утрачены или расхищены, как, скажем, рукопись романа “Шостакович”, были переданы Ерофеевым Владимиру Муравьеву – близкому другу и профессионалу-филологу. <...> Беспечная и доверчивая Галина давала читать эти бумаги всем желающим. В результате многие страницы были либо вырезаны маникюрными ножницами, либо вырваны» (Цит. по [Авдиев 1996: 162]). Помимо этого, Ерофеев при жизни тяготел к мистификациям и провокационному поведению, что после смерти писателя породило много историй: «По словам Ерофеева, в 1972 году он написал роман “Шостакович”, который у него украли в электричке, вместе с авоськой, где лежали две бутылки бормотухи. В 1994 году Слава Лён объявил, что рукопись всё это время лежала у него и он вскоре её опубликует. Однако опубликован был лишь небольшой фрагмент, который большинство литературоведов считает фальшивкой (По мнению друга Ерофеева, филолога Владимира Муравьева, сама история с романом была вымышлена Ерофеевым, большим любителем мистификаций. Эту точку зрения разделяет сын писателя» [Карпов 2007: 5].

По причине того, что материалов сохранилось мало, а Ерофеев при жизни был скрытным человеком, его фигура стала сливаться с образом главного героя, обрастать мифами, и поэма, соответственно, стала восприниматься как своеобразный дневник писателя: «Что касается вылета Ерофеева из университета, то здесь мне приходится разрушить легенду о гонениях - его вышибли за постоянный отказ сдавать что-нибудь, посещать что-нибудь и так далее. Веничка самым насмешливым образом говорил, что, мол, его исключили. Время от времен ему импонировала роль страдальца» [Муравьев]. До публикации записных книжек Ерофеева так и воспринимали пьяницей-интеллигентом: «все время Ерофеева пришивают ко всему негативному. Но ведь “Москва – Петушки” он писал, будучи совершенно трезвым. Как он сам говорил: писал нахрапом, заперся в каком-то тихом вагончике, потому что жить ему было негде, и там творил. Отец любил создавать о себе мифы, и их часто принимали за чистую монету» [Карпов 2007: 6]. Вследствие вышеперечисленных причин, образ писателя, до выхода интервью сына и друзей, получался односторонний, Ерофеев как бы воспринимался вместе со своим литературным прообразом Веничкой. В силу характера самого писателя, можно сделать предположение, что он к этому стремился. О его многочисленных мистификациях также свидетельствует его близкий друг Владимир Муравьев: «Веничка рассказывал (он всегда мистифицировал немножко, поэтому нужно относиться осторожней к тому, что он говорит, но все равно): “Мы едем на автобусе и смотрим: “Волга” черная застряла, ее пихают пять мужиков. Автобус ее объехал и дальше поехал, а потом мы узнали, что она ко мне в гости приезжала”» [Муравьев].

Тем не менее, скудные материалы, которые сохранились, могут быть использованы в филологических исследованиях. Во многих работах по творчеству Ерофеева можно встретить мысль о том, что главный герой и писатель – это одно лицо: «И по сей день неоднозначные, а то и прямо противоположенные толкования его произведений выявляют несомненную трудность определения подлинного лица Ерофеева как писателя. Однако

несомненно, что Веничка, литературная ипостась Венедикта, главный герой поэмы «Москва – Петушки»» [Дзаппи 1999: 326], подобная мысль возникает у Эпштейн: «последний литературный миф советской эпохи» [Эпштейн 1995: 3] и ряда других исследователей.

Таким образом, в силу малого объема сохранившегося материала и характера самого писателя, рождается миф о «вечно пьяном и чрезмерно начитанном Веничке». Следовательно, главный герой «Москвы – Петушков» и автор сливаются воедино. Эта мысль подтверждается в ряде литературоведческих исследований. Друг Ерофеева Владимир Муравьев свидетельствует: «Реально первая проза Ерофеева – это “Записки психопата”, они сейчас у меня. Это пять тетрадок, они представляют собой лирический дневник 17-18-летнего юноши. Я спрашивал Веничку: “А ты хотел бы, чтобы это было опубликовано?” – “Ты с ума сошел, что ли?” Не думайте, что это произведение вроде Гоголя или Толстого. Это записки, проба пера за двенадцать лет до того, как он нашел свою прозу, кое-что очень смешно, кое-что – наоборот.

Там много проку: есть, например, вроде бы этюды, несколько пародий, но ограниченного хождения. На меня, например, есть пародия – не на писания, а на поведение, восприятие. Но целиком публиковать это невозможно. Веничка оттуда, кстати сказать, много повырезал, он, гад, у меня брал тетрадки, потом возвращал, понимая, что у него они пропадут. Он вырезал много откровенного, даже душевных помоев (куда же еще их выплескивать, если не в дневник, писалось ведь не для того, чтобы читали). В общем, с одной стороны, это дневник, с другой – отработка слога. Такая экспериментальная проза юного гения» [Муравьев 2009]. «Записки психопата» по воспоминаниям Гущиной Ерофеев писал с пяти лет. В «Записках психопата» мы находим много мотивов и образов, которые впоследствии обретают свою законченность в «Москве – Петушках»: «А меня, господа, всю жизнь томит заурядность... О-о! Сколько раз уже я посылал проклятия по адресу всевышнего и “Исключений из закона наследственности”! Я неутомимо

удовлетворял похоти самок, пользующихся самой что ни на есть двусмысленной славой – и не заразился триппером! я бешено ударился головой о Кремлевскую стену – и не мог выбить ни одной капли здравого разума! в продолжение трех суток без перерыва я безжалостно резал свое ухо диссонансами пастернаковских стихов и национального гимна Эфиопии – и, как видите, не сошел с ума!.. Ах, господа, я плакал, как ребенок!» [Ерофеев 2007: 20]. В «Записках психопата» появляется образ: Кремля, образ главного героя, который фамильярно беседует с Всевышним, музыкальные образы и робкие попытки метода «сплошного цитирования». Можно сделать предположение о том, что «Записки психопата» – это черновики к поэме, и к изучению данных материалов можно подходить с точки зрения генезиса образов и мотивов «Москвы – Петушков».

Таким образом, можно говорить о том, что образ главного героя поэмы «Москва – Петушки» и писателя, ее биографического автора, сливаются. Те материалы, которые на сегодняшний день опубликованы и находятся в свободном доступе, только подтверждают, что Веничка тесно связан с Венедиктом Васильевичем Ерофеевым и является его «литературной эманацией» или alter ego.

Существуют ряд исследований на этот счет, например, Н. А. Веселова в статье «Веничка, Веня, Венедикт Ерофеев: парадигма имени» утверждает, что «тождественность героя и автора лишь кажущаяся, а само совпадение их имен – “обман зрения”» [Веселова 39] и приходит к выводу, что «парадигма имени персонажа в поэме “Москва – Петушки” оказывается <...> одним из существенных способов характеристики персонажа, его отношений с самим собой и миром» [там же 42], в кандидатском диссертационном исследовании А.Н. Безрукова также появляется идея автобиографизма Венички: «Ерофеев – автор “Москвы – Петушков” – выступает и как биографическое лицо, и как литературный герой» [Безруков 13]. В статье А. Панкова и Л. Панковой «Возможности биографического метода в исследовании смеховой культуры (на примере произведения Вен. Ерофеева “Москва – Петушки”», авторы без

сомнения указывают: «Герой Вен. Ерофеева (Веничка, он же – сам Ерофеев)» [Панков 244] и демонстрируют, как реализуется биографический метод при изучении данной поэмы: «Однако, главное в биографическом произведении вовсе не обилие реальных или совпадающих с реальными фактов из жизни человека; “главное заключается в том, что суть биографии как повествования о жизни вводит обобщённый, интегральный образ “Я”, хотя бы пунктиром намечает идентичность человека в целом и выводит сознание, мышление на особый временной горизонт – в макровремя человеческой жизни” [Голофаст 73]. Повествование Вен. Ерофеева как раз и протекает в макровремени» [Панков 249].

Сомнений не остается, что можно охарактеризовать поэму «Москва – Петушки», как автобиографическую, где Венедикт Ерофеев моделируют собственный образ, то есть главный герой и реальный автор не тождественны друг другу, но из-за точек соприкосновения имеет место говорить о зависимости образа Венички от биографических фактов жизни автора. В данной поэме биография писателя становится одним из методов создания главного героя.

3.2. «Новый автобиографизм» Сергея Довлатова

Сергей Довлатов считается родоначальником «нового автобиографизма», выше мы кратко охарактеризовали данное направление.

Вопрос с С. Довлатовым обстоит немного иначе, чем В. Ерофеева. На основании ряда исследований можно говорить о биографическом тексте Сергея Довлатова. Следовательно, в художественных текстах Довлатова мы находим большое количество интертекстуальных связей с его биографическим текстом. Для того, чтобы рассматривать соотношение автора и героя под интересующим нас углом, нужно выявить черты маргинальности в биографическом тексте Довлатова.

Воспользуемся вышеприведенной характеристикой маргинала – пьянство (или алкоголизм), отсутствие семьи (или балансирование на грани разрушения семьи), контактирование с низшими слоями общества, асоциальное, девиантное поведение. По порядку рассмотрим данные черты.

Первая характеристика в биографическом тексте Довлатова – пьянство: «Весьма характерная для Довлатова (и его героев) развязка мучительных моральных проблем. Не просто очередная острая ситуация, перешедшая, по нашему обычаю, в спасительно-губительный загул, а еще и модель будущих рассказов. Мол, моральных проблем мы не отрицаем, но решаем их по-нашему, по-довлатовски. “Компромиссом”. Деньги в лицо негодяю не бросим, но зато – возмущенно пропьем. Правильно говорят, что в моральной снисходительности – главное обаяние довлатовской прозы» [Попов 2010: 53]. Исследователь В. Попов подчеркивает, что данная черта характерная не только героем прозы, но и самому автору. Приведем воспоминания друга Довлатова Алевтины Добрыш «21 августа у меня день рождения, и я попросила Сережу сделать мне подарок – выйти из запоя» (цит. по: [Попов

2010: 340]) – данный материал позволяет отнести писателя Довлатова к числу алкоголиков.

Следующая характеристика – отсутствие семьи или балансирование на грани разрыва. Как известно, Довлатов был женат дважды, второй брак с Еленой Ритман продлился до конца жизни писателя.

Перейдем к выявлению следующей характеристики – контактирование с низшими слоями общества. Из воспоминаний Довлатова школьного периода: «Мы ходили на знаменитые тогда “грязные танцы” в Мраморный клуб, а также в клуб “Лентрублит” и Дом культуры работников связи на улице Герцена (ныне Большой Морской). Так что к плебсу тянуло, особенно к той половине его, которая называется “прекрасной”...» (Цит. по [Попов 2010: 9]) – Довлатов подчеркивает свое стремление общаться с низшими слоями общества. Исследователь В. Попов объясняет стремление общаться с плебсом следующим образом: «Без этого, видимо, будущему писателю никак... Но тяга к плебсу не означает слияние с ним. Даже саму фразу о тяге к плебсу мог придумать и сказать только несомненный аристократ, аристократ по происхождению и домашнему воспитанию. Настоящий плебс и слова такого не знает, для него окружение такого рода – “свои парни в доску”, самое то! А Довлатов к плебсу не принадлежал никогда. Чтобы выговорить слово “плебс”, надо стоять уже намного его выше... Но “рейды” в него делать приходится: будущему писателю нужна “вся жизнь”, а не только домашняя» [Попов 2010: 7]. Писатель относится к низшим слоям общества без антипатии, стремится с ними общаться, но не войти в такие круги полностью, то есть Довлатов балансирует между двумя социальными группами – интеллигенцией и плебсом. Такое же отношение к низшим слоям общества писатель сохраняет и в эмиграции: «Конечно, Сергей не принимал всерьез свои репортерские проказы. Для него это была проба пера. Он напряженно искал американский сюжет.

Нащупывая его, он наткнулся на знакомых героев – люмпенов, бездельников, пьяниц и хулиганов. В эмиграции такими считали

многочисленных выходцев из Пуэрто-Рико. Говорили, что единственный вклад пуэрториканцев в культурную жизнь Нью-Йорка – тараканы. Довлатов и к тем, и к другим относился без предубеждения» [Генис 2004: 14]. Приведенные выше цитаты иллюстрируют отношение писателя в разном возрасте (школьном и зрелом), из чего можно сделать предположение, что данное отношение и стремление общаться с низшими слоями общества сохранилось у Довлатова на протяжении всей его жизни.

Рассмотрим последнюю характеристику – асоциальное, девиантное поведение. Одноклассники рассказывают: «Он однажды принес в школу фотографии знаменитого Раджа Капура с усиками из самого популярного тогда индийского фильма “Бродяга” – популярней тогда не было ничего! – и только тщательно приглядевшись, можно было понять, что это не Радж, а загримированный Сергей» [Попов 2010: 8]. Стремление к популярности, к всеобщему вниманию наблюдается у Довлатова со школьного возраста. Обратимся к более позднему возрасту писателя, из воспоминаний А. Гениса: «Полноправным автором Довлатов был скорее в жизни, чем в литературе. Отсюда его любовь к интригам.

