

Документализм в прозе Сергея Довлатова

Miriovsky, Jana

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:923260>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2021-03-03**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti

Katedra za rusku književnost

Diplomski rad

ДОКУМЕНТАЛИЗМ
В ПРОЗЕ СЕРГЕЯ ДОВЛАТОВА

studentica: Jana Miriovsy

mentorica: doc. dr. sc. Danijela Lugarić Vukas

ak. god.: 2017./2018.

Zagreb, 25. rujna 2018.

СОДЕРЖАНИЕ

1. Введение.....	3
2. Определение документальной литературы.....	5
2.1. Документ	6
2.2. <i>Fiction, non-fiction, faction</i>	9
2.3. Монтаж	12
2.4. Функция документализма.....	14
3. Сергей Довлатов.....	15
3.1. Анализ документальности у Довлатова	16
3.1.1. <i>Компромисс</i>	17
3.1.2. <i>Зона (Записки надзирателя)</i>	21
3.1.3. <i>Заповедник</i>	24
3.1.4. <i>Чемодан</i>	29
3.1.5 <i>Наши</i>	33
5. Заключение	36
6. Литература	38

Sažetak

Ključni pojmovi

Ключевые понятия

Životopis

1. Введение

В одном письме в повести *Зона (Записки надзирателя)* Сергея Довлатова написано: «У меня началось раздвоение личности. Жизнь превратилась в сюжет» (Довлатов 2016: 49). Документально фиксирование жизни Довлатова в его произведениях без сомнения является одной из главнейших черт его поэтики. Либо в качестве писем, либо газетных очерков или автобиографических фрагментов, документализм преобладает в прозе Довлатова. Возникает вопрос, что такое документальность, и какую роль этот способ изображения жизни в литературном произведении играет в творчестве Довлатова. В данной работе мы попытаемся изложить проблему определения и классификации документальной литературы, а также подробно рассмотреть понятие документа и способ его интеграции в художественную литературу через прием монтажа. Англоязычные понятия вроде *fiction* и *non-fiction*, а также понятие *faction*, составленное из слов *fact* и *fiction*, помогут нам рассмотреть документальность как особый способ создания литературного произведения, в результате которого возникают гибридные жанры. Основной целью данной дипломной работы является анализ функции документальности и способов интеграции документального материала в художественной литературе на примере нескольких произведений С. Довлатова.

В интервью с Д. Глэдом, Довлатов следующим образом определил, что именно он подразумевает под документальностью:

Дело в том, что тот жанр, в котором я, наряду с другими, выступаю, это такой псевдодокументализм (...) я пишу псевдодокументальные истории, надеясь, что они время от времени вызывают ощущение реальности, что все это так и было, хотя фактически на сто процентов этого не было, это все выдуманно. (Глэд 1991: 89)

Поскольку префикс *псевдо-* обозначает мнимость или ложность существительного или прилагательного, которому префикс добавляется, в данной работе под понятием «псевдодокументальность» будем подразумевать ложную документальность. Таким образом, мы также попытаемся рассмотреть, каким способом документальная литература меняет наше понимание категорий лжи и правды. Целью данной работы является углубление понимания документальности как метода в современной литературе и утверждение характерных для документальной литературы признаков фрагментарности и гибридизации, выявляющихся благодаря процессу монтажа. Рассмотрев документализм Довлатова, нам раскроется его литературный мир, а также и его постоянная и универсальная идея абсурдности.

2. Определение документальной литературы

Несмотря на то, что понятия документализма и документальности занимают важное место в литературе 20-ого и 21-ого веков, литературоведческое определение этих терминов является достаточно сложным вопросом. Эти термины часто употребляются синонимично, но у них существует мелкая разница. Документализм можно считать более широким понятием, поскольку его можно определить как поэтическую и эстетическую концепцию. Документальность наоборот можно рассматривать как прием в создании произведения. 'Документ' как корень слов 'документализм' и 'документальность' в самом широком смысле обозначает реальный, правдоподобный факт, который совсем противоположен фикциональному дискурсу в литературе. Однако, существенная противоположность фикации и документа не мешает интеграции документа в литературный текст. Согласно хорватскому критику М. Цар, каждый литературный текст, в который интегрируется документ, можно считать документальной литературой (Цар 2016: 21). В книге *Введение в документальную литературу*, Цар писала, что при таком относительно широком определении документальной литературы возникает множество вопросов. Во-первых, возникает вопрос об отношении между действительностью и фикцией, между правдой и ложью, между обществом и литературой, но даже и между литературой и историографией. Во-вторых, возникает вопрос автономности литературы как особого вида искусства, потому что документальная литература разрушает границы традиционных литературных родов и жанров. В-третьих, проблему изображения действительности Цар связывает с так называемым «органическим» и «неорганическим» пониманием литературного текста. Последний вопрос касается материальной ценности документа в

литературном тексте, а также и повествовательных и технических приемов в документальной литературе (там же: 13-20). Эти вопросы являются центральными в теоретическом, литературоведческом описании документальной литературы.

Николаус Миллер в *Прологомене для поэтики документальной литературы* выделил четыре основные характеристики в типологизации документальной литературы, которая в формальном смысле является чрезвычайно разнovidной: объем документального материала, значение, приписанное материалу, ценность документального материала и прием монтажа в литературных типах и жанрах (там же: 21). Каждое произведение, удовлетворяющее этим четырем критериям можно считать документальной литературой. Однако, эта слишком обобщенная типологизация недостаточно четко определяет границы документальной литературы. Цар отмечает, что документальный материал в текстах без сомнений является минимальным критерием для того, чтобы произведение считалось документальной литературой. Но, остается вопрос цели интеграции документа в текст, статуса документа внутри фyxии, способа интеграции и монтажа в текст, но даже и разграничения документальной литературы (там же: 22). В этом отношении любопытным также является определение слова «документ».

2.1. Документ

Хотя документ является вездесущим понятием в быте, ответ на вопрос «что такое документ» не является простым. Как уже было упомянуто ранее, документ является фрагментом реального мира, и он часто определяется как полная противоположность

выдуманному, т.е. как то, что не является выдумкой. Чтобы избежать такой негативной дефиниции, Ирина Каспэ ввела в науку термин *документности*. В сборнике *Статус документа: Окончательная бумажка или отчужденное свидетельство?* документность является термином, созданным по аналогии с термином литературности Р. Якобсона. Как литературность является сочетанием характеристик, благодаря которым текст можно называть литературным, так и документность является сочетанием характеристик, благодаря которым текст можно называть документом (Каспэ 2013: 18). Учитывая то, что документ в качестве правдоподобного фиксирования реального мира зависит от «разных дискурсивных и социальных практик» (там же: 18-19), становится ясным, что документ невозможно рассматривать без его реальной, объективной общественно-культурной инстанции, на которую он реферируется. Согласно Каспэ:

Собственно, документ, как посредник, необходим в ситуациях, когда «прямые» механизмы персонального межличностного доверия не работают или ставятся под сомнение. Документ оформляет, формализует и замещает собой практику персонального доверия. В определенном смысле ответить на вопрос «что такое документ?» можно, лишь ответив на другой вопрос — «что именно он удостоверяет?» в том или ином конкретном случае. (там же: 20)

Такое толкование документа ставит под вопрос действие архивирования и историографии. Опираясь на Деррида и его проблему архива, Цар толкует документ как культурный конструкт, принимающую роль посредника между историей и памятью (Цар

