

**ИРОНИЯ И МИМЕЗИС:
К ПРОБЛЕМЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА XX ВЕКА**

Иронию можно рассматривать в качестве одной из фундаментальных особенностей художественного языка XX в., так как иронический принцип, понятый как принцип дистанцирования от непосредственно высказанного, принцип неуверенности в возможности прямого высказывания является конститутивной чертой мышления XX века. Эта черта связана с характерным для духовной ситуации эпохи ощущением “плена языка”, плена иллюзий, — стереотипов восприятия, идеологий и мифов, встающих между субъектом и объектом, заслоняющих живого человека, разрушающих идентичность опыта переживания реальности¹. В этой духовной ситуации становится проблематичной внутренняя убедительность, аутентичность высказывания, оказывается поставлен под вопрос сам мимезис, предполагающий “узнавание”, так как “узнавание” оказывается в этом случае опознанием слова, а не стоящей за ним реальности. Поиск путей *понимания* реальности влечет за собой серьезную перестройку структуры художественного образа, ведущую к так называемой дегуманизации².

Одно из важнейших направлений в этой перестройке связано с необходимостью создания рефлексивной дистанции по отношению к существующим формам высказывания, позволяющей увидеть, сделать осязаемым стереотип сознания, “миф” и тем самым освободиться из-под его власти. Таким образом происходит деструкция знака — отделение означаемого от означаемого. Ирония является одним из главных путей такой деструкции: здесь происходит актуализация и рефлексия самого акта высказывания — ироническое высказывание не просто называет объект, — это есть не что иное, как маленькая игра в название объекта, игра в имена, примерка слова к объекту, обнаруживающая какое-то несоответствие между ними. Ирония безусловно входит в сферу комического, но вместе с тем

представляет собой явление, в котором комическое как бы перестраивает свою структуру, перенося основное событие комического из плана бытийного в план рефлексии над бытием. Если собственно комическое можно определить как невозможное и тем не менее вопреки этому абсурдно происходящее в реальности нарушение нормы миропорядка, в силу чего в негативной форме эта норма утверждается³, то в иронии главным героем становится не бытие наоборот, а демонстративное означивание наоборот, что ставит, однако, под вопрос не только форму высказывания, но и его истинное содержание.

Проблемой здесь становится способ понимания реальности. Ирония в системе культуры XX в. превращает мифы, которыми живет человек, в проблематичные имена для реальности⁴, ставя тем самым вопрос о возможности прямо противоположных форм ее интерпретации и оценки⁵, о возможности ее понимания современным человеком, сознание которого поработчено всевозможными клише коллективного сознания, часто оказывается под ярмом той или иной идеологии. Таким образом, ирония оказывается деструкцией знаков, образующих нашу культуру. При этом ироническая примерка различных имен-мифов к объекту ведет не к его миметическому узнаванию, а обнаруживает ограниченность мифа и непознанность, незавершенность объекта. Мимезис XX века заключается не в узнавании, а напротив, он демонстрирует невозможность узнавания, тем самым развенчивая миметический акт. Именно демонстрация поражения миметического акта ведет к цели высказывания⁶: снимая однозначность и завершенность высказывания, она освобождает объект от мертвых означающих, создает возможность вступить в непосредственный контакт с живым человеком. Тем самым ироническое остранение, казалось бы, разрушающее непосредственность восприятия, на самом деле имеет своей истинной задачей именно достижение непосредственности — непосредственности отношения сознания как к мифу, так и к самой реальности. Футуристическая идея В.Шкловского о “выводе вещи из автоматизма восприятия” путем остранения, которое позволяет “вернуть ощущение вещи, почувствовать вещи”, “дать ощущение вещи как видение а не как узнавание”⁷, связана с этой проблематикой культуры XX века, порождена ею.