Сергей был гениальным обидчиком-миниатюристом. <...> Из-за этого Сергея не было цены в газетных баталиях.

Так, в период вражды “Нового американца” с другим нью-йоркским еженедельником – “Новой газетой” Сергей написал редакторскую колонку то ли о душевности, то о бездушии американцев. В ней рассказывалось, как в метро стало тошнить женщину, и он протянул ей – внимание! – “Новую газету”. Вскоре, однако, Сергей сам стал печататься в обиженном им органе. Поэтому, когда дело дошло до отдельного издания “Колонок”, вместо “Новой газеты” в этом эпизоде фигурирует просто “свежая газета»» [Генис 2004: 31]. Приведенными цитатами далеко не исчерпывается провокационное поведение Довлатова, друзья и исследователи замечают, что писателя интересовали люди и их житейские проблемы: «По Довлатову, только обычная жизнь обыкновенного городского горемыки представляется заслуживающей

писательского внимания. Лишь самые заурядные типы присутствуют в рассказах Довлатова – и под его рукой переливаются алмазными гранями» [Попов 2010: 21]. Из данного материала можно сделать предположение о том, что писатель создавал и впоследствии использовал какие-либо жизненные ситуации в своем творчестве; также можно предположить, что для создания таких ситуаций Довлатов прибегал к провокационному поведению.

Таким образом, Довлатов обладает тремя из четырех перечисленных характеристик маргинала – это пьянство (или алкоголизм), контактирование с низшими слоями общества, асоциальное, девиантное поведение. Кроме того, если мы вспомним классическое социологическое понимание термина «маргинальность» по Э.Р. Парку, то С. Довлатов можно назвать «культурным маргиналом», вследствие его иммиграции из России в Америку. Данные материалы дают возможность интерпретировать Сергея Довлатова как социального маргинала.

Рассмотрим биографический текст С. Довлатова на двух уровнях маргинальности – социальном и культурном. Для того чтобы выявить явление культурной маргинальности у Довлатова, обратимся к биографическим текстам: «Как раз после этого ему возвратили из “Юности” рукопись, где рукой Бориса Полевого уже было написано “В набор”? Считается, что на этом закончилась для Довлатова возможность проникнуть в официальную советскую печать... Да нет, в официальную-то как раз нет. Уже после этого он печатает два своих конъюнктурнейших и неудачнейших рассказа – один в “Юности”, другой – в “Неве”. Это – пожалуйста» [Попов 2010: 68]. Довлатов был напечатан в советском союзе, но эти два рассказа сам писатель не любил и при переработке своих материалов, Довлатов не включает их ни в одно произведение или сборник. Попытка примириться с доминирующим в культуре течением – соцреализма у писателя были: «Я работал в “Костре”. То есть из жертвы литературного режима превратился в функционера этого режима» [Довлатов 2009: 76]. Довлатов объясняет свой «эстетический компромисс» следующим образом: «Еще раз объясняю: литература – дело

моей жизни. Вы ставите меня в положение, при котором нечего терять» [Довлатов 2009: 69].

Известно, что тяжелое материальное положение вынуждало писателя работать в самых разных сферах деятельности (кочегаром, могильщиком, редактором в советском журнале и т.д.), но писатель всегда стремился, как видно из вышеприведенных цитат, к одному – зарабатывать литературной деятельностью и при этом быть свободным от литературных течений: «Никакими буфетами и “славянскими шкапами” Довлатов свою прозу не загромоздил. Правильно отмечают, что его программный рассказ – “Лишний”, о безумном таллиннском журналисте, который предпочел карьере удар ногой по мещанскому подносу с рюмками. Суть – ненависть не просто к советскому, но и ко всему устоявшемуся, заплывшему жиром, самодовольному. Любой шикарный литературный стиль, любое “веяние”, в том числе и благородное – уже пижонство, снобизм, несвобода. Довлатов воспринимал это мучительно и бежал как от чумы» [Попов 2010: 108].

Таким образом, вышеприведенные данные дают возможность интерпретировать Довлатова как культурного маргинала, т.к. писателю были чужды любые современные литературные течения, в том числе и соцреалистическое. Довлатов обозначил литературу как «дело своей жизни» и стремился реализовать себя в нем, но в данном доминирующем политическом режиме такое явление было невозможно, по этой причине писатель был вынужден эмигрировать. При этом Довлатов не был диссидентом: «Довлатов к диссидентам относился хмуро, не доверял, сдержанно иронизировал» [Генис 2004: 4]. Данные материалы подтверждают выдвинутое предположение о том, что Довлатов покидает страну скорее по эстетическим причинам.

Далее рассмотрим соотношение автора и героя через категорию маргинальности. Для этого сравним биографического автора и лирического героя. Многие детали, действия, события из жизни либо редактируются, либо полностью изменяются в прозе Довлатова: «Не было, скажем, той завлекательной алкогольно-эротической поездки в образцовый совхоз с

фотографом Жбанковым, не было уморительного письма Брежневу, которое там писали... Все это Довлатов нафантазировал из случайных разговоров коллег о весьма заурядных, нормальных событиях в служебных командировках. Случись все те безобразия – уволили бы всю редакцию! Тем-то литература и привлекает, что там доступно все, о чем в реальной жизни крепко задумаешься – и побоишься, не сделаешь» [Попов 2010: 86].

«Равнодушие» Таллинна к нему Довлатов выдумал, чтобы сделать свой образ более суровым и героическим: «В Таллинне спокойно, провинциально, простой язык и отношения. Улицы имеют наклон и дома тоже. Таллинн называют игрушечным и бутафорским – это пошло. Город абсолютно естественный и даже суровый, я его полюбил за неожиданное равнодушие ко мне» [Довлатов 2013: 201]. Изменил Довлатов и историю своего прибытия в эстонскую столицу – после очередного загула, без подготовки и багажа. Сам писатель был более аккуратен. «Был деловой звонок Мише Рогинскому, другу по университету, теперь уже успешному таллиннскому журналисту: “Нужно уединение, чтобы сделать заказуху для “Невы”. Можно приехать?” – “Ну что ж, приезжай” – разве другу откажешь?» [Попов 2010].

Из приведенных материалов можно сделать предположение, что довлатовская жизнь и проза отличаются. Главные книги Довлатова – практически все – написаны от первого лица. Но лицо это фактически меняется: Алиханов «Зона» – Довлатов «Компромисс» – Алиханов «Заповедник» – Довлатов «Наши», «Чемодан», «Иностранка» – Далматов «Филиал» и Григорий Борисович Кошиц в цикле рассказов «Из рассказов о минувшем лете». Но смена имен-масок ни на что не влияет. Это один и тот же персонаж, автопсихологический образ, лирический герой довлатовской прозы. «Сергей Довлатов – уникальный случай в русской литературе, когда создается всеми книгами – единый образ» [Соснора 1994: 56]. Каждая книга – этап, эпоха в истории центрального персонажа прозы. Поэтому понятие «книга» приобретает в данном случае не формальный, а содержательный характер.

Таким образом, вышеприведенные данные дают возможность интерпретировать Довлатова как культурного маргинала, т.к. писателю были чужды любые литературные течения, в том числе и соцреалистическое. Довлатов обозначил литературу как «дело своей жизни» и стремился реализовать себя в нем, но в данном доминирующем политическом режиме такое явление было невозможно, по этой причине писатель был вынужден эмигрировать.

Про биографизм в творчестве упоминается во многих работах, например, И. З. Серман в статье «Гражданин двух миров» утверждает: «Если задуматься, что же стоит за всеми вещами Довлатова, что дает им единство стиля и тона, какова мера вещей в его художественном мире, то мы обнаружим везде – его самого <...> главный герой довлатовской прозы – он сам» [Серман 189] или в учебнике Н. Лейдермана и М. Липовецкого «Современная русская литература 1950-1990е годы» мы встречаем справедливое замечание: «Сергей Довлатов (1941 - 1990) сам превратил свою биографию в литературное произведение. Читатель Довлатова знает о его жизни гораздо больше, чем может рассказать самый осведомленный биограф» [Лейдерман 361]. Исследователь Е. В. Ласточкина пишет: «Тезис о том, что “главный герой довлатовской прозы – он сам” [Серман 189], давно не вызывает сомнений у литературоведов. Причин подобной концентрации Довлатова на собственном «я» можно выделить несколько. Во-первых, введение в текст элементов автобиографии – тенденция, характерная для отечественной неподцензурной литературы 1970-1980-х гг. в целом, где ценность имели не только качество произведения, но и позиция автора. Во-вторых, активное позиционирование образа автора связано с индивидуальными идейно-эстетическими установками Довлатова. Для писателя было важно заинтересовать читателя, в том числе и своей личностью. Целевая направленность довлатовских произведений выдвинуть авторское “я” на передовую позицию – сугубо публицистическая установка» [Ласточкина 115].

Таким образом, вопрос о «новом биографизме» С. Довлатова не оставляет сомнений. Это не мемуары, это особый прием в творчестве. При соотнесении писателя-маргинала и героев-маргиналов был выявлен ряд расхождений между художественным и биографическим пространствами: биография в прозе изменяется практически полностью, остаются неизменными лишь имена, места и основные события. Содержание событий в прозе сильно заостряется и гиперболизируется; автор придает репликам героев емкую форму, убирая все «лишние» слова. Работая таким образом с жизненным материалом, Довлатов создает свой собственный уникальный стиль.

Глава 4. Способы создания героя-маргинала в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» и повести Сергея Довлатова «Заповедник»

4.1. Тропы и риторические фигуры

Целью данного параграфа будет не выявить все тропы и риторические фигуры в обозначенных текстах, но попытаться определить в каком соотношении используются авторами художественные приемы, выделить закономерности в использовании того или иного тропа, если таковые имеются.

По творчеству Ерофеева существует большая исследовательская литература, например, интертекстуальные связи поэмы, в частности библейский интертекст (совместная статья Б. Гаспарова и И. Паперно «Встань и иди», [Лейдерман и Липовецкий 2003], Г.С. Прохоров «Библейский прототекст в поэме Вен. Ерофеева "Москва–Петушки"» и т.д.) и его функции. Литературные аллюзии, реминисценции, подтексты поэмы выявлены и проанализированы в ряде работ ([Левин 1992], [Дзаппи 1999], [Богомолов 1999] и пр.). Отдельно акцентируется связь образа главного героя поэмы «Москва – Петушки» с фигурой Иисуса Христа (Гаспаров и Паперно, [Лейдерман, Липовецкий 2003]), реализация архетипа юродства [Лейдерман, Липовецкий 2003] и карнавального героя ([Эпштейн 1995], А. Комароми «Карнавал и то, что за ним: стратегии пародии в поэме Вен. Ерофеева "Москва–Петушки"»), исследованы жанровые особенности (И.В. Банах «Традиция сентиментального путешествия в поэме Вен. Ерофеева "Москва-Петушки"»). Этот список можно продолжать на предмет изученности поэмы, но мы не встречали работ, в которых бы поэма рассматривалась более автономно. Мы понимаем, что выбранный нами анализ не исчерпывает всего многообразия произведения, но считаем, что он также уместен, тем более, что поэма дает материал для разных методов изучения.

Следует сначала обозначить важное отличие «Москвы-Петушков» Ерофеева от «Заповедника» Довлатова: Ерофеев сам наделяет свой труд жанровой характеристикой – поэма, исследователи в данной области прокомментировали это следующим образом: «авторское определение “поэма”, отсылающее читателя к традиции Гоголя и Достоевского, намечает контаминацию прозаического и поэтического начал в тексте» [Банах 1]. То есть данная маркировка дает нам возможность рассматривать прозаический текст и с точки зрения приемов поэзии.

