

«ЗАПИСКИ ИЗ МЕРТВОГО ДОМА» Ф. ДОСТОЕВСКОГО И «ЗОНА» С. ДОВЛАТОВА: ПРОБЛЕМА ДИАЛОГА

В статье исследуется проблема диалога довлатовской «Зоны» с текстом, лежащим в основании традиций «лагерной» прозы, романом Ф.М. Достоевского «Записки из Мертвого дома». Делается акцент на функциональных особенностях и значении театральности в рамках пенитенциарного сюжета Достоевского и Довлатова.

Ключевые слова: *Фёдор Достоевский, Сергей Довлатов, «Записки из мертвого дома», «Зона», пенитенциарный сюжет, театральность.*

«Зону (Записки надзирателя)» С. Довлатова и «Записки из Мертвого дома» Ф.М. Достоевского сближает общая тема несвободы (лагеря или острога). Помимо общей для обоих писателей установки на исследование человека в условиях несвободы, у Довлатова вслед за Достоевским и под очевидным его влиянием возникает еще сюжет – театральный.

Под театральностью в нашей работе понимается специфически театральное (или сценическое) в представлении или драматургическом тексте [4, с. 365].

Театральность произведений Ф.М. Достоевского и С. Довлатова уже неоднократно подвергалась научной рефлексии [5; 6; 7]. В случае с Довлатовым можно сказать, что такой интерес к проблеме вызвал, в том числе, и друг писателя Андрей Арьев, назвавший реализм Довлатова «театральным» [1, с. 26]. Наше внимание привлекло взаимодействие двух противоположных систем («лагерной» и «театральной») в рамках одного произведения. Возникает ряд вопросов: почему у обоих писателей существующие в жестких ограничениях герои прибегают к театру? что означает театр для них и для автора? и пр.

Рассмотрим значение театра в художественных системах Достоевского и Довлатова.

1. Театр как возможность сосуществовать с миром.

Описанные авторами миры полны регламентации и несвободы, персонажам необходимо умение лицедейства для того, чтобы выжить в окружающей их реальности.

Например, у Достоевского можно заметить, как театр влияет на податливость регламентации в данных эпизодах: *«В будни острог запирался рано, как только наступала ночь. В рождественский праздник сделано было исключение: не запирали до самой вечерней зари»* [3, с. 119], *«Но как бы то ни было, старший унтер-офицер не противоречил арестантам, а им только того и надо было»* [3, с. 117]. В этих сценах появление идеи театра создает мотив лицедейства: арестанты и местные представители закона несколько меняют свои взаимоотношения, следствием чего является отсутствие беспорядков и небольшое

послабление регламентации: «Я утвердительно скажу, что театр и благодарность за то, что его позволили, были причиной, что на праздниках не было ни одного серьезного беспорядка в остроге...» [3, с. 117], «Караульный офицер рассуждал так: «Беспорядков действительно вчера не было; а уж как сами слово дают, что не будет и сегодня, значит, сами за собой будут смотреть, а это всего крепче» [3, с. 119].

В мире довлатовской «Зоны» также заметна жесткая регламентация, как правило, шизофренически двойственная. Замполит Хуриев говорит: «После торжественной части – концерт. Явка обязательна. Отказники пойдут в изолятор» [2, с. 163-164]. Казалось бы, празднование и посещение концерта – личное дело каждого, однако за отказ присутствовать на мероприятии неминуемо последует наказание.

Далее по тексту мы можем видеть из рассказа Гурина, как советская система буквально заставляет людей играть роль и перевоплощаться, становиться артистами: « – ... Была у меня до войны кликуха – Артист... Так и записали в дело – артист. Помню, чалился в МУРе, а следователь шутки ради и записал. В графу – профессия до ареста... Какая уж там профессия! Я с колыбели – упорный вор. Однако как записали, так и поехало – артист...» [2, с. 149].

2. Механизм театрализации – перевоплощение.

Далее мы рассмотрим уже не системное перевоплощение, а перевоплощение непосредственно на сцене.