Этот пункт представляется наиболее интересным для понимания роли иронического остранения в системе художествен-

ного языка XX столетия. Х.Ортега-и-Гассет, объясняя, что такое дегуманизация в искусстве, посвящает иронии специальную главу своего знаменитого трактата. Он говорит о комическом и ироническом духе современного искусства, превращающегося в откровенную игру, в которой “ни один образ не бывает окончательным — все перемигиваются, создавая чистую мнимость”⁸. Если для В.Шкловского остранение позволяет нам “увидеть” изображаемый предмет как реальность, то для Ортеги главной задачей искусства становится “упразднение жизни непосредственной”⁹, где ирреальность полностью освободится от зависимости у реальности, перестанет выдавать себя за реальность. Обе позиции следует признать вполне правомерными, отвечающими природе тех процессов, которые определяют собой характер искусства XX века. Вместе с тем в связи с проблемой иронического художественного высказывания возникает необходимость поставить вопрос о позиции, которая позволила бы не абсолютизировать как моменты остранения и критики “мифа” во имя освобождения реальности, так и все то, что замыкает искусство на себе самом. “Непосредственность” в искусстве не сводится не только к непосредственному отношению к “мифу”, но и не может быть просто непосредственным отношением к реальности, так как человек и в обычной жизни лишен этого непосредственного отношения к внешнему миру, потому что он живет в мире культуры, языка — мифа.

“Плен языка” означает порабощение имманентной, свободной жизни языка человеческого бытия определенными стереотипами, обладающими тем большей властью над сознанием человека, чем более глубоко и бессознательно они идеологизированы. В искусстве язык обретает свободу от них, начинает жить ради себя самого, начинает высказывать свои тайны, обнаруживать подлинные проблемы своего бытия в тех или иных условиях. Ироническое художественное высказывание — это игра означающих, в которой разыгрываются конфликты между мифами, владеющими языком, и живым словом, именем, — конфликты в равной степени реальные и ирреальные, обладающие вполне непосредственным бытием в поэтическом мире художественного произведения. Слово в действительности постольку ирреально, поскольку оно не есть вещь, которую оно обозначает, и постольку реально, поскольку, как пишет А.Ф.Лосев, “только в слове мы общаемся с людьми и природой, ...только в име-

ни обоснована вся глубочайшая природа социальности во всех бесконечных формах ее проявления... Человек, для которого нет имени, для которого имя только простой звук, а не сами предметы в их смысловой явленности, этот человек глух и нем, и живет он в глухо-немой действительности”¹⁰.

В ироническом художественном высказывании слово обращается на самого себя, здесь разные уровни смысла слова начинают спорить между собой, обретая непосредственность своего бытия как реального и ирреального одновременно. Здесь обретает голос эта антиномичность слова как самого человеческого бытия. В культуре XX века противоречие реального и ирреального в человеческой жизни принимает трагический характер, и именно ирония оказывается способной справиться с этим феноменом, обеспечить аутентичность слова, превратить слово из замкнутого на своем мире означающего, ведущего бесконечную игру с другими означающими, в слово, обладающее качеством *имени*, как его рассматривает А.Ф.Лосев. Для А.Ф.Лосева имя есть “энергема сущности”, так что “слово о предмете и о сущности есть сам предмет и сама сущность”, “...имя предмета и есть сам предмет в аспекте понятости и явленности”¹¹.

Рассмотрим структуру иронического строения художественного образа на примере композиции романа С.Довлатова “Зона. Записки надзирателя”. Ирония является здесь ведущим принципом организации художественного высказывания, что связано и с творческой задачей романа. Однако в критике обычно говорится о юморе С.Довлатова: Петр Вайль и Александр Генис указывают на отсутствие иронии в его прозе, понимая, однако, иронию лишь как “смешное под маской серьезного”, подчеркивая, что у Довлатова мы имеем дело как раз с обратным случаем — юмором¹². В данном случае же речь идет об иронии в широком смысле, как творческом принципе, организующем текст как целое; это, по определению Фридриха Шлегеля, не риторическая ирония, которая “основывается на иронических эпизодах”, не фигура речи, особенно характерная для полемики, а ирония поэтическая, подлинной родиной которой является философия, эта ирония проникает “своим божественным дыханием” поэтическое создание в целом; в ней реализуется “настроение, оглядывающее все с высоты и бесконечно возвышающееся над всем обусловленным, в том числе и над собственным искусством, добродетелью и гениальностью”¹³.