2016: 50). Такого рода понимание документа в прямой оппозиции с позитивистами, которые толкуют документ как объективное явление, обладающие характеристиками безусловной подлинности и правды. Однако, в данной работе мы воспользуемся определением Цар, которое близко толкованию М. Фуко:

История изменила свою точку зрения на документ: в качестве первоочередной задачи она ставит перед собой отнюдь не интерпретацию, не определение того, говорит ли он правду и какова его выразительная ценность, а обработку документа и рассмотрение его изнутри: история организует, разрезает, распределяет, упорядочивает документ, размещает его по уровням, устанавливает ряды, отделяет то, что относится к делу, от того, что к делу не относится, выделяет элементы, определяет единства, описывает связи. (Фуко 2004: 41-42)

Другими словами, документ внутри науки становится частью дискурса, в котором он зависит от субъективной переработки и таким образом теряет свои строго объективные характеристики. Цар отмечает, что такое толкование документа является центральным в понимании документальной литературы: «Документальная литература со своей открытой, органической структурой, подчеркивающей фрагментарность, представляет собой поиск способов выражения реальности, которая выскальзывает» (Цар 2016: 49). Становится ясным, что каждое фиксирование реальности в качестве документа неизбежно проходит через субъективный фильтр. Позже использование документа либо в науке, либо в литературе, подчиняется анализу - как автора, так и читателя. Можно сделать вывод, что

документы представляют собой фрагменты реальности, и вследствие этого в них всегда существует и объективная и субъективная сторона, которые неотделимы друг от друга при интеграции в литературный текст.

2.2. *Fiction, non-fiction, faction*

Так как объективность документа мы поставили под вопрос, следует обратить внимание на «релятивизацию понятия фикации, появившейся с 1960-х годов» (Жмегач и Цар 2016: 51). Фикциональность как одна из главных характеристик литературно-художественного текста в центре внимания теории литературы. Важность этого понятия особенно заметна в англоязычном мире, где термины *fiction* и *non-fiction* отделяют выдуманный художественный текст от, условно говоря, невыдуманной, правдоподобной литературы. Документальными жанрами (*non-fiction*) являются, например, мемуарная проза, литература дневника, биография или автобиография. Эти жанры считаются литературой, и в то же время по характеру они очень близки журналистики. Своеобразной кульминацией вопроса о статусе документальной прозы внутри литературы вообще, было присуждение Нобелевской премии белорусской писательнице и журналистке Светлане Алексиевич. Этим событием документальная литература утвердила и подтвердила свой статус внутри литературы. Однако, термины *fiction* и *non-fiction* не являются четким разграничением литературы на выдуманные и невыдуманные тексты. В литературе, особенно современной, существует целый ряд гибридных форм, в которых выдуманное смешивается с невыдуманным. В англоязычном мире такие формы обозначаются термином *faction*, составленным из слов *fact* и *fiction*. Этот термин сам по себе указывает на связь между фактом и вымыслом в художественном тексте. Показательно то, что в

гибридизации двух терминов в один одновременно отражается и гибридная природа такого вида литературы. Тем не менее, размер проблемы определения терминов *fiction* и *non-fiction* не разрешен термином *fiction*, потому что существуют и подтермины *semi-fiction* и *auto-fiction*:

Для обозначения документально-художественной литературы используется понятие *semi-fiction* (полухудожественная), то есть литература, основанная на фактах, но в которой есть и выдуманные автором персонажи или события. Кроме того, существует и термин *autofiction*: автор в произведениях такого рода выступает под собственным именем и ведет рассказ от первого лица. (Поливанов 2010: 7)

Все эти термины и толкования свидетельствуют о неоднозначности и разнородности документальной литературы. Размер проблемы увеличивается тем, что некоторые критики, как например И. Некрасова, не различают термины «документальное», «мемуары» и «автобиография» (Некрасова 2016: 130). Поэтому документальным материалом не считается только документ, а каждый биографический или автобиографический материал, используемый в художественном тексте. Шарифова тоже согласна с этим определением и пишет, что: «термин документально-художественная литература охватывает не только прозу, опирающуюся на исторические факты (в том числе документально зафиксированные), но и прозу, использующую такие жанры как мемуары, дневники и записные книжки...» (Шарифова 2011: 272). Чупричин даже называет эту современную тенденцию «мемуаризацией художественной прозы» (Чупричин в Некрасовой 2016: 130).

Поскольку целью нашей работы не является разрешение вопроса документальной литературы на теоретическом уровне, а анализ документализма у Сергея Довлатова, надо поставить некоторые границы в определениях.

Во-первых, можно признать то, что введением документального материала художественный текст приобретает характеристики документальности. В качестве документального материала мы будем подразумевать как документ, так и биографический и автобиографический материал. В своей книге Цар пишет, что она рассматривает документальность как «метод, жанр и определенную форму социальной практики, согласно мнению американского теоретика документального фильма Билла Николса в книге *Representing Reality*» (Цар 2016: 24). Ю. Лотман рассматривает прием документальности как минус-прием, потому что документальным методом выпускаются литературные приемы и стратегии фикционализации (там же). Поэтому в данной работе мы тоже будем понимать документальность как метод, стратегию или прием, часто используемый в постмодернистской литературе. На примере Довлатова мы покажем целый ряд способов использования документального материала и документальности в художественной литературе.

Во-вторых, в анализе стало несомненным, что документальная литература представляет собой нишу между фикциональным и фактографическим. Эта посредническая роль документа между фикцией и реальностью окажется очень важной в рассмотрении довлатовского документализма. Опираясь на вышеприведенную дефиницию Деррида и Цар о документе как о культурном конструкте, можно сделать вывод, что выбор из коллективной памяти, входящий в архив и складывающийся внутри него, напоминает выбор фактов, интернирующийся в художественный литературный

текст. Если референция не является релевантной, документ не может выполнять свою функцию посредника между действительностью и литературой.

В-третьих, именно в отношении между действительностью и фикции заключается тенденция к созданию гибридных форм. С одной стороны, гибридизация обуславливает разрушение традиционных литературных типов и жанров. С другой стороны, гибридные формы представляют собой продуктивное, разнородное и динамичное явление в постмодернистской литературе. Главнейшую роль в имплементации документа в литературный, выдуманный текст играет процесс монтажа, который осталось рассмотреть поближе.

2.3. Монтаж

Интеграцией документа в качестве реального факта в художественный, по природе выдуманный текст, возникает множество вопросов, касающихся не только уже упомянутого отношения и границ между реальностью и фикцией, но и самого процесса интеграции. Этот процесс осуществляется чаще всего путем монтажа, занявшего важное место в искусстве 20-ого века вместе с возникновением новых технологий и СМИ, среди которых главную роль сыграл фильм. Фильм резко изменил способы перцепции реальности, вследствие чего и в литературе произошли коренные изменения. Согласно Цар, монтаж:

появился во время модерна с ускоренными техническими и социальными изменениями, т.е. модернизацией, из-за которой стало невозможным

рассматривать мир как упорядоченное и наглядное целое, которое можно миметически отразить в литературе. Стало нужным комбинировать разные сферы, формы и материалы, чтобы охватить диспаратные и фрагментарные стороны современной реальности. (Цар 2016: 68-69)

Именно фрагментарность является прямым побочным эффектом процесса монтажа в попытке определения главных характеристик документальной литературы. Как монтаж в кинематографии подразумевает соединение фрагментов с различных записей в одно целое, так и в литературе можно аранжировать разнородные типы текстов в одно полноценное произведение. При этом надо обратить внимание на то, что аранжируется и каким способом происходит монтаж. Согласно Цар: «Монтаж является конститутивным приёмом в документальной литературе, причем монтаж не рассматривается только как технический прием, но и как фундаментальная эстетическая категория» (там же).