Уже в первом предложении поэмы задается постоянный прием текста: «Все говорят: Кремль, Кремль» [Ерофеев 9] – повтор. Повторы будут встречаться в разных вариантах. Обозначим типы повторов по словарю актуальный терминов под редакцией Н.Д. Тмарченко: «удвоение, эпаналепсис (многократный повтор одного и того же слова в рамках одного периода), охват (повторение одного и того же слова в начале и в конце синтагмы или периода), полиптотон (повторение одного и того же слова в разных падежах), градация (в виде климакса и антиклимакса – повторение однородных членов предложения с последовательным усилением или ослаблением семантики)» [Тмарченко, 2008, 283]. Все перечисленные разновидности мы встречаем у Ерофеева. Примеры удвоенного повтора: «Может быть, мой экспресс *на Пермь* по какой-то причине не хочет идти *на Пермь*» [Ерофеев 14] – второй раз можно было избежать упоминания города, сравним «Может быть, мой экспресс на Пермь по какой-то причине не хочет идти (или задерживается)» – смысловая структура не изменилась, информативность предложение не меняется, повтор названия города носит здесь стилевую характеристику. Рассмотрим еще пример удвоения: «А теперь – только *музыка*, да и *музыка-то* с какими-то песьюми модуляциями» [Там же 14], во втором случае также можно было избежать повторения, заменив, например, личным местоимением «она» или указательным местоимением «та». Мы предполагаем, что данные приемы нужны для создания комического эффекта. То есть в первом примере идет речь о поезде, который по маршруту

должен ехать в город Пермь «на Пермь», но он «не хочет идти на Пермь», то есть как будто имеет право выбора «хочу – не хочу», олицетворение и повтор в данном случае создают эффект смешного. Но возникают и текстовые ситуации, когда функции удвоения носят другой оттенок, например: «я понял это по ним, по *их глазам*, потому что и в *их глазах* отразилась эта смутность и это безобразия» [Там же 17]. Так как поэма сочетает в себе и «трагические листы» и комическое, то это будет выражаться и на использованных способах и средствах художественной изобразительности. Один прием раскрывается функционально в данной поэме в обоих направлениях: в первом случае мы говорим о комизме, во втором прием удвоения несет функцию – усиление выразительности. Усиление трагического состояния главного героя в момент: «от рассвета до открытия магазинов» [Там же 11] и непонимание его окружающими людьми, которое выразилось в «их глазах».

Приведем примеры следующего вида повторения – эпаналепсис: «„Ну что тебе *прошлая пятница*?! Мало ли что было в *прошлую пятницу*! В *прошлую пятницу* и ...“» [Там же 122]. Происходит диалог между сердцем и рассудком. Приведенный фрагмент относится к словам рассудка. Интересное наблюдение: рассудок использует эмоционально окрашенную лексику (например, «черт знает», «тошно») и эпаналепсис с функцией усиленной выразительности. Противопоставление «сердца» и «рассудка» носит в традиционном понимании противоположенный оттенок, то есть эти два «образа» должны быть контрастны друг другу, где сердце носитель эмоциональных категорий, а рассудок прагматической логики. У Ерофеева же в диалоге ни сердце, ни рассудок не отличаются стилистически друг от друга, например: «А другие-то? Другие-то что: хуже тебя? Другие – ведь тоже едут и не спрашивают...» [Там же 123] – это речь сердца, в которой мы встречаем также и эпаналепсис «другие-то? Другие-то <...> Другие», риторический вопрос в обоих фрагментах «Ну что тебе *прошлая пятница*?!» и «А другие-то?». И также стилистически окрашенная лексика (например, в речи сердца

«тихонько», «противно»). Содержательно они все же противоположены, но на уровне риторических фигур это не отражается.

Еще одна форма эпаналепсиса выглядит следующим образом: «Идет как *пишет*. А *пишет*, как Лева. А Лева *пишет* хуево» [Там же 83]. Здесь важную роль играет даже не троекратный повтор, а «развернутое сравнение». В тексте происходит обсуждение походки женщины и с помощью такого последовательно развернутого сравнения с использованием парцелляции и эпаналепсиса создается комический и неожиданный эффект. Если опустить это логическое развертывание, то сравнение выглядело бы непонятно, и за счет развертывания включается культурный контекст (Лева, как мы можем предполагать, имеется в виду Лев Николаевич Толстой). То есть само сравнение не изменяется, во всех трех предложениях фигурирует слово «пишет» (идет, как пишет), но уточняется как именно «пишет».

Встречаются зеркальные повторы и целых конструкций, которые можно отнести к типу повторов под названием – охват: «„Я хочу у вас *ангажироваться*. Вернее, чтобы вы меня *ангажировали*, вот чего я хочу...“» и далее «„Это в *таких-то носках* чтобы я вас ангажировал?“ – В *каких же это носках?!* – заговорил я, уже досады не скрывая. – В *каких же это носках?!* Вот те носки ...» [Там же 100]. Такой вид повтора по своему функциональному наполнению также относится к методам создания комизма с одним исключением – данная конструкция обыгрывается на небольшом текстовом участке, ее невозможно не заметить, мы предполагаем, что такое навязчивое повторение граничит с абсурдистскими методами, например, стихотворениями Д. Хармса (например, «Из дома вышел человек», «Иван Иваныч Самовар», «Игра» и др.), А. Введенского (например, «Где. Когда.»), хотя есть исследования в которых говорится, что «Москва – Петушки» это «метафизический бунт против абсурда, восторжествовавшего в мире, в котором воцарился апокалиптический хаос» [Живолупова 11]. Работ по выявлению интертекста абсурдистской литературы или какого-либо

сравнения подобного характера мы не встречали, но предполагаем, что материал поэмы может позволить проводить такие аналогии.

Далее рассмотрим вид повтора, который называется полиптотон. В тексте произведения он представлен в следующем фрагменте: «Возьми хоть *Веру Дулову* взамен Эрдели. *Вера Дулова* играет прекрасно! <...> Подавитесь вы своей *Верой Дуловой*! В гробу я видел вашу *Веру Дулову*! Я в вашей *Верой Дуловой* и срать рядом не сяду!» [Ерофеев 85]. В приведенном фрагменте имя и фамилия повторяется пять раз и имеет форму трех падежей (*Веру* – винительный, *Вера* – именительный, *Верой* – творительный) или также зеркальный вариант повтора: «*Тьма* сменяется *светом*, а *свет* сменяется *тьмой*» [Там же 122], «„Пушкин-Евтюшкин-томил-раздавался“. „Раздавался-томил-Евтюшкин-Пушкин“» или «сердцем люблю твою *душу*, но *душою* – нет» [Там же 92]. Здесь мы также видим использование одного приема – полиптотона с разными функциями. В первом примере это явное создание комического эффекта с использованием градационного наращивания. Во втором же и третьем примерах данная риторическая фигура носит выразительную функцию, где подчеркивается основная мысль. В последних двух фрагментах слова заменить местоимением или синонимом не представляется возможным. Это своего рода «вынужденный» повтор.

Как мы убедились, повторы в тексте поэмы достаточно частое явление, которое фигурирует в разных видах. Следующий рассматриваемый нами стилистический прием – это эллипсис. В произведении он встречается в таком виде: «тут уже к нему не подступись – молчит и молчит» [Там же 88] или «а когда уже выволок – я ходила все дни сама не своя» [Там же 91], или «видите – четырех зубов не хватает?» [Там же 90]. Сравним «тут уже к нему не подступись, он молчит и молчит» или «а когда уже выволок, после этого я ходила все дни сама не своя», «видите, у меня четырех зубов не хватает?». Мы привели вариант пропущенных слов для того, чтобы подтвердить нашу догадку о наличии в этих фрагментах приема. В поэме эллипсис служит для придания высказыванию динамичности, интонации живой речи, при этом

последнее для поэмы наиболее характерно, так как основной метод повествования – это сказ. Это же подтверждает наше наблюдение о стилевой статичности. Иных функций эллипсиса выявлено не было.

Приемы инверсий и параллелизмов также встречаются в поэме, пример инверсии: «дверь подъезда внизу медленно приотворилась и не затворялась мгновений пять...» [Там же 151], «как совершенен отец ваш небесный» [Там же 60]. Данный прием появляется в описанных случаях и служит для стилизации под библейский текст, где, как известно, инверсия – распространенный прием. В приведенных цитатах происходит образно говорят кульминация религиозных реминисценций. В первом примере эти слова предшествуют появлению четырех всадников, во втором примере производится умозаключение по поводу икоты, где главный герой возвышает свою теорию о ней до «Божьей Десницы». Но встречается и на первый взгляд немотивированная инверсия: «*А покатается он на лодке <...>* А если скажешь ему слово поперек — *отвернется он в угол и заплачет...*» [Там же 88]. В данном фрагменте идет рассказ Митрича о любви, где окружающие высмеивают героя, в то время как Веничка его понимает: «первая любовь или последняя жалость – какая разница?» [Там же 89]. Мы предполагаем, что возникшая здесь инверсия также служит для стилизации под библейский текст, так как главный герой осмысляет этот рассказ про «пысающего председателя», как заповедь, для него любовь и жалость равноценные понятия. Параллелизмы представлены в поэме следующим образом: «по одну сторону границы говорят на русском и больше пьют, а по другую – меньше пьют и говорят на нерусском...» [Там же 100], «А она на меня смотрит: давать ему, гаду, сдачи или не давать? А я на нее смотрю: даст она мне, гадина, сдачи или не даст?» [Там же 83]. В первом примере параллелизм служит для подчеркивания мысли главного героя – в Европе границ нет, для русского человека Европа, в некотором смысле, синкретична – там говорят на «нерусском» и везде «меньше пьют». Во втором же примере он служит для создания комичного эффекта, два незнакомых человека находятся в состоянии

выбора относительно друг друга. Комизм также добавляется использованными разными формами одного обращения «гаду» и «гадина».

Не редки для текста и риторические вопросы и восклицания: «почему за окном чернота, если поезд вышел утром и прошел ровно сто километров? Почему?», «о, какая чернота! <...> Боже! <...> А! Это ты!» [Там же 121], «милая странница !!!?» [Там же 120]. Таких примеров в поэме полно. Функция данного приема внятно обозначена в словаре Н.Д. Тамарченко: «актуализируя в высказывании коммуникативный момент, нацелены на усиление его экспрессивных и, соответственно «персуазивных» качеств (т. е. убедительности)» [Тамарченко 283]. Судя по трем восклицательным знакам, героя был чрезвычайно удивлен. Подробнее причины его удивления мы рассматриваем в следующем параграфе.

Далее обратимся к тропу – метафора, и также приведем сначала примеры употребления: «твои тезисы мы прибили к нашим сердцам» [Ерофеев 111], «перед лицом совести всего человечества» [Там же 109], «в десятках глаз ее было написано громадное „о г о“!» [Там же 106], «лавины публики запуталась во мне и вбирала меня, чтобы накопить меня в себе» [Там же 107]. Этот список можно продолжать очень долго. Метафора одна из самых часто встречающихся приемов в тексте. Мы предполагаем, что это и является в большей мере причиной открытости текста для интерпретаций. Большое количество недосказанности и высокая метафоричность приводят к тому, что многие фрагменты, места в тексте носят субъективный характер, нацеленный на личное восприятие реципиента. Встречаются и более «конкретные» метафоры, которые носят узкий круг толкований, например: «твои тезисы мы прибили к нашим сердцам», но встречаются спорные места. Например, исследователь Е.С. Воробьева так интерпретирует теорию об икоте: «обособленность и самодостаточность мира Венички определена не только его своеобразной „концепцией метафизического“. В нем есть своя наука и свой пронизательный ученый (все тот же Веничка), постигающий важные для этого обособленного мира закономерности» [Воробьева, 2015, 59]. В свою же

очередь мы не можем с этим согласиться. Фрагмент с теорией об икоте, на наш взгляд, можно назвать аллегорией, так как персонаж в конце своих рассуждений приводит вывод: «Икота – выше всякого закона. И как поразила вас недавно внезапность ее начала, так поразит вас ее конец, который вы, как смерть, не предскажете и не предотвратите: // Двадцать два – четырнадцать и все. И тишина. // И в этой тишине ваше сердце вам говорит: она неисследуема, а мы – беспомощны. Мы начисто лишены всякой свободы воли, мы во власти произвола, которому нет имени и спасения от которого – тоже нет. // Мы – дрожащие твари, а она – всесильна. Она, то есть божья десница, которая над всеми нами занесена и пред которой не хотят склонять головы только одни кретины и проходимцы. Он непостижим уму, а следовательно, он есть» [Ерофеев 59]. Веничка не ученый «своей науки», он из эксперимента выводит универсальную мысль о высших силах, о силах, которых невозможно постичь человеческому разуму, к ним же и относится икота.

Рассмотрим следующий троп один из разновидностей метафоры – сравнение: «по-оперному, рассмеялся» [Там же 92], «плакал, как женщина» [Там же 88], «вы, как Гете, все опровергаете» [Там же 80]. Мы выделяем два вида сравнения у Ерофеева: те, которые включают в себя интертекст (примеры, «вы, как Гете», «Идет, как пишет. А пишет, как Лева. А Лева пишет хуево») и не включающие интертекст (примеры, «по-оперному, рассмеяться», «плакал, как женщина»). Разница в том, что сравнения становятся одним из способов включения культурно-исторического контекста в художественное произведение, другие же несут стандартные для сравнения функции – художественной выразительности.

В тексте поэмы также встречаются и другие тропы и риторические фигуры, например, плеоназмы «ты говно говном!» [Там же 111], эпитеты «надтреснутое лицо» [Там же 134], градации «заработал, заучился, запил» [Там же 86], они представлены в небольшом объеме и не являются основными приемами автора. В связи с вышесказанным можно сделать следующий вывод, Ерофеев в поэме «Москва – Петушки» наиболее часто использует приемы

повтора (разных видов) с разными функциональными наполнениями и метафорические фигуры, которые и создают, на наш взгляд, открытость формы и материал для всевозможных интерпретаций. Далее рассмотрим также наиболее часто используемые тропы и риторические фигуры в повести Довлатова «Заповедник» и сравним полученные результаты.