На первый взгляд, творческая задача романа обусловлена стремлением художника выйти за пределы традиции преимущественно социально-политической разработки лагерной темы к решительному ее углублению в аспектах “пограничных” форм человеческого бытия. На самом же деле задача художника связана не столько с разработкой лагерной темы, сколько с проблемой высказывания – высказывания экзистенциального опыта, для которого нет языка в существующей системе культуры, – опыта по ту сторону обычных форм понимания человеческого бытия. Проблема заключается в том, чтобы дать имя – назвать, понять, сделать явленной реальностью то, для чего нет слова. Более того, создание имени означает одновременно и сотворение предмета – сотворение нового смысла. Именно ироническая структура высказывания на лагерную тему и позволяет решить эту проблему.

С самого начала в романе С. Довлатова создается ироническая композиция, которая формирует структуру образа, не допускающую возможности прямого, “наивного” его восприятия как узнавания уже известного объекта. “Считать, что Довлатов лишь следует за потоком жизни, руководствуясь полным к ней доверием, – столь же просто, сколь и непростительно. Его проза придумана и сконструирована от начала до конца – от самого начала до самого конца. Его тексты, воспринимающиеся как “куски жизни”, в самом высоком художественном смысле “искусственны”...¹⁴ Образ во всех своих аспектах строится как немиметический, как откровенно скроенный, сотворенный из мифов, “отточенных банальностей”¹⁵, литературных мотивов и тем, как будто используемых с наивной непосредственностью, но вместе с тем, одновременно, подлежащих игровому остранению; комические ситуации на уровне изображенного события также служат разрушению стереотипа и поддерживают эффект остранения и акцентуации события изображения. Уже название романа двойственно-проблематично, так как указывает не только на объект изображения. Это название не только предметно, но и “литературно”, и “литература”, понятая как различные литературные приемы и жанры описания лагеря заключенных, играет в романе принципиальную роль, так как образ рождается здесь во встрече литературы и жизни. Название “Зона” вступает в перекличку с одноименным стихотворением Г. Аполлинера, в котором большой мир внешней жизни пред-

стает как ад внутреннего мира лирического героя, и на это в тексте романа имеется почти прямое указание: “По Солженицыну лагерь — это ад. Я же думаю, что ад — это мы сами...” (с.28). В этом случае “Зона” должна быть понята как сознание лирического героя романа — автора “Записок”; неслучайно на этой же странице “автор” говорит о своем произведении как произведении, имеющем лирический сюжет и лирического героя. Это наводит на мысль, что подлинным сюжетом произведения является не только и не столько жизнь в лагере заключенных, сколько сюжетное разворачивание внутреннего мира лирического героя.

Таким образом, уже название романа создает ироническую установку, делающую невозможным односторонне миметическое восприятие текста. Текст глубоко трагического произведения предстает как своего рода литературная игра, игра в имена для той реальности, которая еще никогда не была названа, для нее нет готовых слов, имен, нет жанра, который мог бы дать адекватную форму для высказывания экзистенциального опыта лирического героя, все жанры — лишь литература, все стили и приемы построения образа — лишь литературные приемы, предназначенные для выражения какого-то совсем другого содержания, чем то, что хочет высказать “автор”. И “автор” иронически использует тот язык, который имеется в наличии. “Прямого” слова, слова, совпадающего со своим предметом, слова непосредственного — в романе нет. И это не пустая литературная игра, такая структура образа имманентна основной проблематике романа, — в ней, как уже было сказано, реализуется его главная проблема: проблема высказывания опыта, для которого в культуре нет имени — этот опыт является потусторонним не только по отношению к замифологизированной советской культуре, но и шире — по отношению к культуре как таковой.

В романе создается ситуация противостояния рационального, рефлектирующего и трезво-документального слова автора, который ныне живет в Америке и здесь комментирует свой написанный в России роман — самому этому роману, который выступает в этой системе как живое слово “оттуда”, записки надзирателя из зоны. Тем, чем была зона для России, для американской жизни становится сама Россия, из которой теперь приходят в Америку фрагменты этого романа. Но то, что для Америки — лишь слова, роман, является для автора частью его

жизни, непосредственной реальностью, сокровенным опытом, который он как бы переводит теперь на другой язык — язык американского комментария, и который, между прочим, и сам получает иронический комментарий в тексте абсурдного объявления, которое цитирует автор: “Переводы с русского и обратно. Спросить Арика”(с.38).