Остается открытым вопрос степени интеграции документального материала в художественный текст. Прямая интеграция неадаптированного документа в художественный текст путем монтажа, причем подчеркивается фрагментарность полученного произведения, случается довольно редко в литературе. Чаще всего документальный материал в виде биографизма и автобиографизма переплетается с выдуманным текстом. Проза Довлатова служит хорошим примером разных степеней интеграции документального материала в художественный текст.

2.4. Функция документализма

Перед самым анализом произведений Довлатова, рассмотрим еще одну проблему: в чем причины и цели интеграции документа в художественный текст? Теоретик документального кино М. Ренов считает, что существуют четыре основных функции использования документальности: во-первых, фиксировать, раскрывать или сохранять, во-вторых, убеждать или продвигать, в-третьих анализировать или расследовать, и, наконец, выражать. (Ренов 1993: 21) Несмотря на то, что Ренов анализирует документальное кино, те же самые функции может исполнять документальный материал в документальной литературе.

Имея в виду первую функцию Ренова, документальность является особенно продуктивной в качестве свидетельства. На примере уже упомянутой Алексиевич, строгая документальность представляет собой способ фиксирования и столкновения лицом к лицу с травмой. Таким образом, свидетельство в качестве документа может выступать комментарием к определенному историческому событию или общественной проблеме, причем подчеркивается важность референциальности документального материала на реальность и уровень его релевантности.

Однако, надо обратить внимание на уже приведенный вопрос правды и достоверности документального материала. Липовецкий считает, что: «употребление документальных форм не подтверждает, а подрывает понятия правды и подлинности, ассоциируемые с документальностью» (Липовецкий 2010: 562) и в качестве примера приводит литературу социалистического реализма. С одной стороны, соцреализм должен

отражать русскую социалистическую действительность, но с другой – эта реальность является мифической. В рамках литературы социалистического реализма, полностью достоверным оказывается утверждение Липовецкого о том, что монтаж важнейший прием для документального создания мифа (там же: 560) и что документальность может выполнять также функцию мифотворчества.

Показательно то, что документальность является чрезвычайно плодотворным приемом в современной художественной литературе. На примере прозы Довлатова покажем нюансы пользования документального материала в литературе и проанализируем его функции.

3. Сергей Довлатов

По словам Лейдермана и Липовецкого, «Сергей Довлатов (...) сам превратил свою биографию в литературное произведение. Читатель Довлатова знает о его жизни гораздо больше, чем может рассказать самый осведомленный биограф» (Лейдерман, Липовецкий 2008: 598). Хотя в теории литературы и литературной критики биография автора не является важной для анализа литературного произведения, для понимания произведений Довлатова нужно иметь в виду разные сведения о его личной жизни. Сергей Донатович Довлатов – советский журналист и писатель еврейского происхождения, проживший последние двенадцать лет своей жизни в эмиграции, в США. Так как его отчислили со второго курса на кафедре финского языка на филологическом факультете Ленинградского государственного университета имени Жданова из-за неуспеваемости, с 1962 по 1965 год

он служил в армии.¹ Его служба надзирателем исправительно-трудовых лагерей на севере Коми АССР во многом повлияла на создание одного из его важнейших произведений – *Зона (Записки надзирателя)*. После службы, он поступил на факультет журналистики Ленинградского государственного университета, а с 1972 по 1975 год работал журналистом в Таллинне. Таллиннский период он зафиксировал в произведении *Компромисс*. В 1976 году Довлатов вернулся в Ленинград и временно работал экскурсоводом в Пушкинском заповеднике под Псковом, чему свидетельствует его повесть *Заповедник*. Поскольку во время Брежнева его не печатали, в 1978-ом году он эмигрировал сначала в Вену, затем в Нью-Йорк. Он был женат дважды, с Асей Пекуровской у него осталась дочь Мария, а от второй жены Елены Довлатовой у него двое детей, Екатерина и Николай. Он преждевременно скончался 24-ого августа 1990 года в возрасте 49 лет. В его литературном творчестве повторяющим элементом являются эпизоды пьянства, в которых отображено и его страдание алкоголизмом. Однако, после своей смерти он стал еще более популярным, что даже видно в том, что в Нью-Йорке назвали улицу в его честь. Его литературное наследие стало большей частью как современной русской, так и американской культурах.

3.1. Анализ документальности у Довлатова

Литературный метод Сергея Довлатова «за особость и самобытность письма получил в критике определение 'театрального реализма' или 'бытового артистизма'» (Богданова 2004: 163). Такие определения являются довольно верными, поскольку главной

¹ См. официальный сайт писателя: <http://www.sergeidovlatov.com/life.html>.

инспирацией Довлатова являются реальность и быть, доведенные до абсурда. Сам Довлатов считал, что «цель художества – художество» (там же). Поэтому документальность в его произведениях выступает приемом изображения мира, который является только якобы реальным, т.е. только похожим на реальный мир. Анализ его произведений покажет, что документальность является посредником в изображении литературного мира Довлатова, который в своей сути совсем фикционален.

3.1.1. *Компромисс*

Компромисс отражает Таллиннский период в жизни С. Довлатова, в течении которого он работал корреспондентом газет "Советская Эстония" и "Вечерний Таллин". Произведение состоит из 12 глав, в которых с помощью процесса монтажа сопоставляются два фрагмента: отрывок из газет в качестве подлинного, достоверного документа сопровождается событием, рассказанным героем Довлатовым. Особенность и гибридизация формы, характеристичные для документальных постмодернистских произведений, ставят под вопрос тип жанра. Несмотря на то, что *Компромисс* считается повестью, произведение можно считать и сборником новелл, поскольку оно состоит из 12 глав, так называемых «компромиссов», напоминающих своей формой новеллу. Неоднозначность жанра указывает и подтверждает то, что документальность как метод имеет тенденцию к созданию гибридных форм, но одновременно и к разрушению традиционных форм.

Так как каждый из «компромиссов» начинается с отрывка из газет, изложенного в курсиве и сопровождаемого датой и местом печатания, создается ощущение

правдоподобного документа. Исследование публикаций газеты "Советская Эстония" за 1972–1975 гг. Г. Добзраковой показывает, «что в большинстве фрагментов, набранных курсивом, Довлатов использовал не мистифицированные, а реальные материалы газеты, как собственные, так и написанные коллегами-журналистами» (Добзракова 2012: 17). Однако, исследование тоже показало, что даты публикаций, процитированных в начале глав, некоторые имена и детали незначительно изменены (там же). Поэтому газетные отрывки нельзя считать стопроцентно подлинным документальным материалом. Тем не менее, документальность в Компромиссе функционирует на двух уровнях. Кроме интеграции отрывков из газет, события исполнены автобиографическим материалом. Поэтому у нас непрерывная игра документов и событий, напоминающих мемуары.

Тем не менее, остается вопрос, какие части повести являются подлинными, истинными, а какие вымышленными, ложными. Большинство мест, приведенных в тексте, являются реальными, как, например, улица Пикк и Пагари в Таллинне, Кадриорг парк, города Пайде и Тарту. Однако, в восьмом компромиссе, герой Довлатов путешествует с Жбанковым на поезде в Пайдеский район, хотя в это время на поезде невозможно было добраться до Пайдеского района. Тем более, место «ыхью», которое они по дороге «проехали», вообще не существует в Эстонии.² Таким образом, строится литературный мир, который на первый взгляд кажется таким же, как реальный мир, хотя он на самом деле является совсем вымышленным и фикциональным. Такой мир полностью соответствует постмодернистскому принципу «мир как текст».