В самом начале повести также сразу задается характер повествованию: «Девушка – экскурсовод сменила *возвышенный* тон на более *земной*» [Довлатов 379]. Повествователь с сарказмом описывает перемену тона экскурсовода. Судя из контекста, под «возвышенным тоном» подразумевается лекция о Пушкине, а под «земным» локальное нахождение уборной. То есть задается оппозиция «Пушкин» – небожитель, естественные нужды человека – смущают и вызывают болезненную стыдливость. Приведем еще пример сарказма, имея в виду данную оппозицию: «тут все живет и дышит Пушкины, <...> буквально каждая веточка, каждая травинка. Так и ждешь, что он выйдет сейчас из-за поворота... Цилиндр, крылатка, знакомый профиль... // Между тем из-за поворота вышел Леня Гурьянов, бывший университетский стукач» [Там же 387]. Патетическая речь местных работников заповедника, которые и задают «возвышенный тон» всему, что касается Пушкина, резко сменяется саркастической насмешкой повествователя и возвращение нарратива в «земное» русло. «На каждом шагу я видел изображение Пушкина. Даже возле таинственной кирпичной будочки с надписью „Огнеопасно! “. Сходство исчерпывалось бакенбардами» [Там же 393] – условно в художественном мире повести можно провести черту, где с одной стороны абсуртизированное восхваление Пушкина (приведенный пример это наглядно иллюстрирует. Местные экскурсоводы стараются абсолютно каждый предмет заповедника превратить в объект их поклонения, здесь все, по их мнению, должно говорить о Пушкине), с другой главный герой, который с помощью саркастических высказываний, пытается бороться с нарастающим абсурдом происходящего, сарказм становится своеобразным способом защиты героя.

Помимо выделенной выше функции сарказм также обладает и другой, рассмотрим пример: «знаете, я столько читал о вреде алкоголя! Решил навсегда бросить... читать» [Там же 381]. Неожиданная концовка придает высказываю комический эффект. Это небольшое по объему замечание – явная характерная черта прозы Довлатова, которая достаточно широко изучена в литературоведении. Данную цитату можно обозначить как анекдот, по словарю Н.Д. Тамарченко анекдот это «полуфольклорный – полулитературный малый эпический жанр, отличительные черты которого – предельный лаконизм, схематичность изображения действующих лиц, сосредоточенность на одной ситуации, которая переосмысливается и переоценивается посредством резкой смены точки зрения (остроумного поворота или пуанта)» [Тамарченко 22]. Приведенную цитату из довлатовского текста также можно использовать без контекста, она самодостаточна и обладает признаками, приведенными из словаря (лаконизм, резкая смена точки зрения), поэтому, на наш взгляд, ее можно отнести к жанру анекдота. То есть при помощи емких саркастических высказываний автор создает внутри повести малый полулитературный жанр анекдота.

Саркастическим взглядом на окружающий мир обладает не только главный герой, автор наделил также и второстепенных персонажей таким приемом: «слыхал, постановление вышло? Всех алкашей повесить на тросу!.. // – Куда?! – <...> железа не хватит. Всей нашей металлургии придет хана...» [Там же 400]. Михаил Иваныч герой, который явно импонирует Борису Алиханову, принадлежащий к стороне естественного, он житель деревни и носитель крайне простого мироощущения без фальшивой патетики, чем, предположительно, и привлек главного героя: «– Миша, ты любил свою жену? // – Кому?! Жену– то? Бабу, в смысле? Лизку, значит? <...> А чего ее любить? Хвать за это дело и поехал... – Что же тебя в ней привлекало? <...> – Спала аккуратно, <...> тихо, как гусеница» [Там же 406]. В повести Михаил Иваныч персонаж, который наделен еще и своим особым диалектом, как выражается главный герой «звукотпись ремизовской школы»: «эт сидор-пидор бозна где...

Пятерку утром хва и знато бысь в гадюшник» [Там же 423]. Мы выше отмечали, что у Ерофеева в поэме стилизованной речи героев не встречается, наблюдаются стилизации под другие тексты, но они не привязаны к образам героев, а разбросаны по всему тексту. У Довлатова же напротив, для придания индивидуальности, Михаила Ивановича автор наделяет таким стилистическим приемом. Также и герой Валерий Марков имеет свою особенность речи: «Вперед, на Запад!.. Танки идут ромбом!.. Дорогу осилит идущий!..» [Там же 468], в каждом его высказывании есть какой-либо интертекст, актуализирующий совершенно разные дискурсы. Например, данный интертекст: «Вперед, на Запад!» – название американского фильма 30-х годов, «Танки идут ромбом» – название романа советского писателя 60-х годов и «Дорогу осилит идущий» – носит спорное авторство, но традиционно относится к переводам стиха из «Ригведы» – одного из первых памятников индийской литературы. То есть для создания этих образов второстепенных героев автор использует прием стилизации.

Несмотря на явное стремление С. Довлатова к сухому изложению, в тексте нередко встречаются метафоры и ее разновидности. Приведем пример метафор: «холодный душ подействовал как резкий окрик» [Там же 389], «пиши <...> тащи этот груз» [Там же 390]. Мы находим как емкие метафоры, так и развернутые: «он был явлением растительного мира. Прихотливым и ярким цветком. Не может хризантема сама себя окучивать и поливать...» [Там же 413]. Метафоры в тексте служат для создания особой выразительности, подчеркивают эмоциональное напряжения момента «холодный душ» = «окрик». Также мы встречаем развернутые метафоры применимые вместе с градацией: «я принял душ, смывая щекотливый осадок Галиных хлопот, налет автобусной влажной тесноты, коросту многодневного застолья» [Там же 389], функциональность же не меняется, данные средства служат для придания выразительности момента. Градация в приведенном фрагменте же расширяется от «Галиных хлопот» до «коросты многодневного застолья». Нарастание идет по временному принципу, то есть главный герой хочет

избавиться от впечатлений за короткий срок, пока Галина о нем заботилась, за более раннюю и продолжительную поездку, с конца которой начинается текст, и от событий, которые уже неизвестны читателям, логично предположить, что они предшествовали отправлению героя в заповедник. Среди сравнений, использованных в повести, есть также емкие сравнения: «плоские, как театральные декорации» [Там же 398] и развернутые сравнения: «в этой комнате, в этой узенькой лодке, я отплывал к неведомым берегам самостоятельной холостяцкой жизни» [Там же 389]. Мы предполагаем, что можно последнюю приведенную цитату трактовать как «развернутое сравнение». Это не «полное сравнение», так как не присутствует сравнительной частицы, но за счет повторения «в этой комнате» проводится прямая параллель «комната» = «лодка».

Особую роль в создании образа Митрофанова является градация, она придает ему характер фантастичности, фантазмагоричности: «Митрофанов не умывался, не брился, не посещал ленинских субботников. Не возвращал долго и не зашнуровывал ботинок. Надевать кепку он ленился. Он просто клал ее на голову» [Там же 412]. Обладая уникальной памятью и чрезвычайно высоким навыком красноречия, автор не дает Митрофанову продемонстрировать эти умения, мы наблюдаем его образ только в описании главного героя. Редкие реплики Митрофанова говорят только об отсутствии стилиевой индивидуальности, как это мы наблюдали у Михаила Иваныча и Маркова. То есть мы знакомимся с образом Митрофанова только через призму взгляда главного героя. Так как Митрофанов образ скорее фантастический, мы можем предположить, что существует он в повести для создания комического эффекта, как гипертрофированная аллегория ненужности интеллектуального труда и не приспособленности к жизни таких людей.

Не менее важную роль в создании образа главного героя играет стилистический прием риторического вопроса, при описании своих отношений с Татьяной: «казалось бы – откуда?! Из какого сора?! Из каких глубин убогой, хамской жизни?! На какой истощенной, скудной почве

вырастают эти тропические цветы?! Под лучами какого солнца?!» [Там же 433] и «но где же любовь? Где ревность и бессонница? Где половодье чувств? Где обморок при виде крошечной ступни? Где купидоны, амурь и прочие статисты этого захватывающего шоу? Где, наконец, букет цветов за рубль тридцать?!» [Там же 435]. В первом примере речь идет о состоянии любви, которое сопутствует большому количеству риторических вопросов и восклицаний, иллюстрируя крайнюю удивленность героя. Во втором же примере наоборот, герой задается вопросами об ушедшей любви, так же иллюстрируя свое непонимание риторическими вопросами. Данный прием наблюдается и в других местах повести, например в речи Маркова: «на интуристке жениться? На какой-либо древнегреческой бляди? Где ее возьмешь?» [Там же 466] или в словах майора Беляева: «но ты сперва узнай, что думают крестьяне? Хотят ли эту землю получить?.. Да на хрена им эта блядская земля?!» [Там же 478]. Оба этих примера иллюстрируют крайнюю эмоциональность высказывания, можно говорить о градационном нарастании их мысли.

Мы отмечали выше, что наблюдается в тексте сухое и лаконичное повествование. Отсутствие приемов в данном случае также становится приемом: «Я отправился на турбазу. На этот раз здесь былолюдно. Вокруг стояли разноцветные автомашины. Группами и поодиночке бродили туристы в курортных шапочках. У газетного киоска выстроилась очередь. Из распахнутых окон столовой доносился звон посуды и визг металлических табуреток. Здесь же резвилось несколько упитанных дворняг» [Там же 392]. Предельная объективизация, лишённое эмоционально окрашенной лексики, это же отмечают и другие исследователи, например, И.А. Каргашин: «Стилевой доминантой повествования в прозе С.Довлатова становится установка на предельно лаконичную, лишённую „украшений“ фразу. Причём фраза, находящая оформление нередко в простом предложении, строится, как правило, на основе „прямого“, единственно возможного в данной ситуации и даже – сознательно однозначного – слова. Повествование организовано

прежде всего при помощи „нейтрального“ (если говорить о его стилистической окрашенности) слова» [Каргашин].

Таким образом, можно сделать следующий вывод: Ерофеев в поэме «Москва – Петушки» наиболее часто использует приемы повтора (разных видов) с разными функциональными наполнениями и метафорические фигуры, которые и создают, на наш взгляд, открытость формы и материал для всевозможных интерпретаций. Довлатов же хотя и стремится к лаконичному, сухому, нейтральному тону повествования, не лишен и приемов риторического восклицания и вопроса, где герои подчеркнута эмоционально высказываются. Отмечаем также в повести обилие саркастического и комического наполнения, где через прием и анализ речевых портретов мы выводим оппозиции «мир искусственный» и «мир естественный».

4.2. Функции измененных состояний сознания

В предыдущих главах, на основе приведенных данных, была выведена одна из возможных интерпретаций главного героя как маргинала. В характеристике маргинала немаловажную роль играет пьянство. В поэме Ерофеева оно занимает особое место, т.к. на протяжении всего действия герой пребывает в нетрезвом состоянии. Для лучшего понимания ерофеевской эстетики и особенностей миропонимания автора необходимо, на наш взгляд, анализ состояний сознания главного героя поэмы «Москва – Петушки».

Американский философ и психолог Уильям Джеймс писал в начале XX в «наше нормальное бодрствующее сознание, разумное сознание, как мы его называем, – это не более чем один особый тип сознания, в то время как повсюду вокруг него, отделенные от него тончайшей преградой, лежат потенциальные совсем другие формы сознания. Мы можем прожить жизнь и не подозревая об их существовании; но стоит применить уместный стимул, – и они появятся во мгновение ока и во всей полноте – определенные умонастроения, которые, возможно, где-то могут быть применены и приспособлены» (цит. по: [Руднев 1997: 107]). В основе поэмы Ерофеева лежит состояние измененного сознания, писатель использует пьянство для создания образа главного героя. Алкоголь – это неотделимый элемент Венички.

Герой в поэме Ерофеева не существует в «разумном состоянии», он находится либо в состоянии похмелья, либо опьянения. Но трезвое состояние упоминается в графике черноусого: «горизонтальная линия – это линия обычной трезвости, повседневная линия. Наивысшая точка кривой – момент засыпания, наинизшая – пробуждения с похмелья...» [Ерофеев 2007: 94]. Получается, что состояние похмелья воспринимается в поэме как измененное сознание. И ложное состояние трезвости – пограничное состояние между семьюдесятью пятью граммами и семьюстами граммами: «Если тихий человек

выпьет семьсот пятьдесят, он делается буйным и радостным. А если он добавит еще семьсот? – будет ли он еще буйнее и радостнее? Нет, он опять будет тих. Со стороны покажется даже, что он протрезвел. Но значит ли это, что он протрезвел? Ничуть не было: он уже пьян, как свинья, от того и тих» [Ерофеев 2007: 67].