Однако противопоставление записок Алиханова — лирического героя комментарию автора как живого, непосредственного свидетельства жизни — рассуждениям о жизни тоже иронично: на самом деле записки надзирателя совсем не являются непосредственным выражением живого опыта. В романе недаром рассказывается о том, как зона непрерывно творит свои мифы (например, миф об амурах с женой начальника лагеря, миф о прокуроре, оплакивающем сына, которого он сам приговорил к смерти, миф об успешном массовом побеге), поставляет их на волю (например, в переписке с “заочницами”, “где заключенные изображают себя жертвами трагических обстоятельств и изъявляют горячее желание вернуться к созидательному труду”(с.105). В этом контексте очень значительным представляется упоминание об особом жанре лагерного языка — “лагерном монологе” (с.99)¹⁶, который характеризуется откровенно набоковским словом: “словесное приключение”¹⁷. Это тоже комментарий — принципиально важный комментарий автора к тому, чем занимается в своих записках его лирический герой: Алиханов пишет свои лагерные рассказы, свой роман о зоне, используя литературные приемы, заимствованные у Хемингуэя и Дос Пассоса¹⁸. Он выражает свой опыт, переводя его в литературу, на хемингуэевский язык. А это означает, что он не просто пишет записки, в которых пытается передать свои впечатления и жизненный опыт — рассказать правду пережитого: он выступает как художник, создающий свое произведение, он — творец, который “изменяет жизнь... движением карандаша с холодными твердыми гранями и рельефной надписью “Орион”(с.54), так что, например, капитан Егоров, “тупое и злобное животное” — в его рассказах “получился довольно симпатичным. Налицо метаморфозы творческого процесса...”(с.95). Более чем очевидно, что оборот “движение карандаша с холодными твердыми гранями и рельефной надписью ‘Орион’” откровенно отсылает к набоковскому стилю, а тем самым — в контексте разговора о “метаморфозах творческого

процесса” и к высказыванию Набокова об искусстве писателя как “словесном приключении”.

Может даже возникнуть вопрос: значит, рассказ лирического героя о лагере — не более, чем результат “словесных приключений”, результат литературных упражнений начинающего писателя, который находится под влиянием американских прозаиков, открывающих для него новые способы письма, новые способы восприятия человека? Ответ на этот вопрос не может быть ни однозначно отрицательным, ни однозначно положительным: дело в том, что именно эта ироническая структура обеспечивает аутентичность высказывания в романе, которое не является ни собственно документальной, ни художественной правдой, не должно восприниматься как отражение или свидетельство лагерной жизни. Миметическая техника подвергается здесь иронической деструкции, и именно сама ироническая двусмысленность обеспечивает достижение цели высказывания. С одной стороны, повествование лирического героя, будучи действительно “литературой”, противостоящей жизни, вместе с тем — не просто литература сама для себя; для Алиханова литература — это еще и способ не быть, не присутствовать в реальности, так как реальность лагеря заключенных невозможно выдержать. Тем самым литературное творчество оказывается особым способом быть, особым образом жизни, — способом выживания. Об этом прямо сказано в тексте “комментария” к запискам надзирателя:

“У меня началось раздвоение личности. Жизнь превратилась в сюжет <...> Я начал думать о себе в третьем лице.

Когда меня избивали около Ропчинской лесобиржи, сознание действовало почти невозмутимо:

‘Человека избивают сапогами. Он прикрывает ребра и живот. Он пассивен и старается не возбуждать ярость масс...<...>’

Видимо, это была защитная реакция. Иначе я бы помер от страха <...>

Когда я замерзал, сознание регистрировало этот факт. Причем в художественной форме:

‘Птицы замерзали на лету...’

<...> Фактически я уже писал. Моя литература стала дополнением к жизни. Дополнением, без которого жизнь оказывалась совершенно непотребной. Осталось перенести все это на бумагу. Я пытался найти слова...”(с.42-43).