Противопоставление лжи и истины углубляется в начале произведения, когда герой Довлатов оценивает свою работу в Таллиннских газетах как «десять лет вранья и

² Мы проверили и подтвердили факты, изложенные в статье: <https://www.vesti.ru/doc.html?id=551510>.

притворства» (Довлатов 2016: 184). Даже из самого названия *Компромисс* становится ясным, что герой постоянно должен был делать уступки между истиной и ложью. На пример, в пятом компромиссе, во время празднования Дня освобождения редактор дал задачу Довлатову написать статью о рождении 400 000-ого жителя Таллинна. При этом, он не имел в виду девочку, потому что «мальчик как-то символичнее». Несмотря на то, что «кандидаты» для этой чести могли быть сын Эфиопа или сын еврея Штейна, редактор хотел, чтобы мальчик был «социально полноценным» (там же: 201), и чтобы у него был «полный комплект родителей» (там же). Редактор даже сказал Довлатову, чтобы уговорил отца 400 000-ого ребенка дать сыну имя Лембит, вопреки тому, что отец хотел назвать его Володя. Естественно, при этом возникает множество вопросов, касающихся профессии журналистики, цензуры, и даже расизма, антисемитизма и равенства полов в Советском Союзе. Журналистика видимо была одним из важнейших методов в искусственном изображении блестящей советской реальности, построенной на мифах. Тем не менее, события в компромиссах отрицают достоверность отрывков в качестве документа. Таким образом, документ парадоксально является *более* выдуманным и фикциональным текстом, чем событие, рассказанное героем Довлатовым. Иначе говоря, абсолютность понятия лжи и правды поставлены под вопрос. Учитывая слова Довлатова: «Трудна дорога от правды к истине» (Довлатов), каждый объект зависит от интерпретации субъекта. Без опорного пункта в истине и лжи следовательно нет логичного порядка. Таким образом, алогичность вызывает обстановку абсурда, характерную для довлатовской прозы.

Чтобы подчеркнуть тезис о манипуляции документом, показательно то, что даже интертекстуальность внутри документа является искаженной. В пятом компромиссе, в газетном отрывке, приводится цитата Гете: «Рождается человек – рождается целый мир»

(там же: 200), сопровождающаяся сноской автора внизу страницы: «Фантазия автора. Гете этого не писал» (там же). Сам автор-герой юмористически отрицает информацию, напечатанную и опубликованную в газете. При этом, читатель понимает, что каждое слово, изложенное перед ним Довлатовым, является недостоверным и сомнительным.

Однако, оппозиция лжи и правды у Довлатова не конфликтует. По словам Богдановой:

Как на внешне-событийном, так и на идейно-содержательном уровне проза Довлатова постмодернистически бесконфликтна: некий надтекстовый конфликт (идейный, общественный, социальный, семейный, бытовой и т.п) может быть заявлен или обозначен, но он никогда не выражен, не обострен, не развит. (Богданова 2004: 171)

В качестве примера, Богданова, между прочим, приводит и *Компромисс*, «(...) который построен на «конflikте» двух текстов, но в котором уже само название программирует бесконфликтность воспроизведения происходящего» (там же).

Становится ясным, что Довлатов построил выдуманный мир на реальной почве. Поскольку документальный материал в *Компромиссе* не является стопроцентно подлинным, это произведение можно считать комбинацией псевдодокументальных документов и псевдодокументальных мемуаров. Этот мир функционирует по тем же правилам, как и реальный мир, но через призму Довлатова он доведен до абсурда. Тем не менее, абсурд Довлатова по словам

Липовецкого: «не делает мир постижимым, он делает мир понятным. И это, пожалуй, самый удивительный парадокс довлатовской поэтики» (Лейдерман, Липовецкий 2008: 610).

3.1.2. Зона (*Записки надзирателя*)

Зона (Записки надзирателя) состоит из четырнадцать своего рода анекдотов из лагерной жизни, между которыми вставлены письма издателю книги, Игорью Марковичу. Лейдерман и Липовецкий называют эти анекдоты микроновеллами, а Янг рассказами, что снова указывает на невозможность четкого и неоднозначного определения формы произведения. В *Зоне* отмечается, что «это своего рода дневник, хаотические записки, комплект неорганизованных материалов» (Довлатов 2016: 36). Похоже на *Компромисс*, и в *Зоне* можно увидеть характеристику гибридизации формы, возникающей из-за монтажа документального материала в произведение.

Письма отделены от рассказов курсивом, и каждое изложено с датой и местом создания. Так как Игорь Маркович Ефимов действительно переписывался с Довлатовым и стал его издателем, письма в *Зоне* можно считать документами. Однако, письма в качестве документального материала исполняют особую функцию внутри повести. По словам Липовецкого: «эти письма сами строятся как особого рода интеллектуальные новеллы, диалогически соотнесенные с сюжетной частью повествования — благодаря им "Зона" становится литературным манифестом с иллюстрациями» (Липовецкий в Янг, 1999). Янг дополняет это толкование словами: «Но письма не просто диалог с прошлым или комментарии и объяснения для русской эмиграции в Америке, это также взгляд Довлатова

на Россию, на свою собственную жизнь извне и как бы со стороны» (Янг 1999). Другими словами, письма в *Зоне* одновременно объясняют общественную обстановку через лагерный мир Довлатова и связывают анекдоты на сюжетном плане. При этом, надо отметить, что общественная обстановка представлена через изображение как заключенных, так и надзирателей. В лагере Довлатова они являются индивидами, не отличающимися друг от друга:

Я обнаружил поразительное сходство между лагерем и волей. Между заключенными и надзирателями. Между домушниками-рецидивистами и контролерами производственной зоны. Между зеками-нарядчиками и чинами лагерной администрации. По обе стороны запретки расстилался единый и бездушный мир. (...) Мы были очень похожи и даже — взаимозаменяемы. Почти любой заключенный годился на роль охранника. Почти любой надзиратель заслуживал тюрьмы. (Довлатов 2016: 71)

Таким образом, взгляд Довлатова на лагерную жизнь во многом отличается от устойчивой традиции лагерной темы, как, например, у Солженицына и Шаламова. В первом письме выражается недовольство тем, что издатели отказывались от печатания *Зоны*, поскольку «Лагерная тема исчерпана. Бесконечные тюремные мемуары надоели читателю. После Солженицына тема должна быть закрыта...» (там же: 35). Однако, добавляется, что: «Солженицын описывает политические лагеря. Я — уголовные. Солженицын был заключенным. Я — надзирателем. По Солженицыну, лагерь — это ад. Я же

думаю, что ад – это мы сами...» (там же). Янг отмечает, что ответственность у Солженицына и Шаламова возлагается на режим, пока у Довлатова она у каждого индивида (Янг 1999). Поскольку именно в письмах излагается и объясняется намерение и функция текста, они являются попыткой оправдания и борьбой за установление довлатовского изображения лагерной жизни.

В письмах излагается и процесс работы над зоной. Этот прием находится и в других, позже написанных произведениях, например, в книге *Даниэл Штейн, переводчик* Л. Улицкой (см. Некрасова 2016: 131). Таким образом, интеграция документального материала, несмотря на его подлинность или фальшивость, укрепляет свою позицию в рамках постмодернистской поэтики.