Состояние сильного опьянения сравнивается с состоянием трезвого человека: как будто, выпивая больше, до определенного момента, герой трезвеет. Данный тезис подтверждается композиционным строем поэмы. Герой появляется в состоянии похмелья и постепенно пьянеет, до главы «Орехово-Зуево», которая заканчивается словами: «Поезд, как вкопанный, остановился на станции Орехово-Зуево, и дверь автоматически растворилась». До данного фрагмента поезд не останавливался и растворенную дверь, предположительно, можно интерпретировать как фазу перехода. Далее в поэме начинаются галлюцинации и видения героя: «И я улыбаюсь, как идиот, и раздвигаю кусты жасмина...». И далее (уже в главе «Орехово-Зуево – Крутое»): «А из кустов жасмина выходит заспанный Тихонов и шурится, от меня и от солнца» [Ерофеев 2007: 122]. Смена станций говорит нам о том, что поезд приходит в движение. В момент движения поезда, действия главного героя не могут быть объяснены с точки зрения нормальной логики: «раздвигает кусты жасмина», так как кусты не могут находиться в вагоне. Убедимся, что герой не сошел с поезда: «Я оглянулся – пассажиры поезда „Москва – Петушки“ сидели по своим местам и грязно улыбались» [Ерофеев 2007: 132]. Итак, Веничка четко акцентирует свое местонахождение, свои пространственные координаты. Мысль о галлюцинациях главного героя высказал исследователь Генис: «По мере продвижения к Петушкам в тексте нарастают элементы бреда, абсурда. Мир вокруг клубится, реальность замыкается на болезненном сознании героя» [Генис 1997: 13]

Интересно рассмотреть образы ангелов, которые появляются в самом начале поэмы, когда герой находится в состоянии похмелья: «Я лучше прислонюсь к колонне и зажмурюсь, чтобы не так тошнило... // – Конечно,

Веничка, конечно – кто-то запел в высоте так тихо, так ласково-ласково – зажмурься, чтобы не так тошнило. // О! Узнаю! Это опять они! Ангелы Господни! Это вы опять» [Ерофеев 2007: 26]. Герой в данный момент находится в состоянии похмелья, т.е. в состоянии наиболее близком к «разумному», поэтому интерпретировать появление ангелов как «галлюцинации» было бы неверным. Исследователи Лейдерман и Липовецкий относят Веничку к архетипу юродивого: «в пьянстве Венички проступают черты “священного безумия” юродивого» [Лейдерман, Липовецкий 2003: 395], исходя из такого сопоставления, ангелов можно интерпретировать, как «ангелов хранителей», следовательно, спиртное в поэме – благо: «– А ты вот чего: ты зайди в ресторан вокзальный. Может, там чего и есть. Там вчера вечером херес был» [Ерофеев 2007: 26]. То есть ангелы подвигают Веничку на юродство. Соотнесение главного героя с юродивым не противоречит исследуемой теме, а наоборот, можно говорить о том, что типологически архетип юродивых соотносим, но не тождественен типу героя-маргинала.

Метафизическое, безусловно, в поэме есть, об этом говорит и сам герой: «Ведь в человеке не одна только физическая сторона; в нем и духовная сторона есть, и есть – больше того – есть сторона мистическая, сверхдуховная сторона. Так вот, я каждую минуту ждал, что меня, посреди площади, начнет тошнить со всех трех сторон» [Ерофеев 2007: 27]. Особое, трансцендентное пространство и в поэме создается с помощью спиртного: «На трансцендентное измерение указывает не столько водка, сколько разрывы в бытии и сознании, ей производимые» [Липовецкий 2008: 298]. Тошнота – это следствие чрезмерного употребления спиртного, следовательно, герой испытывает тошноту на трех уровнях – физическая, духовная и мистическая, иными словами, пьянство главного героя выходит за рамки материального мира: «Алкоголь для него – концентрат инобытия. Опьянение – способ вырваться на свободу, стать – буквально – не от мира сего» [Генис 1997: 14].

Состояние похмелья является непродолжительным, однако соотносится с крайне болезненными ощущениями героя: «Что было потом – от ресторана

до магазина и от магазина до поезда человеческий язык не повернется выразить. Я тоже не берусь. А если за это возьмутся ангелы – они просто расплачутся, а сказать от слез ничего не сумеют. // Давайте лучше так – давайте почти минутой молчания два этих смертных часа» [Ерофеев 2007: 31]. Продолжительность данного состояния герой определяет, как: «от ресторана до магазина и от магазина до поезда» и характеризует следующим образом: «Отчего они все так грубы? А? И грубы-то ведь, подчеркнуто грубы в те самые мгновенья, когда нельзя быть грубым, когда у человека с похмелья все нервы навывпуск, когда он малодушен и тих?» [Ерофеев 2007: 30]. Болезненное состояние, вызванное чрезмерным употреблением алкоголя, перерастает в еще более сильное чувство страдания: «А выпив – сами видите, как долго я морщился и сдерживал тошноту, сколько чертыхался и сквернословил. Не то пять минут, не то семь минут, не то целую вечность – так и метался в четырех стенах, ухватив себя за горло: и умолял Бога моего не обижать меня. // И до самого Карачарова, от Серпа и Молота до Карачарова, мой Бог не мог расслышать мою мольбу. <...> И я страдал и молился» [Ерофеев 2007: 36]. Возможно, герой испытывает страдания не только на физическом уровне, но и на всех трех – мистическом и духовном, оттого и молится.

Главный герой «Москвы – Петушков» не просто выпивает, алкоголь для героя подобие творчества: «Как же не быть мне скушным и как же не пить кубанскую. Я это право заслужил. Я знаю лучше, чем вы, что “мировая скорбь” – не фикция, пущенная в оборот старыми литераторами, потому что я сам ношу ее в себе и знаю, что это такое, и не хочу этого скрывать» [Ерофеев 2007: 55]. Отсюда можно сделать предположение, что состояние опьянения – это своего рода поэтический акт. Веничка сродни авангардным художникам приносит себя в жертву ради высшей цели, которая у него состоит из трех уровней – физическое, мистическое и духовное. Типически авангардные художники также могут быть соотносимы с героями-маргиналами. Описание чувственности поэта: «мировая скорбь», герой страдает не за себя, а за весь мир: «Я если захочу понять, то все вмещу. У меня не голова, а дом

терпимости» [Ерофеев 2007: 86]. Веничка произносит эту фразу в момент, когда он подловил внука и деда на воровстве, оба начинают плакать.

Для Венички алкоголь является способом самобичевания. Просветление через страдание: «Смотри, Господи, вот: розовое крепкое за рупь тридцать семь... // И весь в синих молниях, Господь мне ответил: // – А для чего нужны стигматы святой Терезе? Они ведь ей тоже не нужны. Но они ей желанны. // – Вот-вот! – отвечал я в восторге. – Вот и мне, и мне тоже – желанно мне это, но ничуть не нужно! // – Ну, раз желанно, Веничка, так и пей, – тихо подумал я, но все медлил. Скажет мне Господь еще что-нибудь или не скажет? // Господь молчал» [Ерофеев 2007: 36]. Лирический герой оставлен на мучения и страдания, но герой сам выбирает такой путь: «Что мне выпить еще, чтобы и этого порыва – не угасить? Что мне выпить во Имя Твое?..» [Ерофеев 2007: 75]. И снова подчеркивается особая роль пьянства, герой пьет: «во Имя Твое».

Большую часть поэмы Веничка находится в состоянии опьянения. Герой напивается не ради развлечения, алкоголь приобретает философский характер: «Но ведь нельзя же доверять мнению человека, который еще не успел похмелиться! Зато по вечерам – какие во мне бездны! – если, конечно, хорошо набраться за день – какие бездны во мне по вечерам! <...> ты всегда сумеешь к вечеру подняться до чего-нибудь, до какой-нибудь пустяшной бездны». [Ерофеев 2007: 35]. Данный фрагмент можно интерпретировать как то, что выпивший герой пребывает в состоянии просветления, что не противоречит, а наоборот подтверждает тезис о том, что пьянство у героя происходит на трех уровнях – физическом, духовном и мистическом; опьянение сродни поэтическому акту и страдание по всей «мировой скорби».

Таким образом, в поэме наблюдается три различных измененных состояния сознания – похмелья, опьянения и сильного опьянения. Из логики текста следует, что опьянение происходит не только на физическом уровне, но и на духовном, мистическом. Состояние похмелья характеризуется сильными болезненными ощущениями. Болезненное состояние, вызванное чрезмерным употреблением алкоголя, перерастает в еще более сильное чувство страдания.

Состояние опьянение граничит у Венички с состоянием просветления, в силу чего можно сделать предположение, что состояние опьянения – это своего рода поэтический акт. В состоянии сильного опьянения, если подходить к «Москве – Петушка» как к реалистическому произведению, происходят не совсем логичные действия в сюжете поэмы, герой начинает видеть галлюцинации, содержание которых, напрямую не относится к предшествующим действиям, поэтому финал произведения носит неоднозначный характер и интерпретируется исследователями по-разному.

Для того чтобы обозначить функции алкоголя в текстах Довлатова, рассмотрим, как герой относится к спиртному, для этого мы привлечем другие тексты Довлатова, так как уже не раз отмечалось исследователями, что главный герой Довлатова – сквозящий персонаж, который объединяет тексты: «Он работал механиком в НИИ, женился, забыл блатной язык. Играл на мандолине, пил, старел и редко думал о будущем...» [Довлатов 2013: 62]. Глагол «пил» стоит наравне с остальными, из чего можно предположить, что герой считает пьянство обыденной вещью. Или даже полезной: «О вреде спиртного написаны десятки книг. О пользе его – ни единой брошюры. Мне кажется, зря...» [Довлатов 2013: 481]

К пьющим герой относится с доверием: «Отчего бы и не познакомиться с выпивающим человеком?!». То, что герой не испытывает антипатии к алкоголикам, а даже доверяет и уважает их, подчеркивает его социальную маргинальность. Такое отношение к алкоголизму не случайно, оно исходит из отношения к «нормальному» миру: «Какие экспонаты музея – подлинные? // – Разве это важно? // – Мне кажется – да. Ведь музей – не театр. // – Здесь все подлинное. Река, холмы, деревья – сверстники Пушкина. Его собеседники и друзья. Вся удивительная природа здешних мест... // – Речь об экспонатах музея, – перебил я, – большинство из них комментируется в методичке уклончиво: // „Посуда, обнаруженная на территории имения...“ // – Что, конкретно, вас интересует? Что бы вы хотели увидеть? // – Ну, личные вещи... Если таковые имеются... // – Кому вы адресуете свои претензии? // – Да какие

же могут быть претензии?! И тем более – к вам! Я только спросил... // – Личные вещи Пушкина?... Музей создавался через десятки лет после его гибели... // – Так, – говорю, – всегда и получается. Сперва угрожают человека, а потом начинают разыскивать его личные вещи. Так было с Достоевским, с Есениным... Так будет с Пастернаком. Опомнятся – начнут искать личные вещи Солженицына... // – Но мы воссоздаем колорит, атмосферу, – сказала хранительница. // – Понятно. Этажерка – настоящая? // – По крайней мере – той эпохи. // – А портрет Байрона? // – Настоящий, – обрадовалась Виктория Альбертовна, – подарен Вульфам... // Там имеется надпись... Какой вы, однако, привередливый. Личные вещи, личные вещи... А, по-моему, это нездоровый интерес...» [Довлатов 2013: 404]. Главный герой не вписывается в «нормальной» мир из-за поверхностности, пошлости и абсурдности этого мира. В данном отношении главный герой является резонером и целесообразно обратиться к биографическому Довлатову. Вспоминает тогдашний коллега Довлатова – экскурсовод Виктор Никифоров: «Говорили, что он недостаточно благоговееет перед Пушкиным. Действительно, к тому культу Пушкина, который был у нас, он относился с большой долей иронии. Мы преклонялись по традиции – и это ему не нравилось. Он старался сам постичь Пушкина, пропустить через себя. Сережа понимал, что Пушкин – очень разносторонний человек, он не может быть определен тем лишь направлением, которое указывали наши методички. Довлатов придумал такую игру – ни разу во время экскурсии не произносить фамилию “Пушкин”. Он называл его то автором “Евгения Онегина”, то создателем современного русского языка – как угодно. Сережа очень любил, когда после такой экскурсии к нему подходила какая-нибудь дама и спрашивала: “Уважаемый экскурсовод! Скажите, пожалуйста, в имении какого писателя мы были?”» [Попов 2010: 87].