Таким образом, жизнь в лагере включает в себя элемент художественного творчества — сюжетотворения, она порождает поэтический вымысел, создает свой художественный мир; это — выдуманная жизнь. Но и напротив — литературное творчество с его “словесными приключениями” оказывается самой жизнью (так же, как является жизнью все “мифотворчество” зоны), а произведение надзирателя Алиханова — непосредственным, абсолютно аутентичным ее самовысказыванием. Вместе с тем, это самовысказывание зоны совершается не на ее языке — лагерь заключенных в записках Алиханова в некоторой степени действительно выдуман начинающим писателем, подражающим любимым американским прозаикам. Его произведение скроено по рецептам литературного творчества, с использованием художественных приемов, в той же степени шитых белыми нитками, как и “поэтическая” продукция зеков-уголовников. Следует заметить, что художественный язык американской литературы связан для него с совершенно особой системой ценностей, “потусторонней” для действительности жизни советского человека по ту и по другую стороны колючей проволоки¹⁹. Уже само имя Алиханова в лагере носит как бы книжный характер, оно явно заимствовано лирическим героем из американской литературы — Боб. Эта в буквальном смысле игра в имена соответствует и всем другим играм, которые ведутся в зоне: это и театр, в котором зона в конечном счете играет сама себя, — театр, где уголовники переодеваются революционерами, а вожди революции оказываются переодетыми бандитами, в результате чего переворачивается весь смысл устроенного властями патриотического спектакля. Все это — большая ироническая игра в имена и роли, дающая возможность высказать то, что на самом деле в эти имена и роли не укладывается, им не соответствует. В конечном итоге данная ироническая структура вполне аналогична структуре романтической иронии — по формуле Ф.Шлегеля, описывающей противоречие между невозможностью и необходимостью исчерпывающей полноты высказывания²⁰.

В романе создается большая система “уравнений”, членами которых становятся Советский Союз и лагерь заключенных, вожди и рецидивисты, уголовник и надзиратель. Важнейший, связанный с центральной проблематикой романа мотив — мотив человеческих перевоплощений (см.: с.57-58, 61-63) — пря-

мо указывает на эту систему тождеств. Социальный смысл разоблачающих мифы советского сознания уравнений лежит на поверхности. Вместе с тем развернутая в романе система отождествлений лагерной и “нормальной” жизни к этому смыслу никак не сводится²¹. И здесь решающую роль играет ирония — как это имеет место в указании автора на “классический сюжет”: “Нищий малыш заглядывает в шелку барской усадьбы” и отныне вся “его жизнь подчинена одной цели — разбогатеть”. Автор иронически переворачивает этот сюжет, разрушая его социальный смысл: “В такую же щель заглянул и я. Только увидел не роскошь, а правду” (с.35).

В конечном итоге с одной стороны тождества оказываются социальные формы бытия человека, с другой — сам человек. Роман демонстративно строится как иронически ориентированные, заведомо обреченные на поражение попытки подвести человека под какую-то готовую формулу, наперед известное социальное представление, и эти попытки ставятся в один ряд с амбивалентными попытками самой действительности создать свои собственные образы — образы, в которых она то ли апофатически высказывает, называет себя, то ли замещает реальность ирреальной, иллюзорной жизнью. При этом они разоблачают сами себя, представая то как маски и знаки, то как символы иной, подлинной реальности человека — ее имена, обладающие способностью замещать и таким образом высказывать ее тайну.

Таким образом, речь должна идти не просто о неадекватных формах высказывания — все эти неадекватные формы высказывания оказываются единственно возможными формами реализации определенного экзистенциального опыта, он живет в их структуре, и они могут переживаться в качестве таковых только тогда, когда они будут подвергнуты ироническому остранению, — что и происходит в романе. А это значит, что в качестве иронической должна быть понята сама структура каждого имени, в котором выражает себя человеческий опыт: ирония является важнейшим структурным элементом самого имени. Будучи так понятым, имя предстает не как нечто ложное или иллюзорное, а как истинное имя, — “результат энергемы сущности”²², имя, несущее в себе бытие, — жизнь, которая может высказать себя только апофатически, только отрицая себя.