Что касается рассказов, они в своей манере изложения очень близки рассказам в *Компромиссе*. Автобиографический материал повлиял на создание произведения, поскольку Довлатов работал надзирателем в лагере, но этот материал излагается через надзирателя по имени Борис Алиханов. Так как тот же герой является главным в повести *Заповедник*, в Борисе Алиханове можно увидеть сходство с автором. Интересным является то, что персонаж Бориса Алиханова появляется и в шестом компромиссе в *Компромиссе*, когда коллега-журналист Агапова ищет «интересных людей» для своей рубрики. Алиханов является бывшим надзирателем и лингвистом, который убеждает Агапову, чтобы не писала о нем словами: «Я вчера напился! У меня долги и алименты! Меня упоминала "Немецкая волна"! Я некоторым образом — диссидент! Вас уволят...» (Довлатов 2016: 225) Тот факт, что Довлатова упомянули в Немецкой волне, упоминается и в одиннадцатой главе повести *Наши*, героем которой выступает Довлатов. Поэтому, сходство между портретом Алиханова, как героя, и Довлатова, как героя и как автора, не вызывает

сомнений, а также бросается в глаза и интертекстуальность между разными произведениями Довлатова.

Тем же образом, как и в *Компромиссе*, достоверность и подлинность автобиографического материала в рассказах является правдоподобной иллюзией. Похоже на традицию употребления дисклеймеров в США, где в начале произведения очень часто можно увидеть слова «Все персонажи являются вымышленными, и любое совпадение с реально живущими или жившими людьми случайное», Довлатов в самом начале Зоны шуточно изложил: *«Имена, события, даты — все здесь подлинное. Выдумал я лишь те детали, которые несущественны. Поэтому всякое сходство между героями книги и живыми людьми является злонамеренным. А всякий художественный домысел — непредвиденным и случайным. Автор»* (там же: 34). Подтверждается вывод, сделан в анализе *Компромисса*, что автор Довлатов не пользуется документальным материалом, чтобы доказать и убедить читателя в подлинности изложения рассказов. Документ служит свидетельством фикциональности объективной реальности, т.е. реальности, окружающей писателя. В этом мире царствует абсурд с насмешкой, причем этот смех напоминает трагикомический «смех сквозь слезы» Гоголя. при этом, Документальность играет главную роль, поскольку юмористическая черта рассказов становится смешной именно из-за сходности этого мира с реальным миром.

3.1.3. Заповедник

В повести *Заповедник* главным героем выступает писатель Алиханов, начинающий работу в пушкинском заповеднике. Одновременно, он сталкивается с переменами в своей жизни, так как он должен проститься с женой, собравшейся с их дочкой эмигрировать в США. Форма повести не вызывает большие проблемы в определении жанра, как *Компромисс* и *Зона*, поскольку рассказ является линейным со спорадическими дигрессиями. Однако, повесть снова переплетена с автобиографическим материалом, так как Довлатов работал экскурсоводом в пушкинском заповеднике.

В рефлексиях главного героя рассматриваются темы эмиграции, жизненной философии и мировоззрения, а даже видны и причины его творческой деятельности. Когда Алиханов пишет: «Жизнь расстилалась вокруг необозримым минным полем. Я находился в центре. Следовало разбить это поле на участки и браться за дело. Разорвать цепь драматических обстоятельств.» (Довлатов 2016: 344), он на самом деле описывает суть повествования Довлатова. Произведения созданы из псевдодокументальных фрагментов из его жизни, в центре которых как будто находится сам Довлатов. Такой взгляд подтверждают слова Липовецкого: «Вся проза Довлатова напоминает разбитое, распавшееся на мелкие осколки зеркало, над которым склонился человек, его разбивший, — автор» (Лейдерман, Липовецкий 2008: 609). Рефлексии вроде «Пиши, создай шедевр. Вызови душевное потрясение у читателя. У одного-единственного живого человека... Задача на всю жизнь» (Довлатов 2016: 345) играют роль литературного манифеста, которую в *Зоне* играют письма.

Центральной темой *Заповедника* все-таки является одновременное разрушение и создание пушкинского мифа. Заповедник является местом возвеличения мифа о Пушкине, где подлинность не является важным условием. Поскольку герой думает, что «музей – не

театр» (там же: 357), на собеседовании при приеме на работу задает вопрос главному экскурсоводу Виктории Альбертовне, какие вещи в музее являются аутентичным. Вика возмущается и сердито отвечает: «— Мало вам природы? Мало вам того, что он бродил по этим склонам? Купался в этой реке. Любовался этой дивной панорамой...» (там же: 358). Поэтому Генис прав, когда пишет: «Довлатов изображает Заповедник русским Диснейлендом. Тут нет и не может быть ничего подлинного» (Генис 1999). Даже образованность экскурсовода не является сверхважным, так как сама Вика не понимает изложение о историко-культурном значении Пушкина и параллелях с Гете, сделанных героем на собеседовании. На вопрос «Зачем вы любите Пушкина?», ожидает ответ «Пушкин – наша гордость» (Довлатов 2016: 357). Эта поверхностность в понимании Пушкина видна и у туристов, задающих вопросы, как, например, «Из-за чего была дуэль у Пушкина с Лермонтовым?». Один «толстяк с блокнотом» даже спросил героя, как называли сына Пушкина по отчеству. В произведении *Записные книжки* один анекдот излагает список «странных вопросов» туристов в Пушкинских горах: «:— Кто, собственно, такой Борис Годунов? (...) — Где здесь проходила "Болдинская осень"? — Бывал ли Пушкин в этих краях? — Как отчество младшего сына А.С.Пушкина? — Была ли А.П.Керн любовницей Есенина?!...» (Довлатов 1990). В одной ситуации даже никто из туристов не заметил, что герой по ошибке начал декламировать «Письмо матери» Есенина. Правда и миф редко связаны между собою, поскольку миф всегда занимает идеальное, нереальное место. В мифе самым главным является его правдоподобность, т.е. подобность правде, пока его существенная правдивость является второстепенной. Миф изображается таким образом, чтобы в него можно было поверить, а вера в своей сути не зависит от фактов или логики. Тот же самый принцип обнаруживается и в документальности

Довлатова, так как факт должен походить на действительность, пока его истинность является совсем неважной.

Разрушение мифа усиливается героем-пьяницей по имени Михаил Иванович Сорокин, описываемым словами: «человек безрассудный, я понимаю, но добрый и внутренне интеллигентный...» (Довлатов 2016: 360) Необразованность и существенное непонимание Пушкина у экскурсоводов и туристов увеличивается контрастом с персонажем Мишей, в пьянстве которого подчеркивается подлинность, естественность и даже интеллигенция. Персонажей «алкашей-аристократов» можно встретить довольно часто и в других произведениях Довлатова: капитан Токарь в *Зоне* («Жизнь капитана Токаря состояла из мужества и пьянства.» там же, 131), отец Довлатова в *Наших*, «горькие пьяницы» Опис Лихачев и Виктор Цыпин в *Чемодане*. Эти герои, несмотря на свой порок, поставлены на моральной лестнице выше других персонажей. Однако, самыми большими пьяницами в произведениях выступают главные герои, что можно связать с тем, что и сам Довлатов страдал алкоголизмом. Поскольку литературный мир Довлатова является искаженным и абсурдным, мотив пьянства позволяет интеллигентным персонажам справиться с этим миром и выжить в нем. Это четко обнаруживается в *Зоне*: «Прошло двадцать лет. Капитан Токарь жив. Я тоже. А где этот мир, полный ненависти и страха? Он-то куда подевался? И в чем причина моей тоски и стыда?..» (там же: 137) Алкоголь является способом эскапизма из абсурдности мира, как литературного, так и реального. Только во время пьянки теряются условные границы этого абсурдного мира и только тогда можно проникнуть в его естественность. Например, в *Компромиссе* редакционные пьянки описываются как: «торжество демократии. Здесь можно подшутить над главным редактором. Решить вопрос о том, кто самый гениальный журналист эпохи. Выразить кому-то свои претензии.