В выбранных нами фрагментах зэки и арестанты не отделяют образы на сцене от людей, которые воплощают их. Для тех, кто не участвовал в постановке, это было намного важнее, чем содержание пьесы. В зависимости от роли менялось и отношение к людям в коллективе. У Довлатова, например, «отношение к пьесе и вождям революции было двойным. Ленина, в общем-то, почитали, Дзержинского – не очень» [2, с. 160]. Вследствие чего над заключённым по кличке Мотыль начали подшучивать из-за роли Дзержинского: « – Нашёл ты себе работёнку, Мотыль! Чекистом заделался» [2, с. 160]. Однако Гурин, играющий Ленина пользовался уважением и специально выговаривал, с ленинской картавостью: «Вегной догогой идёте, товагищи гецидивисты!» [2, с. 161]. На что получал одобрителльные выкрики: « – Похож, чистое кино...» [2, с. 161]. Непосредственно во время постановки пьесы на сцене зрители-заключённые не воспринимают образы как полноценные, они всё так же привязаны к личностям актёров. Так, из зала слышатся комментарии и неприличные выкрики. Например: « – Давай, Мотыль, не тяни резину» [2, с. 168]. На что заключённые даже получают ответы со сцены, например: « – Ша! – ответил Цуриков. – Разберёмся... Много вас тут шибко грамотных» [2, с. 168]. Сам же автор поддерживает эту двойственность, порой называя актёра то по его собственному имени, то по имени исполняемого им персонажа.

У Достоевского практически все участники постановки зовутся своими именами, часто можно наблюдать отсутствие имен у персонажей пьесы. Из залов также слышатся выкрики, например: «Лихо, Баклушин! Ай да молодец!»

[3, с. 124]. Далее по тексту автор подмечает, что *«ужасно любопытно для них увидеть, например, такого-то Ваньку Отпетого...совсем в другом платье...»* [3, с. 124]. Реакция наивной публики на представление у обоих авторов примерно одинаковая (выкрики, отождествление персонажа и актера, их принципиальное неразличение).

Во время представления как зрители, так и актеры, меняют свои привычные роли на новые. Актеры в буквальном смысле, а зрители видят знакомых им людей в новом качестве. И те и другие ведут себя нетипично для своей среды, то есть смена роли даёт им короткую, но всё же свободу. Как далее по тексту замечает Достоевский: *«Только немного позволили этим бедным людям пожить по-своему, повеселиться по-людски, прожить хоть час не по-осторожному – и человек нравственно меняется...»* [3, с. 129].

3. Кульминация пьесы и главный герой.

Интересно заметить, как влияет постановка на главного героя. Так, у Достоевского после окончания пьесы арестанты расходятся довольными, а главного героя ночью посещает обнадёживающая мысль: *«Не навсегда же я здесь, а только ведь на несколько лет!»* [3, с. 130].

У Довлатова же кульминация сцены ведет к «очищению», которое выражается здесь через прилив патриотизма: *«Впервые я был частью моей особенной, небывалой страны. Я целиком состоял из жестокости, голода, памяти, злобы... От слёз я на минуту потерял зрение»* [2, с. 172-173]. Однако этот процесс прерывается местной системой власти в лице замполита Хуриева: *«– Представление окончено, – сказал Хуриев. Опрокидывая скамейки, заключенные направились к выходу»* [2, с. 173]. Катарсис строго регламентирован системой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Довлатов С.Д. Собрание сочинений: в 4 т. Т.1; сост. А. Арьев. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2016. 464 с.
2. Довлатов С.Д. Собрание сочинений: в 4 т. Т.2; сост. А. Арьев. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2016. 576 с.
3. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т.4; Л.,1972. 327 с.
4. Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. – М.; Прогресс, 1991. 504 с.
5. Полякова Е.А. Поэтика драмы и эстетика театра в романе: «Идиот» и «Анна Каренина». М.: РГГУ, 2002. 328 с.
6. Сафронова Е.Ю. Дискурс права в творчестве Ф.М. Достоевского 1846-1862 гг.: монография / Е.Ю. Сафронова; под науч. ред. С.М. Козловой. Барнаул: Изд-во Алт.ун-та, 2013. 182 с.
7. Шевченко Е.С. Театральный код довлатовской прозы // Вестник Самарского государственного университета. Самара: СамГУ, 2006, № 10/2 (50). С. 59-66.