Можно сделать следующие предположения, что герой не испытывает к «нормальному» миру симпатии, считая его поклонение перед Пушкиным бездумным, искусственным, абсурдным. Довлатовский герой предпочитает

общество алкоголиков и маргиналов, по причине того, что их мир естественный, он не несет в себе пошлости, данное предположение можно подтвердить следующей цитатой: «Это был широкоплечий, статный человек. Даже рваная, грязная одежда не могла его по-настоящему изуродовать. Бурое лицо, худые мощные ключицы под распахнутой сорочкой, упругий, четкий шаг... Я невольно им любовался...» [Довлатов 2013: 400] – главный герой «Заповедника» описывает пьяницу Михаила Ивановича. Но он официально относится к «нормальному» миру, например, в «Зоне» в начале произведения Алиханов выполняет работу надзирателя или в «Заповеднике» герой приезжает в заповедник для того, чтобы заработать. К финалу обоих произведений герои «ломаются» и уходят в запой. Отсюда можно выделить одну из функций спиртного – уход из мира «нормы».

Алкоголь соотносится с миром хаоса, тем самым выполняя функцию объединяющую – героя и хаоса: «Жизнь обрела равновесие. Стала казаться более осмысленной и логичной. Ведь кошмар и безнадежность – еще не самое плохое. Самое ужасное – хаос... // Стоит пожить неделю без водки, и дурман рассеивается. Жизнь обретает сравнительно четкие контуры. Даже неприятности кажутся законным явлением» [Довлатов 2013: 425]. Область хаоса для героев не кажется враждебным миром, наоборот, они бегут в него из мира абсурда и пошлости. «Портвейн распространялся доброй вестью, окрашивая мир тонами нежности и снисхождения. // Впереди у меня – развод, долги, литературный крах... Но есть вот эти загадочные цыгане с хлебом... Две темнолицые старухи возле поликлиники... Сыроватый остывающий денек... Вино, свободная минута, родина...» – спиртное помогает герою уйти от проблем, почувствовать время «здесь и сейчас», уйти от суеты. Алкоголь выступает в роли утешения. Рассмотрим примеры утешения далее: «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 душные 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... // Я готов был заплакать, хотя все еще понимал, что это действует алкоголь. Видно, гармония таилась на дне бутылки...» [Довлатов 2013: 461]. Из приведенной цитаты возможно сделать вывод, что спиртное не только утешает, а вызывает чувство сильнее, оно позволяет герою пребывать в состоянии гармонии. То есть, спиртное выполняет снова функцию объединительную, но в данном случае, оно погружает героя не в хаос, а позволяет ему облегчить свои страдания и принять состояние гармонии.

Функция ухода была рассмотрена как положительное явление, но спиртное в текстах выполняет и негативную функцию, например, герой употребляет его в «Зоне» перед тем, как совершить аморальный поступок, поддается инстинктам: «Дрожащими руками он сорвал красную пробку. Начал пить из горлышка. Затем резко обернулся – вино пролилось на гимнастерку. Женщина лежала с открытыми глазами. Ее лицо выражало чрезвычайную сосредоточенность. Несколько секунд молчали оба» [Довлатов 2013: 74]. В данном случае можно интерпретировать, как снова уход в хаос.

Главный герой отключается от будущего и прошлого времени, от нормы и морали. Спиртное, в описанных выше случаях, выступает как соединительный элемент. Алкоголь соединяет героя и хаос. Хаос можно характеризовать как – отключение от суеты, от времени, от морали, это, своего рода, сознательный уход в другое пространство.

Описанные выше примеры носят в себе элемент мистический. Из отношений героя этот элемент усиливается: «– Зачем вы пьете? – спросила она. Что я мог ответить?» [Довлатов 2013: 381] и подобное встречается в «Зоне»: «– Гуд ивнинг, – сказал Борташевич, – хорошо, что ты появился. Я тут философский вопрос решаю – отчего люди пьют? Допустим, раньше говорили – пережиток капитализма в сознании людей... Тень прошлого... а главное – влияние Запада. Хотя поддаем мы исключительно на Востоке. Но это еще ладно. Ты мне вот что объясни. Когда-то я жил в деревне. У моего соседа был

козел. Такого алкаша я в жизни не припомню. Хоть красное, хоть белое – только наливай. И Запад тут не влияет. И прошлого вроде бы нет у козла. Он же не старый большевик... Я и подумал, не заключена ли в алкоголе таинственная сила. Наподобие той, что образуется при распаде атомного ядра. Так нельзя ли эту силу использовать в мирных целях? Например, чтобы я из армии раньше срока демобилизовался?..» [Довлатов 2013: 142]. Данные фрагменты мы можем интерпретировать как то, что герои относятся к спиртному как к нечто мистическому. В подтексте ответа «Что я мог ответить?» скрывается «Алкоголь – это таинственная сила».

Рассмотрим следующие функции. Помимо мистической функции и соединительной, спиртное в текстах заменяет функцию денег: «– Сколько платить? // – А нисколько. // – То есть, как? – спрашиваю. // – А вот так. Неси шесть бутылок отравы, и площадь за тобой» [Довлатов 2013: 401].

Таким образом, спиртное занимает особое место в текстах Довлатова. Отношение к алкоголю у героев можно выделить следующие: алкоголь воспринимается с одной стороны, как нечто обыденное, поставленное в ряд с бытовыми вещами, с другой стороны, как нечто мистическое, как «таинственная сила». Главный герой относится доверительно к пьяницам и сам может быть интерпретирован как социальный маргинал. Данное отношение героя исходит из его отношения к «нормальному» миру, который герой считает пошлым, искусственным, безумным. Тем не менее, герой, в начале произведений, всегда относится к «нормальному» миру, но к финалу он разрушает свой образ, свою маску «нормального человека» и пересекает границу, на которой балансировал, переходя на обратную сторону.

Анализ материалов позволяет выделить несколько функции употребления спиртного в текстах С. Довлатова:

- 1) «Коммуникативная» функция: алкоголь выступает в роли соединительного звена между героем и миром, обеспечивает коммуникацию героя с миром. В одном случае это мир хаоса, который предположительно можно охарактеризовать как – отключение от суеты,

от времени, от морали. В другом же случае, мир гармоничный, который можно характеризовать как – спокойствие, слияние с пространством настоящего.

- 2) «Мистическая» функция: алкоголь здесь это «таинственная сила», нечто непостижимое и необъяснимое («Зачем вы пьете? – спросила она. Что я мог ответить?»), которое невозможно понять рационально, невозможно объяснить.
- 3) Функция замены денег, где между героями реализуется торговая схема «натурального обмена». Это функция представляет для нас наименьший интерес.

Безусловно, приведенные попытки классифицировать функции употребления алкоголя в довлатовской прозе не является исчерпывающей и может быть расширена и дополнена.

4.3. Образ главного героя в субъективизированном повествовании

В учебном пособии С.Н. Бройтмана под редакцией Н.Д. Тамарченко «Теория литературы» [Тамарченко 2004] нас будет интересовать второй том «Историческая поэтика», где автор описывает поэтику эпохи художественной модальности и рассматривает основные особенности точки зрения автора на примере Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского. На основе собранных материалов в этой работе мы также провели исследования в выбранных нами текстах на предмет особенностей повествования и зависимости от позиции автора (объективная, субъективная позиция). Мы считаем, что данный материал не выходит за рамки обозначенной темы, так как субъективизированное повествование подразумевает равенство между понятиями «главный герой» = «рассказчик». То есть, характеризуя и выявляя взгляд повествователя, мы характеризуем и выявляем взгляд главного героя. В данном равенстве также можно говорить о включении взглядов реального автора, но материал исследования специфичен. Оба автора мистифицируют свои биографии, поэтому данного вопроса мы касаться не будем, те параллели, которые мы смогли установить между героем и автором описаны в соответствующей главе.

Художественный мир напрямую зависит от положения к нему рассказчика. В нашем случае все повествование в «Москва-Петушки» и «Заповедник» идет от первого лица, от «я». В первую очередь эта особенность нужна для реальных авторов, чтобы поддержать свой биографический миф. Во вторую очередь это художественная особенность, которая напрямую влияет на описания пейзажей, портретов, всего окружающего художественного мира: «вся действительность становится элементом его самосознания. Автор не оставляет для себя, то есть только в своем кругозоре, ни одного существенного определения, ни одного признака, ни одной черточки героя: он все вводит в кругозор самого героя, бросает в тигель его самосознания. В кругозоре же автора как предмет видения остается это чистое самосознание в его целом»

[Бахтин, 1972, 80]. У Довлатова и Ерофеева так же, как и у Достоевского герой знает о себе. Выше мы отмечали, что Борис Алиханов называет события, которые происходили до описанной истории в заповеднике. В поэме «Москва-Петушки» это проявляется следующим образом: «Сколько раз уже (тысячу раз), <...> проходил по Москве <...> и ни разу не видел Кремля» [Ерофеев, 9] – повествование начинается на очередной попытке встретить Кремль, это говорит о том, что герою изначально задана история, предшествующая повествованию. То есть мы можем сделать вывод о том, что герои Веничка и Борис Алиханов изначально обладают знаниями о самом себе. Автор же «по отношению к такому герою невозможны прежние авторские установки: „О нем нельзя говорить – можно лишь обращаться к нему“. Он становится „субъектом обращения“, а не объектом описания» [Тамарченко, 2004, 249].

Повесть «Заповедник» написана вся от первого лица, за исключением одного фрагмента: «Человек двадцать лет пишет рассказы <...> Тебя не публикуют, не издают» [Довлатов 389]. Это момент внутреннего монолога, герой говорит о себе в третьем лице и обращается к самому себе как к другому. Во всем остальном тексте угол повествователя не меняется. Если у Достоевского отмечается: «сплошь и рядом автор (имеется в виду повествователь. – СБ.) довольно четко и без обиняков высказывается о своем персонаже – умен он или глуп, необыкновенен или ординарен; он определяет действующие лица <...> и в этом смысле их ограничивает» [Манн, 1991, 5], то в нашем случае ситуация обратная, между реальным автором и рассказчиком нет признаков присутствия посредника, так называемого повествователя: «Такое предельное устранение повествователя, исключение им себя из художественного мира достигается тем, что носителями точки зрения становятся сами персонажи, хотя формально речь принадлежит повествователю» [Тамарченко, 245]. Таким образом, мы можем говорить о субъективном взгляде главного героя и через описания транслировать отношение персонажа.

Рассмотрим портреты второстепенных героев через призму Бориса Алиханова: «ее лицо, такое внимательное и даже немного растерянное, вновь поразило меня. Бледные губы, тень от ресниц и скорбный взгляд» [Довлатов, 441] или «затем он сел и уставился на меня долгим, грустным, почти трагическим взглядом. Его улыбка выражала несовершенство мира и тяжелое бремя ответственности за чужие грехи» [Там же 477] – емкие и наблюдательные портреты второстепенных героев. Рассказчик буквально двумя штрихами намечает облик персонажа. Но встречаются и распространенные, объемные описания внешности: «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» [Там же 437]. Описание брата жены – это полностью метафоризированная и выражающая почти прямое отношение главного героя. Несмотря на то, что реальный автор обладал высоким ростом, его героя, на фоне такого описания кажется низким и хрупким (текст не дает описания Бориса Алиханова, вероятно, по причинам идентификации реального автора и главного героя повести). «Брат-пейзаж» явно внушает Борису страх и чувство ответственности. Можем предположить, что это взгляд героя не на самого брата, а на то, что он символизирует – свадьбу, семейную жизнь. Ранее в тексте герой сам себя характеризовал: «Таня, – говорю, – я человек легкомысленный» [Там же 453] и подобная реакция на то, что несет за собой «брат-пейзаж» выглядит естественно для легкомысленного человека.