Произнести неумеренные комплименты» (там же: 296). Мотив пьянства является важным, поскольку идентификация главного героя с другими алкоголиками в произведениях усиливает его позицию достоверности и подлинности.

Герой в *Заповеднике* все-таки проникнул в фальшивость мифа Пушкина. По словам Гениса: «Присвоенный государством миф Пушкина фальшив, как комсомольские крестины. Ритуал не терпит насилия» (Генис 1999). Однако, разрушение мифа приводит к пересозданию того же самого мифа. Согласно словам Гениса: «Но и разоблачить ложный миф нельзя, его можно только заменить настоящим, чем не без успеха и занялся Довлатов. Мне рассказывали, что теперь молодежь приезжает в Заповедник, чтобы побывать не только в пушкинских, но и в довлатовских местах» (там же). Корректурa мифа Довлатовым парадоксально привела к интеграции Довлатова в этот миф. При этом, документальность сыграла большую роль, поскольку критика, анализ, комментариев или свидетельство усиливаются документальным методом. Как мы уже упоминали в теоретической части данной работы, не является случайным то, что журналистика является важнейшим инструментом в создании и поддержании государственной идеологии и мифа. Из этого можно сделать вывод, что документальность как прием является плодотворным способом мифотворчества, потому что документальность действует по принципам, похожим на принципы создания мифа.

Кроме темы пушкинского мифа, обратим внимание на еще одну важную силу, создаваемую литературный мир Довлатова. В конце повести, герой прощается с женой и спрашивает ее: «Мы еще встретимся?» (Довлатов 2016: 430) Она отвечает: «Да... Если ты нас любишь», при чем становится ясным, что для нее самой главной причиной действия является любовь. Ответ Довлатова: «Любовь — это для молодежи. Для военнослужащих и

спортсменов... А тут все гораздо сложнее. Тут уже не любовь, а судьба...» (там же) оценивает случай и судьбу как главное условие события в жизни. Случай и судьба обнаруживаются и в других произведениях Довлатова, поскольку они поддерживают абсурдное и алогичное положение его литературного пространства.

3.1.4. *Чемодан*

Произведение *Чемодан* состоит из предисловия, в котором описывается эмиграция героя-повествователя Довлатова в США. Он приехал с одним чемоданом, которого после четыре года случайно находит в шкафу. В чемодане стоит набор вещей, которые сами по себе не являются ценными, но каждая вещь напоминает автору определенное событие из прошлого на родине. Каждая из восьми вещей становится заглавием 8 рассказов и рассказанное событие исполняет их символической ценностью. Своей формой эти рассказы напоминают новеллы, поскольку могут стоять индивидуально. Поэтому *Чемодан* можно считать сборником или циклом новелл, связанных только предисловием. Похоже на *Компромисс*, форму невозможно однозначно определить.

Что касается вопроса подлинности документализма, *Чемодан* не является исключением в ряду уже приведенных примеров прозы Довлатова. В этом рассказе несомненным является тот факт, что имя героя-повествователя совпадает с именем автора. Поэтому снова возникают вопросы отношения и границ между инстанцией главного персонажа и инстанцией автора. Ранчин утверждает, что «Сложнее проверить достоверность самой истории, описанной в рассказе» (Ранчин 2002). Поскольку рассказы в *Чемодане* изложены героем Довлатовым, события представляются как действительно

происходившие. Становится ясным, что автобиографический материал в качестве реально происходивших событий сложнее проверить, чем документ (например, письмо или газетный отрывок). Поэтому, можно сделать вывод, что автобиографизм, и в том числе биографизм, является самым субтильным видом документального метода. Интеграция автобиографического и биографического материала всегда крепче связывается и переплетается с выдуманной частью художественного литературного текста, чем документ.

Однако, снова обратим внимание на неважность подлинности документального материала у Довлатова. Хотя имена, места и даты из его жизни в большинстве случаев имеют корень в реальном мире, Довлатов в своих произведениях пользуется этим материалом лишь для того, чтобы изобразить свой абсурдный литературный мир, похожий на действительность. В *Чемодане* документальный материал, несмотря на его подлинность или ложность, служит для критики советского государства и общества, но и для рассмотрения тем ностальгии, родины и эмиграции.

Следует обратить внимание и на так называемую обманчивость и многозначность слова, характерную для повествования Довлатова. Анализируя *Шоферские перчатки* в *Чемодане*, Ранчин писал: «Помимо прямого, событийного смысла, литературный текст содержит дополнительные значения, именуемые коннотациями» (там же). Он перечисляет некоторые коннотации, как например, мотив ряженья, интертекстуальные связи и обманчивость, т.е. многозначность слова. Его тезис подтвердим на примере рассказа *Зимняя шапка*.

В начале рассказа главный герой Довлатов надевает лыжную шапочку и приезжает в редакцию, где узнает, что машинистка Раиса убила себя. Довлатов говорит откровенно

что «с октября Раису начали травить. Ведь чтобы ее уволить, нужны были формальные основания» (Довлатов 2004: 118). Дело в том, что Раиса была еврейкой и этим замечанием критикуется как антисемитизм, так и лицемерие людей в качестве подлого способа увольнения с работы. Трое мужчин говорит Довлатову, что между ними с Раисой были «сложные, запутанные отношения» (там же: 119). Понятно, что все мужчины в редакции были в любовных отношениях с Раисой, но они закрыли глаза на несправедливость. Повествователь говорит, что Раиса «была единственной свободной женщиной в редакции» (там же), причем прилагательное «свободная» не значит, что она не была замужем, а единственным свободным человеком в редакции. В этом обнаруживается обманчивость и многозначность слова, о которой писал Ранчин. Целая ситуация буквально вызывает тошноту у Довлатова. Наряду с его физиологической реакцией, Довлатов говорит, что: «Лишь бы уйти из редакции с ее железными принципами, фальшивым энтузиазмом, неосуществимыми мечтами о творчестве...» (там же: 120). Этими словами критикуется советская цензура в СМИ и профессия журналистики как средства пропаганды в Советском Союзе. Его цинизм подчеркивается и в его обращении к своим коллегам, называя их «трубадурами режима».

Изображение и критика советского общества изложена в ситуации пьянки с братом Бором в гостинице «Советская». Эта гостиница была настоящим местом в Ленинграде, где жили иностранцы, но их «неожиданно выселили», чтобы защититься от возможных шпионажей. Когда Довлатов шутливо пишет «Злые языки переименовали гостиницу «Советская» - в «Анτισоветскую»...» (там же: 121), он на самом деле говорит правду, поскольку эту гостиницу действительно называли Анτισоветской (см. Синдаловский 2013:

52). Таким образом Довлатов рисует замкнутость Советского Союза по отношению к иностранцам и постоянный страх от шпионажей. Довлатов продолжает повествование тем, что в гостинице они пили «Столичную», курили импортные сигареты «Джебел» и ели шпроты. Создается ощущение, что Довлатов только документально записал, что они пили, ели и курили, но в высококачественных, дорогих и недоступных продуктах обнаруживается стратификация советского общества, которое только в теории было бесклассовым. Это изображается и мотивом одежды. Когда Довлатов едет со знакомкой Ритой в аэропорт, она говорит ему: «вы одеваетесь, как босяк» (там же: 124). Тем не менее, когда приезжает милиция из-за того, что Довлатова избили, милиционер «внимательно слушал», потому что «ее можно было принять за жену ответственного работника. А меня – за его личного шофёра» (там же: 125). Неравноправность людей подчеркивается особенно в сцене, когда Рита с Довлатовым не должны ждать в очереди: «её роскошная дубленка и здесь произвела необходимое впечатление» (там же: 126-127). Дубленка тоже является статусным символом и доказывает, что люди с дубленкой важнее людей без дубленки.