Роль такого рода имени для жизни, которая еще не получила своего слова, выполняет в романе и сам надзиратель: он как

надзиратель принадлежит лагерю, но вместе с тем его внутренний мир не совпадает с миром зоны — он здесь посторонний. Будучи посторонним для зоны, оставаясь человеком из другого мира, чужим для зеков в том числе и по своему положению в лагере (надзирателем), Алиханов вместе с тем как бы перевоплощается, “переигрывает” себя: так происходит в иронически-трагической сцене пения “Интернационала” (с.153-154), в главе, где он пьянствует с уголовниками, в сцене, где он отчаянно подставляет себя под пулю товарища (с.170), повторяя тем самым поступок уголовника, который в своеобразном поединке с надзирателем Алихановым, чтобы не подчиниться, не сдаться перед ним, отрубил себе кисть руки. Уже и тогда, в момент того поединка с уголовником, Алиханов фактически отождествил себя с уголовным миром, стал вести себя по правилам игры, которые порождает зона. Все эти моменты отождествления себя с уголовным миром могут быть поставлены в один ряд с его художественным творчеством, и здесь особенно отчетливо видно, что все эти “игры” имеют экзистенциальный смысл: это опять-таки способы отсутствия в реальности как наиболее аутентичные формы ее переживания и постижения, “истинного” бытия в ней, — способы наделения ее именами.

Реальность конкретного бытия сама себя назвать не может, она не может стать непосредственным высказыванием себя. Сущность может быть явлена только в инобытии. Высказать себя — значит, найти свой смысл; но смысл может явиться там, где есть какое-то отношение между бытием и сознанием, предполагающее несовпадение между тем и другим.

Реальность являет нам свою сущность и обретает для нас смысл тогда, когда она находит для себя знаковую форму, предстает в некотором инобытии, перевоплощении. Таким образом, реальность внутреннего мира героя, чтобы стать предметом сознания, стать понятой героем, — а тем самым получить возможность высказать себя, — должна выйти из себя, перевоплотиться в иную реальность — стать реальностью слов, предложений, сюжетов, стилей, персонажей, мотивов. Эта реальность, в свою очередь, обладает своими упорядоченностями, своими синтаксическими фигурами, традиционными, а значит, и знаковыми способами своей организации — сюжетами. В этих сюжетах реальность жизненного опыта не просто информирует о себе, — жизнь перерабатывается в сюжет и стиль, заменяю-

щие собой реальную жизнь. Только таким образом она может себя высказать — то есть обрести какой-то смысл; сюжет и стиль оказываются способами собирания опыта в определенный порядок, в них опыт завершается и обретает осмысленную целостность. Вне сюжетов (или других упорядоченностей материала) жизнь оказывается бессмысленным хаосом, безграничным иррациональным потоком, и человеческое сознание, встречаясь с жизнью, непрерывно подбирает для нее какие-то “сюжеты”, “мифы”, — ищет для нее язык, который мог бы дать ей границы, смысл.

Ирония разрушает мифы, готовые формы смыслополагания, размывая представление об идентичности мифа и реальности; таким образом, как уже говорилось, она позволяет ввести миф в сознание читателя именно в качестве мифа, дает возможность ощутить за мифом присутствие реальности, не совпадающей с мифом. Это одна из важнейших функций иронии в художественном языке XX века: парадоксальным образом ирония возвращает человеку чувство реальности, создает для нее язык.

Реальность и прежде всего человек как реальность — оказывается живой, не способной воплотиться в заданные стилевые и сюжетные схемы, не укладывается в то, что С.Довлатов называет “нравственными преискурантами” (с.62). В этой ситуации ироническая форма высказывания, не допуская однозначных оценок человека, становится выражением любви к человеку, уважения к непостижимой сложности его природы (что, конечно, совсем не означает нравственного индифферентизма). Реальность человеческого бытия предстает как упругая энергия бесконечности невоплощенных, неназванных смыслов, сопротивляющихся редукции в слово и сюжет.

Но сам акт соотнесения слова и реальности входит в сознание и становится предметом переживания, в ходе которого устанавливается новая связь между словом и реальностью внеположных ему смыслов, так что, казалось бы, совсем неадекватное, искусственное слово, подвергаясь ироническому остранию, становится апофатическим выражением и символом этих смыслов, их — именем. Аутентичность этого имени обусловлена тем, что в этой системе становится ощутимой его внутренне драматичная жизнь, ощутимым становится драматизм процесса сотворения смысла в его незавершенности и причастности глубинным основаниям реальности, сущности, как она может

открыться человеческому сознанию. Этот драматизм внутренней жизни имени соответствует драматизму реальной жизни человеческого сознания.