В тексте же поэмы «Москва-Петушки» мы наблюдаем описание внешности лишь одного персонажа – внука: «у него и шея-то не как у всех, у него шея не врастает в торс, а как-то вырастает из него, вздымаясь к затылку вместе с ключицами. И дышит он как-то идиотически: вначале у него выдох, а потом вдох, тогда как у всех людей наоборот: сначала вдох, а уж потом

выдох. И смотрит на меня, смотрит, разинув глаза и сощутив рот...» [Ерофеев, 69]. Образ внука описан так, что мы не имеем возможности себе его представить, он описан с фантастической гиперболой, где подчеркнута его алогичность (дыхание внука). В данном случае можно говорить не о символе для главного героя, а о характеристике мира, в который Веничка попадает. Внучок появляется не сразу в тексте, ближе к середине, это то состояние героя, когда он уже «достаточно поддал», когда реальный мир начинает преломляться и трансформироваться. И в конечном итоге превращаться в бессистемный хаос, где переплетаются различные существа (эринии), феномены (оживление картины) и др. Также отсутствуют пейзажные или интерьерные описания, это же подмечает исследователь В. Курицын: «Жанр путешествия по железной дороге предполагает, казалось бы, какое-то внимание к пейзажу за окном. Тем более, если учитывать в качестве интертекста поэмы „Путешествие из Петербурга в Москву“, где рассказчик тем и занят, что описывает то, что видит окрест. // В нашей поэме герой, обижаясь на ангелов, говорит: „Я лучше сяду, к сердцу прижму чемоданчик и буду в окошко смотреть“/11,43/. На этом его интерес к окошку заканчивается – он не смотрит туда вообще. Солидную часть пути он даже проводит в тамбуре, где окна нет совсем. На протяжении всей железнодорожной поэмы нам ни разу не предлагается вид из окна, за исключением того случая в конце, когда герой видит проплывающую не с той стороны надпись „Покров“ и понимает, что поезд идет, соответственно, не в ту сторону /11,122/. Причём по сюжету посмотреть для этого в окна героя заставил сфинкс, а если считать, что сфинкс – порождение воображения героя, то это лишь усугубляет дело: сознанию его столь непривычен акт зрения, что оно вводит как бы другого, который подталкивает к совершению такого акта. Это о „картинке“ в окне – помимо этого герой смотрел туда еще однажды, чуть раньше, но обнаружил полную темноту /11,115/, то есть невозможность проявить способность к зрению» [Курицын, 2001]. Предполагаем, что такое аскетическое отношение к описаниям внешности, пейзажа или интерьера вызвано самим методом

написания поэмы. Постмодернизм предполагает плюрализм жанров, то есть многообразная включенность, как бы горизонтальная направленность, он не стремится к вертикальному углублению, разработке какого-либо жанра, ему нужно ухватить особенность и через нее составить свое высказывание. Какие-либо конкретные вещи в тексте создают определенное представление о чем-либо, в тот момент, когда постмодернизм стремится к обратному – свободе и индивидуальному подходу, открытости системы. Что же касается смены повествователя, то у Ерофеева мы также находим в одном моменте текста – диалоге между сердцем главного героя и рассудком его же: «Да чем же она тебе не нравится» [Ерофеев 122]. В диалоге рассудок использует местоимение «я»: «Но ведь я выехал утром» [Там же], тогда как сердце обращается к нему во втором лице «тебе», и вместе с тем употребляется множественное местоимение «мы»: «Зажав левую ноздрю, мы можем сморкнуться только правой ноздрей» [Там же]. Это нельзя назвать сменой угла повествователя, так как здесь происходит своеобразный внутренний диалог, в котором сердце одерживает победу. Что говорит нам о близости сердца, эмоционального, жалостливого голоса самому Веничке, нежели рассудку, который пытается найти объяснение такого долгому пути в Петушки.

В то время как постреализм вполне активно использует описательные средства. Портреты мы рассмотрели выше, обратимся к пейзажу. В тексте Довлатова мы встречаем два вида пейзажей, с предельной лаконичностью и безоценочным взглядом: «я вышел на бульвар. Тяжело и низко шумели липы» [Довлатов, 382] и наоборот, описания, проанализировав которые, мы можем понять состояние главного героя: «Дорога тянулась к вершине холма, огибая *унылое* поле. По краям его *бесформенными грудями* 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» [Там же 398]. Через использованные эпитеты и сравнения рассказчик выражает свое неприятное

впечатление от деревни, это не поэтизированная деревенская жизнь. Это же касается интерьера комнаты, в которой предстояло жить главному герою: «Соседняя комната выглядела еще *безобразнее*. Середина потолка угрожающе нависала. Две металлические кровати были *завалены тряпьем и смердящими овчинами*. Повсюду белели окурки и яичная скорлупа» [Там же 401].

Таким образом, на основе вышеперечисленных наблюдений можно сделать следующий вывод: субъективизированное повествование дает возможность вычленить отношение главного героя по средствам пейзажных, портретных, интерьерных описаний. В повести Довлатова мы выделяем описания-символы, через которые главный герой транслирует свое отношение к каким-либо вещам (например, страх ответственности). В поэме Ерофеева описание внука (единственный персонаж, обладающий портретной характеристикой) носит иные функции – мы предполагаем, что это описание можно отнести к характеристике окружающего Веню алогичного мира, в который он попадает и который постепенно теряет системность и разрушается вовсе. Наблюдаемая смена повествовательной модели в поэме позволяет сделать вывод о близости Венички к «сердцу» (участнику внутреннего диалога). В повести «Заповедник» в момент внутреннего монолога, герой говорит о себе в третьем лице и обращается к самому себе как к другому. Во всем остальном тексте угол повествователя не меняется. Между реальным автором и рассказчиком нет признаков присутствия посредника, так называемого «повествователя».

Глава 5. Методические рекомендации к урокам литературы по произведению В. Ерофеева «Москва-Петушки»

Школьные учителя уже давно знакомят учеников с творчеством Сергея Довлатова, его тексты включены в список обязательного чтения для сдачи ЕГЭ, мы встречаем его имя в школьной программе под редакцией А.А. Леонтьева, в классах со старой программой (например, Коровиной, Курдюмова) Довлатова изучают на уроках внеклассного чтения. Тогда как В. Ерофеев не включен ни в один из приведенных списков, но мы встречаем статьи (например, Шафранская «Изучение поэмы Вен. Ерофеева „Москва-Петушки“ в XI классе») и комментарии на интернет ресурсах, где учителя пишут о своих попытках познакомить учеников с творчеством Ерофеева. Педагоги указывают ряд проблем, с которыми они сталкиваются: «якобы „неприличная“ книжка, неэстетичная тема, скучно и монотонно» [Шафранская, 2008]. В свою очередь мы не находили каких-либо методических рекомендаций, которые могли бы помочь учителям при составлении своих уроков. В связи с этим, мы предлагаем вспомогательный материал к урокам литературы в XI классе по произведению Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки».

Так как данный текст не является обязательным к сдаче ЕГЭ и в силу ограниченности часов уроков, в первую очередь мы рекомендуем не ставить главной целью все произведение и запланировать на его изучение не более двух часов. В связи с этим предлагаем не полное прочтение поэмы, а фрагментарное – это позволит сконцентрироваться на поставленной цели, избежать некоторых «неприличных мест» и заинтересовать учеников. На наш взгляд, целью урока по «Москве-Петушкам» должно быть знакомство с постмодернистической традицией, в связи с этим рекомендуем следующие главы поэмы: «Москва. На пути к курскому вокзалу» – «Москва – серп и молот» (включительно), «113-й километр – омутище». Первые пять глав

лучше всего прочитать вместе с учениками, предостеречь их от пошлого восприятие героя, подобный текст может быть воспринят ими неправильно, этого следует ожидать.

Особое внимание следует уделить текстовому анализу – рассмотреть значение и реализацию таких категорий как государство (символ – Кремль), религия (ангелы, стигматы, Господь). Для этого нужно включить учеников в контекст эпохи, сделать это можно по средствам реферата (заранее заданного), слово учителя с презентацией, возможно привлечь к проведению урока учителя истории, это может быть домашнее задание «интервью у бабушки и дедушки». Выделенными средствами не исчерпываются возможности, важно правильно сформулировать цель данной работы для учеников и ограничить интересующий период – 1970-1980е годы. В погружении в исторический контекст следует учитывать следующие события: вспомнить направление соцреализма, особенности внутренней советской политики – экономическое положение страны, идейное состояние общества, феномен эмиграций (в частности третья), явление андеграундной литературы («самиздаты», «тамиздаты»), вспомнить дела над известными писателями (Бродский, Синявский).

Также при анализе и обсуждении фрагментов стоит обозначить особенности повествователя = главного героя, обратить внимание на схожесть имен автора и главного героя, при это объяснить их не тождественность. Мы не рекомендуем знакомить учеников с биографией писателя, так как это не отвечает цели урока, а мифотворчество не было распространенным явлением постмодернизма, если появятся вопросы, то можно дать дополнительное задание (для ознакомления с биографией автора рекомендуются «Биография» (автор И. Я. Авдиев) и интервью с сыном Ерофеева, опубликованное в «Новой газете»). Не следует избегать традиционного анализа троп и стилистических фигур при работе с текстом, данный метод позволяет актуализировать понятия и взглянуть на них более широко, так как поэма насыщена нетрадиционными метафорами, символами, повторами. Одно из возможных пониманий главного

героя, на наш взгляд, лежит через такой анализ. Это позволит выявить особенности речи героя, так как повествование ведется от первого лица, создать характеристику Венички, как не простого пьяницы, а как героя-маргинала, юродивого. Включить героя в традицию русской литературы.

Основные понятия, с которыми ученики столкнутся: сказ, символ, отсылка (интертекст), маргинал, постмодернизм, многожанровость (плюрализм формы. Эту особенность следует рассмотреть на заявленном автором жанре и содержании указанных фрагментах), игра с читателем, андеграунд, открытость системы.

Домашнее задание по окончании первого урока рекомендуем также соотносить с целью, в нашем случае, когда цель урока «познакомиться с постмодернизмом», целесообразно ввести подростков в культурный контекст – это могут быть презентации на тему «постмодернизм в живописи», эссе, рефераты, конспекты и т.д. И часть второго урока посвятить ученическим работам, обязательно при задании домашней работы обозначить, что от них потребуется не просто принести найденный материал, а попытаться его объяснить. Это позволит выявить освоенность материала, произвести эмоциональную интеракцию. В данной теме диалог крайне важен, так как постмодернизм придерживался такой идеи как индивидуальная трактовка, открытости системы к каждому реципиенту.

Второй урок мы рекомендуем начать с повторения основных понятий и закрепления их на фрагменте поэмы «113-й километр – омутище». Остальное же время отдать на диалог с учениками. Такой метод, на наш взгляд, носит наиболее продуктивный характер, так как на полное изучение поэмы потребовалось бы не меньше 5 часов, в нынешней ситуации, как показывает практика, педагоги не располагают таким количеством свободных часов. Данная же работа позволит погрузить учеников в современный им контекст культуры, поможет более глубоко понимать именно культурные процессы, не только литературные. Дело в том, что, если заострить внимание на литературном постмодернизме, работа может не оправдаться в связи с тем, что

у учеников нет еще той литературной базы, которая нужна для полного осознания текста, но такой подход, который представлен выше, возможно, заинтересует их, позволит увидеть связь культур.

Заключение

В советское время начинается активное развитие андеграундной культуры, которая породила целый пласт текстов в истории русской литературы. В неофициальных течениях находились такие писатели и поэты как Бродский, Алешковский, Соколов, Сорокин, Ерофеев, Довлатов и многие другие, чьи произведения сейчас входят в список классической литературы и активно изучаются филологами.

Целью нашей работы было: выявить черты, позволяющие определить тип героя-маргинала и новаторство в создании типа «героя-маргинала» в поэме В. Ерофеева «Москва-Петушки» и в повести С. Довлатова «Заповедник». По окончанию проделанной работы мы пришли к следующим выводам: безусловно Венчик Ерофеева и Борис Алиханов Довлатова относятся к типологии героев-маргиналов. Это подтверждает их социальное положение (отсутствие постоянной работы, балансирование на границе разрыва семьи, в случае Венчики – внебрачный ребенок, нельзя определенно сказать о наличии какой-либо постоянной жилплощади), девиантное поведение с точки зрения «нормы» (Венчику выгоняют из ресторана, Бориса уводит полиция после недельного пьянства и неприглядного поведения), эмоциональное состояние на момент событий, описанных в произведении (Алиханов с сарказмом воспринимает мир заповедника).

На основе того, что в обоих текстах субъективизированная повествовательная модель, мы можем говорить о зависимости окружающего мира от взгляда главного героя, то есть реципиент воспринимает художественное пространство через взгляд главного героя. Например, в повести «Заповедник» встречаются как лаконичные портреты (буквально в одно предложение), так и метафоризированные, которые, на наш взгляд, можно интерпретировать как образы-символы со значением для главного героя («Брат-пейзаж»), традиционные пейзажи деревни у Довлатова

представлены в не поэтизированном, но и не в реалистическом виде, через них мы понимаем отношение главного героя к «миру заповедника», он воспринимает его как: искусственное, театрализованное представление. В поэме же не встречается портретных описаний, помимо одного – описания внука, но и оно представлено нереалистично. Внучок полностью алогизированный персонаж, он, в данном случае, служит характеристикой мира, в который попал Веничка. Также не встречаются в поэме урбанистические или пейзажные описания, что парадоксально, как отмечает исследователь Банах, так как название, которое дает автор своему произведению, говорит о путешествии, то есть смене привычного местопребывания. В свою очередь Веничка даже не смотрит в окно.

Мы отмечали места, где повествовательная модель изменяется: в моменте внутреннего монолога Бориса Алиханова, где он обращается к самому себе во втором лице; в ситуации дискуссии «сердца» и «рассудка» в поэме. Но стиль или приемы остаются прежние, на основе этого наблюдения можно сделать вывод об эмоциональном состоянии героя. Борис Алиханов пребывает в долгом личностно-нереализованном и социальном положении, что приводит его к депрессивному, нервному состоянию к концу повести. В случае Венички наблюдается три различных измененных состояния сознания – похмелья, опьянения и сильного опьянения. Из логики текста следует, что опьянение происходит не только на физическом уровне, но и на духовном, мистическом. Состояние похмелья характеризуется сильными болезненными ощущениями. Болезненное состояние, вызванное чрезмерным употреблением алкоголя, перерастает в еще более сильное чувство страдания. Состояние опьянения граничит у Венички с состоянием просветления, в силу чего можно сделать предположение, что состояние опьянения – это своего рода поэтический акт.