В конце рассказа излагается «финансовая махинация», сделанная Довлатовым с братом Борем. Жена Довлатова Лена дает ему рубль, чтобы он купил бутылку подсолнечного масла, но Довлатов с братом едут по городу, тратят все деньги на спиртные напитки и пищу. Его брат покупает маску Буратино, в которой Довлатов сидел целый час в баре 'Юность'. Довлатов приезжает домой пьяным, без рубля и без масла, похож на Буратино, главного героя книги *Золотая ключика, или приключения Буратино* Алексея Толстого. Как Буратино легкомысленно продал азбуку, которую дал ему Папа Карло, чтобы посмотреть представление кукольного театра, так и Довлатов потратил рубль,

назначенный для подсолнечного масла, на алкоголь. Несмотря на то, что Довлатов пишет документально, как будто он действительно купил маску Буратино и носил её, в этом поступке на самом деле содержится символическая и интертекстуальная связь с литературным произведением А. Н. Толстого.

В конце концов, Жена Лена говорит Довлатову: «Вечно с тобой происходят фантастические истории...» (там же: 127), при чем подразумевается то, что Довлатов всегда попадает в странные ситуации. Но, учитывая снова обманчивость и многозначность слова, в ее словах отражается выдуманность его рассказов. Поэтому, можно сделать вывод, что целый рассказ можно считать фантастическим рассказом с элементами документального материала.

3.1.5. *Наши*

Последним произведением в нашем анализе является сборник рассказов *Наши*. Похоже на *Чемодан*, и сборник *Наши* можно считать сборником новелл, поскольку каждая глава посвящена одному из близких людей и даже животных (в десятой главе в центре внимания находится его собака по имени Глаша) из окружения Довлатова. По словам Довлатова, это «История моего семейства» (Довлатов 2016: 524). Каждая глава функционирует отдельно, но связь между ними заключается в инстанции автора–повествователя Довлатова. Его повествование ведется документальным способом, чтобы подчеркнуть действительность его рассказов. На это намерение Довлатов даже указывает эксплицитно: «Вышло так, что я даже охранял своего брата. Правда, очень недолго.

Рассказывать об этом мне не хочется. Иначе все будет слишком уж литературно. Как в "Донских рассказах" Шолохова.» (там же: 488) Возникает вопрос, почему Довлатов настаивает на документальности повествования о своей семье и к чему это приводит.

Персонажи его семьи являются свидетелями исторических и общественных перемен в Советском Союзе. Изображая их портреты, Довлатов рисует жизнь в Советском Союзе. Например, его дед был «единственным жителем Владивостока, противостоявшим революции» (там же: 434), а перед войной его арестовали и расстреляли. Дядя Михаил «скончался от туберкулеза в блокадном Ленинграде» (там же: 446). Тетка Мара работала редактором произведений многих известных писателей, как, например, М. Зощенко, А. Толстого и О. Форш. О ее муже, дяде Ароне, написано: «Биография теткиного мужа Арона полностью отражает историю нашего государства.(...) он стал нэпманом и, кажется, временно разбогател. Затем кого-то раскулачивал. Затем он чистил ряды партии. Затем его самого вычистили. За то, что он был нэпманом...» (там же: 461). Некоторые из персонажей, как, например, тетя Мара, были члены партии, но Довлатов их не обвиняет ни в чем: «Многие достойные и честные люди оказались в рядах коммунистической партии. Они не виноваты. Просто им хотелось жить лучше. Занимать более высокие посты...» (там же: 460) Каждый из персонажей в большой мере был обусловлен политикой Советского Союза. Поэтому, в рассказах наблюдается одновременное свидетельство и острая политическая критика.

Сборник заканчивается замечанием автора, что его сын родился в 1981-ом году в США. Он является американцем и «зовут его — представьте себе — мистер Николас Доули.» В последнем предложении («Это то, к чему пришла моя семья и наша родина», там же) показательно то, что эмиграция разрушает корни семьи Довлатова. Одновременно

отмечается, что эмиграция разрушает его родину в целом. Однако, в его повествовании не обнаруживается обвинение, а полное равнодушие. В последнем рассказе написано: «— Тебя, наконец, печатают. А что изменилось? — Ничего, — сказал я, — ничего...» (там же). Подчеркивается маленький человек, который в абсурдном мире зависит от случая и высших сил. В этом и заключается универсальность литературного мира и творчества Довлатова. Янг заметила взаимозаменяемость рассказов Довлатова внутри его творчества:

Каждый из них (рассказов) имеет свою собственную идею, дающую право на самостоятельное существование, хотя в самой общей форме идея всех рассказов единая. Например, рассказ «офицерский ремень» по тематике мог бы войти в «Зону», но входит в сборник «Чемодан». Это можно сказать и о девятой главе повести «Наши». (Янг 1999)

Суть единой идеи излагается и самым Довлатовым в одном из писем в *Зоне*: «Декларируется в общем-то единственная банальная идея – что мир абсурден» (Довлатов 2016: 36). В данной работе мы попытались показать, что абсурд у Довлатова без сомнений зависит от документальности в его произведениях.

5. Заключение

Определение документальности и документальной литературы как одних из важнейших понятий в современной литературе является трудной задачей. Документальной литературой можно считать не только *non-fiction* жанры, близкие по своему содержанию журналистике, но и художественный, фикциональный текст, в который интегрируется либо документ, либо автобиографический и биографический материал. Такой вид литературы приобрел название *faction*, составленное из терминов *fact* и *fiction*. Анализируя понятие документа, мы пришли к выводу, что в процессе интеграции в текст факты перерабатываются, меняются и теряют строго объективные качества. Поэтому стираются границы между действительностью и вымыслом. Документы в литературе проходят через фильтр автора, но возникает вопрос, производят ли они впечатление правдоподобности или подлинности, в итоге зависит от читателей. Главным в документальном материале является его посредническая роль между действительностью и написанным. Таким образом документальный материал выступает в качестве культурного конструкта. Учитывая такое определение документальности, становится ясным, что документальная литература по своему размеру является довольно широким литературным полем.