Примечания

¹ Это проблема сформулирована в начале века в знаменитом “Письме Чендоса” Гуго фон Гофманстала, где, вероятно, впервые был зафиксирован конфликт между готовыми категориями языка и живым чувством реальности: понятия вели друг с другом удивительные игры, “но они были заняты только сами собой, и самое глубокое, личное в моем сознании оставалось за кругом их игры”. (Hugo von Hofmannsthal. Ein Brief // Н.в.Н. Gesammelte Werke in zwei Einzelbänden. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen. Frankfurt am Main 1979. S.466)

² См.: Рымарь Н.Т. Узнавание и понимание: проблема мимезиса и структура образа в художественной культуре XX века // Вестник Самарского университета. Филология. Самара, 1997. № 3 (5).

³ Как пишет Г.Плесснер, “норма здесь нарушается явлением, которое одновременно и очевидно подчиняется норме” (См.: Plessner Н. Lachen und Weinen // Plessner Н. Philosophische Anthropologie. Frankfurt a/M.,1970. S.95; См.: Рымарь Н.Т. Введение в теорию романа. Воронеж,1989. С.177 - 180.)

⁴ Нодар Какабадзе описал соответствующую этому явлению стилевую черту в современной западной литературе, определив ее как “стиль предположений” (Kakabadze N. Der “Mutmajungenstil” im zeitgenössischen deutschsprachigen Roman // Труды Тбилисского университета. Т.237. Тбилиси, 1983).

⁵ См., например: Харитонов М.С. Понятие иронии в эстетике Томаса Манна // Вопросы философии. 1972, № 5.

⁶ См. об этом: Рымарь Н.Т. Узнавание и понимание.

⁷ Шкловский В. О теории прозы. М.,1983. С.15.

⁸ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.,1991. С. 255.

⁹ Там же. С. 234

¹⁰ Лосев А.Ф. Философия имени // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С.14.

¹¹ Там же. С. 131.

¹² Вайль П., Генис А. Искусство автопортрета // Звезда, 1994. № 3. С. 179. Эту мысль поддерживает и Игорь Сухих (Сухих И. Голос. О ремесле писателя Д. // Звезда, 1994. № 3. С. 185)

¹³ См.: Шлегель Ф. Критические фрагменты //Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т.1. М.,1983. С.282-283; См. также:

Behler E. Ironie/Humor //Fischer Lexikon Literatur. Hg. von Ulfert Ricklefs. Fr/M.,1996. S.822–824.

¹⁴ Вайль П., Генис А. Искусство автопортрета. С.177.

¹⁵ Довлатов С. Собрание прозы в трех томах. Т.1. СПб, 1995. С. 56. Все дальнейшие ссылки на роман приводятся в тексте: указан лишь номер страницы.

¹⁶ Лагерный язык получает в романе последовательно развернутый ряд характеристик как язык в буквальном смысле художественный: “Лагерный язык менее всего рассчитан на практическое использование. И вообще, он является целью, а не средством”. “В основном... лагерная речь – явление творческое, сугубо эстетическое, художественно-бесцельное”; “Лагерный язык – затейлив, картинно живописен, орнаментален и шеголеват. Он близок к звукописи ремизовской школы. Лагерный монолог – увлекательное словесное приключение. Это – некая драма с интригующей завязкой, увлекательной кульминацией и бурным финалом. Либо оратория – с многозначительными паузами, внезапными нарастаниями темпа, богатой звуковой нюансировкой и душераздирающими голосовыми фиоритурами” (с.99).

¹⁷ Набоков В.В. Собр.соч.: В 4-х томах. Т.3. М., 1990. С. 125.

¹⁸ См.: Анастасьев Н. “Слова – моя профессия”. О прозе Сергея Довлатова // Вопросы литературы, 1995. № 1.

¹⁹ См.: Анастасьев Н. Указ. соч. С. 18.

²⁰ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т.1. С. 287.

²¹ Об этом “автор” говорит в своих “комментариях” прямо: “Я пишу - не физиологические очерки, я вообще пишу не о тюрьме и зеках, мне бы хотелось написать о жизни и людях. <...> Еще раз говорю, меня интересует жизнь, а не тюрьма. И - люди, а не монстры” (с.154.) На следующей странице сказано еще и так: “Я не сулил читателям эффектных зрелищ. Мне хотелось подвести их к зеркалу”.

²² Лосев А.Ф. Философия имени. С.131.