Также мы вывели характерные приемы, на примере поэмы «Москва-Петушки» и повести «Заповедник», для писателя В. Ерофеева и С. Довлатова. В поэме наиболее часто употребительным становится прием повтора с его

разными видами и функциями и метафорические фигуры, которые и создают, на наш взгляд, открытость формы и материал для всевозможных интерпретаций. Довлатов же хотя и стремится к лаконичному, сухому, нейтральному тону повествования, не лишен и приемов риторического восклицания и вопроса, где герои подчеркнута эмоционально высказываются. Отмечаем также в повести обилие саркастического и комического наполнения, где через прием и анализ речевых портретов мы выводим оппозиции «мир искусственный» и «мир естественный».

Таким образом, герои Ерофеева и Довлатова вписываются в традиционную типологию героев-маргиналов, привнося при этом и новый, углубленный взгляд на данный тип героев. В связи с этим мы считаем, что выдвинутая нами гипотеза в ходе исследования творчества Ерофеева и Довлатова подтверждена.

Список литературы

1. Авдиев И. Биография в цитатах // Новое литературное обозрение. 1996. № 18. 150–161 с.
2. Авдиев И. Предисловие к «Последнему дневнику» // Новое литературное обозрение. 1996. № 18. 161 – 169 с.
3. Балабанова, Е. С. Маргинальность в современной России: коллективная монография/ Е. С. Балабанова // Научные доклады (Том 121). – МОНФ, 2000. – 7 с.
4. Банах И.В. Традиция сентиментального путешествия в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» [Электронный ресурс] / И.В. Банах // Материалы Третьей международной конференции ТГУ. – Сборник статей. – 2000. – режим доступа: <http://www.moskva-petushki.ru/articles/3mkttg>
5. Баньковская С.П. Роберт Парк. // Современная американская социология / Под ред. В.И. Добренькова. – М., 1994.
6. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – 3-е изд., перераб. и доп. – М.: Советский писатель, 1972. – 179 с.
7. Богомолов Н. «Москва – Петушки»: историко-литературный и актуальный контекст // Новое литературное обозрение. 1999. №3 8. 302–319 с.
8. Большой академический словарь русского языка: в 11 т. Т.9. М., 1999. 634 с.
9. Бродский И. О Сереже Довлатове // Звезда. 1992. № 2. 4–6 с.
10. Вайль П. Без Довлатова // Звезда. 1994. № 3. 162–165 с.
11. Вайль П. Бродский о Довлатове [Электронный ресурс] / П. Вайль // Журнальный зал. – Статья. – 2000. – режим доступа:

- <http://magazines.russ.ru/zvezda/2000/8/br.html>
12. Вайль П., Генис А. Страсти по Ерофееву // Современная русская проза. Ann Arbor: Эрмитаж, 1982. 41–50 с.
 13. Веселова Н.А. Веничка, Веня, Венедикт Ерофеев: парадигма имени [Электронный ресурс] / Н.А. Веселова // Анализ одного произведения: «Москва-Петушки» Вен. Ерофеева. – Сборник статей. – 2001. – режим доступа: <http://www.e-reading.club/book.php?book=115312>
 14. Всемирная энциклопедия. Философия. Мн., 2001. 1312 с.
 15. Генис А. Благая весть: Венедикт Ерофеев. // Звезда. 1997. № 6. 11 – 15 с.
 16. Генис А. Довлатов и окрестности. М., 2004. – 286 с.
 17. Грицанов А. Социология: энциклопедия. Мн., 1998. – 1040 с.
 18. Дзаппи Г. Апокрифическое Евангелие от Венички Ерофеева // Новое литературное обозрение. 1999. № 38., 326–331 с.
 19. Довлатов С. Заповедник и другие истории. СПб., 2013. – 544 с.
 20. Довлатов С. Ремесло. Иностранка. СПб., 2009. – 255 с.
 21. Егоров Е.А. Развитие гоголевской поэтики в поэме Вен. Ерофеева [Электронный ресурс] / Е.А. Егоров // Анализ одного произведения: «Москва-Петушки» Вен. Ерофеева. – Сборник статей. – 2001. – режим доступа: <http://www.e-reading.club/book.php?book=115312>
 22. Ерофеев В. Собрание сочинений: в 2т. М., 2007. – 730 с.
 23. Ерофеев В.В. Мой очень жизненный путь. М., 2008, 590-602 с.
 24. Ефимов И. и Довлатов С. эпистолярный роман. М., 2001. – 464 с.
 25. Живов В. Святость. Краткий словарь агиографических терминов. М., 1994. – 112 с.
 26. Живолупова Н. Паломничество в Петушки, или Проблема метафизического бунта в исповеди Венички Ерофеева // Человек 1992., №1. – 79 с.
 27. Зорин А. Пригородный поезд дальнего следования // Новый мир. 1989.

- № 5. – 256 – 258 с.
28. Ильин, И. П. Постмодернизм / И. П. Ильин. – Словарь терминов. – М.: ИНИОН РАН – Intrada, 2001 г. – 384 с.
29. Кагермазова С.Б. Маргинальность как проблема социологии: автореф. дис. канд. соц. наук: 22.00.04 / Кагермазова Светлана Борисовна. – СПб., 1994. – 155 с.
30. Каргашин И.А. Освобожденное слово. (Поэтика прозы Сергея Довлатова): Сборник научных статей. – Калуга: Изд-во Самарского университета, 1997.
31. Карпов И. Веничка последний писатель // РЕ:Акция., М. 2007. №7. – 5 – 7 с.
32. Кемеров В. Социальная философия: словарь. 2006. – 624 с.
33. Козлов Д. Наследие оттепели: к вопросу об отношениях советской культуры второй половины 1960-х годов // Новое литературное обозрение. 2014. № 125. – 183 – 205 с.
34. Комароми А. Карнавал и то, что за ним: стратегии пародии в поэме Вен. Ерофеева «Москва–Петушки» [Электронный ресурс] / Анна Комароми // Анализ одного произведения: «Москва-Петушки» Вен. Ерофеева. – Сборник статей. – 2001. – режим доступа: <http://www.e-reading.club/book.php?book=115312>
35. Кривулин, В. Золотой век самиздата / В. Кривулин // Самиздат века / сост. А. Стреляный, Г. Сапгир, В. Бахтин, Н. Ордынский. – М., 1997.
36. Курицын В. Мы поедem с тобою на «А» и на «Ю» // Новое литературное обозрение. 1992. № 1. 294 – 304 с.
37. Курицын В. Тексты, которые больше самих себя. – Урал, 1989. – №7. 138 – 141 с.
38. Курицын В. Четверо из поколения дворников и сторожей. – Урал, – 1990. № 5. 170 – 182 с.
39. Левин Ю. Классические традиции в «другой» литературе: Венедикт

- Ерофеев и Федор Достоевский // Литературное обозрение. 1992. № 2. 45–51 с.
40. Левин Ю. Семиосфера Венички Ерофеева // Сб. статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту. 1992. 566 с.
41. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы: В 2 т. Т.2.: 1968-1990. М., 2003. 688 с.
42. Лен С. Рукопись не пропала, она просто-напросто была продана за бутылку... // Лит. новости. 1995. № 9. 6 с.
43. Липовецкий М. Апофеоз частиц, или Диалог с Хаосом: Заметки о классике, Венедикте Ерофееве, поэме «Москва – Петушки» и русском постмодернизме // Знамя. 1992. № 8. 214–224 с.
44. Липовецкий М. Кто убил Веничку Ерофеева? // Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920 – 2000-х годов. М., 2008. 285–326 с.
45. Манн Ю. В. Автор и повествование // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1991. – Т. 50. – № 1. 3 – 19 с.
46. Муравьев В. Монолог и Венедикте Ерофееве Владимира Муравьев [Электронный ресурс] / В. Муравьев // Стенгазета. – 2009. – режим доступа: <http://stengazeta.net/?p=10006527&print=1>
47. Найман А. Персонажи в поисках автора (Памяти Сергея Довлатова) // Звезда. 1994. № 3. – 173 – 176 с.
48. Новейший философский словарь. Постмодернизм. Мн., 2007. 342 с.
49. Оганов А. Маргинальное искусство: феномен маргинальности в культуре. М., 1999. 65 с.
50. Парк Р. Человеческая миграция и маргинальный человек // Социальные и гуманитарные науки. Сер. 11. Социология. 1998. № 3. 167–176 с.
51. Пелевин В. Икстлан – Петушки: (Сравнительный анализ произведений К. Кастенеды «Путешествие в Икстлан» и В. Ерофеева «Москва – Петушки») // Независимая газета. 1993. – 5 с.

52. Померанц Г. На пути из Петушков в Москву // Новое время. 1995. № 28. 40–42 с.
53. Померанц Г. Тень Венички Ерофеева: Мода на вопли отчаяния – гибельная мода // Литературная газета. 1995. – 5 с.
54. Попов В. Довлатов. / В. Попов., – Молодая гвардия, – М., 2010. 354 с.
55. Правов А. Мистик в стране атеизма // Сов. культура., – М., 1990. – 4 с.
56. Прохоров Г.С. Библейский прототекст в поэме Вен. Ерофеева «Москва–Петушки» [Электронный ресурс] / Г.С. Прохоров // Анализ одного произведения: «Москва-Петушки» Вен. Ерофеева. – Сборник статей. – 2001. – режим доступа: <http://www.e-reading.club/book.php?book=115312>
57. Рейн Е. Мне скучно без Довлатова / Поэмы и рассказы. СПб., 1997. – 296 с.
58. Рейн М. Знаменитые эмигранты из России. Ростов н/Д., 1999. – 320 с.
59. Руднев В. Словарь культуры XX в.: Ключевые понятия и тексты. М., 1997. – 384 с.
60. Сальмон Л. Механизмы юмора. О творчестве Сергея Довлатова. М., 2008. – 256 с.
61. Седакова О. Несказанная речь на вечере Венедикта Ерофеева // Дружба народов. 1991. № 12. – 264–265 с.
62. Селичев В. Евангелие от Венедикта // Вперед. 1989. – 3 с.
63. Скоропанова И.С. Карта постмодернистского маршрута: «Москва – Петушки» Венедикта Ерофеева. М., 1999. 145–182 с.
64. Смирнов И.П. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака). СПб., 1995. 193 с.
65. Соснора В. Сергей // Звезда. 1994. № 3. – 52– 62 с.
66. Стёпина В. Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т.3. М., 2001. – 664 с.
67. Сухих И. Сергей Довлатов: время, место, судьба. СПб., 1996. – 384 с.

68. Теория литературы, Том 2, Тмарчченко Н.Д., Бройтман С.Н., 2004. – 367 с.
69. Терц А. Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля / Абрам Терц // изд-во: книга, – М., 1989. – 528 с.
70. Толковый словарь русского языка: В 4 т. Т. 3. М., 1935–1940. 621 с.
71. Топоров В. Дом, который построил Джек: О прозе Довлатова // Звезда. 1994. № 3. 174–176 с.
72. Тюпа В.И. Эстетическая модальность прозаической поэмы Вен. Ерофеева [Электронный ресурс] / В.И. Тюпа, Е. И. Ляхова. // Анализ одного произведения: «Москва-Петушки» Вен. Ерофеева. – Сборник статей. – 2001. – режим доступа: <http://www.e-reading.club/book.php?book=115312>
73. Федотов Г.П. Святые Древней Руси. М., 1997. – 224 с.
74. Философский энциклопедический словарь. М., 1983. – 836 с.
75. Фоменко И.В. О феномене «Москвы–Петушков»: Вместо предисловия: [Электронный ресурс] / И.В. Фоменко // Анализ одного произведения: «Москва-Петушки» Вен. Ерофеева. – Сборник статей. – 2001. – режим доступа: <http://www.e-reading.club/book.php?book=115312>
76. Шафранская Э.Ф. Изучение поэмы Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» в XI классе: [Электронный ресурс] / Э.Ф. Шафранская // Портал «О литературе», – 2008. – режим доступа: <http://www.literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1204717879&archive=1205324254>
77. Шибутани, т. Социальная психология: Пер. с англ.- Ростов - на - Дону: Феникс, 2002. – 544 с
78. Штерн Л. Довлатов добрый мой приятель. СПб., 2005. – 352 с.
79. Эпштейн М. После карнавала. Обаяние энтропии, или вечный Веничка // Ерофеев В. Оставьте мою душу в покое: Почти все. М., 1995. 3 – 30 с.

Приложение

Приложение № 1

Культурная маргинальность



Приложение № 2

Маргинальность социальной роли



Приложение № 3

Структурная маргинальность