В данной работе мы рассматривали документальность в качестве литературного приема у постмодернистского писателя С. Довлатова. На примере его пяти произведений: *Компромисс*, *Зона (Записки надзирателя)*, *Заповедник*, *Чемодан* и *Наши* мы проанализировали вопрос подлинности документального материала, способ интеграции этого материала и отношение героя и автора, поскольку в образе героя отражается жизнь Довлатова. Таким образом мы заодно проанализировали природу документальности в

целом, поскольку документальный материал у Довлатова интегрируется разными способами. В качестве документа, в *Зоне* интегрируются письма Довлатова к его издателю, а в *Компромиссе* изложены газетные отрывки. Текст в произведениях, не выступающий документом, наполнен автобиографическим материалом. Поэтому наблюдается разновидность использования документального материала

Что касается подлинности документального материала, Довлатов сам оценивал свой документализм как псевдодокументальный. В данной работе мы подтвердили эту оценку ложного документализма и проанализировали причины интеграции псевдодокументального материала в его произведениях. Несмотря на то, что темы произведения совсем отличаются друг от друга (в *Зоне* изображается лагерная жизнь, в *Наших* изложена семейная жизнь автора, в *Компромиссе* критикуется журналистика в Советском Союзе, в *Чемодане* критикуется советская действительность с точки зрения эмигранта, а в *Заповеднике* разрушатся пушкинский миф), литературный мир у Довлатова построен на фрагментах, в которых главнейшую роль играет случай, недостаток логики, т.е. одним словом – абсурд. Фрагментарность его повествования обуславливает гибридизация формы и жанра его произведений, характерная для документальной литературы. Бросается в глаза, что документальный материал у Довлатова используется только для того, чтобы его литературное пространство напоминало действительность. Таким образом усиливается позиция свидетельства и критики, в результате чего получается гоголевский «смех сквозь слезы». Другими словами, документальный материал у Довлатова используется с целью способствования изображению его фикционального абсурдного литературного мира. Этим подтверждается решающее значение документальности в поэтике Сергея Довлатова.

6. Литература

- Богданова, О. 2004. *Дихотомическая триада прозы Сергея Довлатова*. В: *Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60-90-е годы XX века – начало XXI века)*. Санкт-Петербург: Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета. Стр. 163-182.
- Генис, А. 1999. *Пушкин у Довлатова*. В: Арьев., А. Ю. *Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба*. Санкт-Петербург: Звезда. Режим доступа: <http://www.sergeidovlatov.com/books/genis2.html> 12. 8. 2018.
- Глэд, Д. 1991. *Беседы в изгнании. Русское литературное зарубежье*. Книжная Палата. Стр. 83-95.
- Доброзракова, Г.А. 2012. *Поэтика С. Д. Довлатова в контексте традиций русской литературы XIX-XX веков*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. Москва.
- Довлатов, С. 1990. *Записные книжки*. Нью-Йорк: журн. «Слово — Word». Режим доступа: http://www.sergeidovlatov.com/books/zap_kn.html 10.8. 2018.
- Довлатов, С. 2004. *Зимняя шапка*. В: *Чемодан*. Санкт-Петербург: Азбука-классика. Стр. 117-135.
- Довлатов, С. 2016. *Малое собрание сочинений*. Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус.
- Каспэ, И. 2013. *Статус документа. Окончательная бумажка или отчужденное свидетельство?*. Москва: Новое литературное обозрение.

Лейдерман, Н.Л., Липовецкий, М.Н. 2008. *Сергей Довлатов*. В: *Современная Русская литература XX века (1950-1990-е годы) в двух томах, том 2; 1968-1990*. Москва: Академия. Стр. 598-610.

Некрасова, И. 2016. *Расширение границ документального в произведениях новейшей русской литературы*. В: *Филология и культура. Philology and Culture*. Стр. 129-134.

Поливанов, А.С. 2010. «Псевдодокументализм» в русской неподцензурной прозе 1970-1980-х годов: Вен.В. Ерофеев, С.Д. Довлатов, Э.В. Лимонов. Автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Москва.

Ранчин, А. 2002. *Как сшиты «Шофёрские перчатки»: некоторые наблюдения над поэтикой Сергея Довлатова*. Режим доступа: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200201020> 10. 6. 2018.

Синдаловский, Н. А. 2003. *Словрь Петербуржца*. Санкт-Петербург: Норинт.

Фуко, М. 2004. *Археология знания*. Санкт-Петербург: ИЦ «Гуманитарная Академия».

Янг, Е. 1999. *Нарративная структура "Зоны"*. В: Арьев, А.Ю. *Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба*. Санкт-Петербург: Звезда. Режим доступа: <http://www.sergeidovlatov.com/books/yang.html> 13. 7. 2018.

Car, M. 2016. *Uvod u dokumentarnu književost*. Zagreb: Leykam international d.o.o.

Lipovetsky, M.; Beumers, B. 2010. *The Desire for the Real: Documentary Trends in Contemporary Russian Culture: Introduction*. В: *The Russian Review*, Vol. 69, No.4. Стр. 559-562. Режим доступа: <<https://www.jstor.org/stable/40927432>>. 12. 8. 2018.

Renov, M. 1993. *Toward a Poetics of Documentary*. B: Renov, M. *Theorizing Documentary*.
New York, London: Routledge, Inc. Стр. 12-36.

Sažetak

Rad se bavi dokumentarizmom kao glavnim umjetničkim postupkom u poetici ruskog postmodernističkog pisca Sergeja Dovlatova. U prvom dijelu rada postavljen je teorijski okvir u kojem se, tumačenjem pojmova dokumenta i montaže, propituju definicija i funkcija dokumentarističke književnosti i dokumentarizma. Na temelju izložene teorije slijedi analiza djela S. Dovlatova *Kompromiss*, *Zona (Zapiski nadziratelja)*, *Zapovednik*, *Čemodan* i *Naši*. Svako se djelo razlikuje po količini i načinu integracije dokumentarnog materijala, kao i njegovoj vrsti (pisma, novinski isječci, autobiografizmi), što već samo po sebi svjedoči o važnosti dokumentarnog materijala u Dovlatovljevim djelima. Dokumentarizam u književnosti ukazuje na fluidnost granica između zbilje i fikcije. Isprepletenost dokumentarnih i fikcionalnih elemenata u književnom djelu uvjetuje stvaranje novih, hibridnih književnih vrsti koje se opiru tradicionalnim žanrovskim klasifikacijama. Stoga se dokumentaristički postupak ukorijenio u suvremenoj postmodernističkoj književnosti. Međutim, analiza Dovlatovljeva dokumentarizma pokazuje da je pripovjedač nepouzdan i na trenutke neistinit, čime se potvrđuje teza samog Dovlatova o pseudodokumentarnosti, odnosno lažnoj dokumentarnosti njegovih djela. No, lažnost ili istinitost dokumentarizma kod Dovlatova nije od presudne važnosti jer dokumentarnost kao postupak u Dovlatovljevim djelima ne služi samo kao kritika ili svjedočenje. Primarna funkcija dokumentarizma u poetici Dovlatova jest izgraditi apsurdni književni svijet sličan stvarnomu kojim vlada slučaj i sudbina.

Ključni pojmovi: dokumentarizam, pseudodokumentarizam, dokumentarnost, dokument, dokumentaristička književnost, Sergej Dovlatov, montaža, hibridnost žanra, fragmentarnost, absurd

Ключевые понятия: документализм, псевдодокументализм, документальность, документ, документальная литература, Сергей Довлатов, монтаж, гибридность жанра, фрагментарность, абсурд

Životopis

Rođena sam 24. 7. 1994. u Zagrebu. Godine 2012. završila sam jezičnu IV. gimnaziju u kojoj sam pohađala nastavu po dvojezičnom programu. Iste godine upisala sam studij rusistike i anglistike na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Tijekom preddiplomskog studija posebno sam se zanimala za postmodernizam, kasni socijalizam i žensko pismo. Završni rad na Katedri za rusku književnost pod naslovom *Obraz materi v povestjah Vremja noč' i Svoj krug Ljudmily Petruševskoj* obranila sam u akademskoj godini 2015./2016, nakon čega sam nastavila dvopredmetni prevoditeljski diplomski studij anglistike i rusistike, također na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Ljetni semestar akademske godine 2016./2017. provela sam na Erasmus+ studentskoj razmjeni na Sveučilištu u Tallinnu u Estoniji.