

Наталья Ковтун  
Красноярский государственный педагогический  
университет им. В. П. Астафьева  
nkovtun@mail.ru

Natalia Kovtun  
Krasnoyarsk State Pedagogical University  
named after V. P. Astafyev  
nkovtun@mail.ru

## МЕЖДУ БАЙРОНОМ И ЗАЙЦЕМ, ИЛИ ОБРАЗ ПУШКИНА В ЗЕРКАЛЕ *ЗАПОВЕДНИКА* С. ДОВЛАТОВА

### BETWEEN BYRON AND THE HARE, OR THE IMAGE OF PUSHKIN IN THE MIRROR OF THE *PUSHKIN HILLS* BY S. DOVLATOV

В статье анализируется повесть С. Довлатова *Заповедник* (1976–1983) в парадигме пушкинского мифа, пережившего очередную эволюцию в эпоху постмодерна; сопоставляется официальное прочтение образа поэта, развернутое в пределах заповедника, и игровой вариант, предложенный рассказчиком. Личные перипетии героя отражаются в зеркале пушкинской мифологии, обретающей *трагифарсовый* контекст, где бытие *маленького человека*, того самого *зайца*, словами Ф. Булгарина, наполнено ничуть не меньшей героикой, благородством, чем судьба гения. Исследуется механизм создания уже *довлатовского мифа*, который оформляют прием *qui pro quo*, мотивы двойничества, шутовства, трикстерства, потлача. Образы двойников, в которых проступают очертания пушкинских персонажей, обыгрывают, уточняют историю повествователя, плутающего в пределах заповедника как между строк *мировой библиотеки*. Рассказчик сбивается с пути-строчки, проваливается в оврагнемому, мечтает обрести высоту как Красавицу и Слово! Повесть заканчивается победой героя над собственными страхами, он переживает миг откровения, внешний и внутренний мир совпадают, и точкой этого единства оказывается он сам.

*Ключевые слова:* пушкинский миф, Довлатов, *Заповедник*, трикстер.

The article analyses the novella by S. Dovlatov's *Pushkin Hills* (1976–1983) is analysed in the paradigm of the implementation of Pushkin's myth, which has experienced another version of evolution in the postmodern era; the official reading of the poet's image, deployed within the reserve, and the playful version proposed by the narrator are compared. The personal vicissitudes of the hero are reflected in the mirror of Pushkin's mythology, which acquires a tragifarse context, where the existence of a small man, that hare, in the words

of F. Bulgarin, is filled with no less heroism and nobility than the fate of a genius. The mechanism of creating Dvlatov's myth, which is formalised by the *qui pro quo* technique, the motifs of doublehood, buffoonery, tricksterism, and potlatch, is studied. The images of *doppelgangers*, in which the outlines of Pushkin's characters emerge, play with and clarify the story of the narrator, who wanders within the reserve as between the lines of a world library. The narrator goes astray, falls into the ravine of dumbness, dreams of finding the height as Beauty and the Word! The story ends with the hero's victory over his own fears, he experiences a moment of revelation, the outer and inner worlds coincide, and the point of this unity is himself.

*Keywords:* Pushkin myth, Dvlatov, *Pushkin Hills*, trickster.

...и русская литература, и Петербург (Ленинград),  
и Россия, — всё это, так или иначе, ПУШКИН-  
СКИЙ ДОМ без его курчавого постояльца.

А. Битов

### Пушкинский миф как объект культурной коммуникации

Пушкинская мифология привлекает сегодня все больше писателей, критиков разных направлений и уровня дарования. Имя С. Довлатова соседствует в этой парадигме с именами Вен. Ерофеева, А. Синявского, А. Битова, Т. Толстой, Л. Петрушевской, с некоторыми из них он был дружен. Довлатов воспринимает творчество поэта как идеальную меру для понимания сути вещей, от высоких категорий (что есть Поэзия, Бог, Любовь), до мелочей существования...

Известно, что миф о Пушкине пережил несколько стадий культурной эволюции. *Прижизненный миф* был связан с противоречивым отношением к текстам поэта, утверждением приоритета раннего творчества над последующими этапами; подчеркнутым биографизмом в интерпретации авторских сюжетов, развернутых в сторону актуальных идеологем (декабризм, отношения с властями и вплоть до теории официальной народности). Смерть Пушкина трансформирует миф, став его ключевой составляющей, миф приобретает все более универсальный характер, что подчеркивает знаменитая формула А. Григорьева: «Пушкин — это наше все». К середине XIX столетия биография поэта осознается в житейном ореоле, идеологические контексты вытесняются «вочеловеченной соборностью». Апогеем культурной коммуникации, связанной с пушкинским мифом, «становится 1880 год. Открытие опекушинского памятника и сопровождавшие его речи полностью и окончательно закрепляют канон», Пушкин осознается как символ национального согласия и бытийной гармонии (Шатин 2015: 51).

Слом этого кода происходит только в *эпоху модерна* и связывается с личностной трактовкой пушкинского мифа. Тезис А. Григорьева корректирует определение М. Цветаевой «*Мой Пушкин*», *феноменологическое* прочтение актуализирует интерес к деталям личности и быта поэта. Теперь пушкинский миф вовлекается в культурную орбиту различных авто-

ров, открывает возможность *экзистенциального анализа* самого пишущего, становится кодом читательского восприятия новых текстов. *Эпоха постмодерна* одновременно продолжает и оспаривает эту линию, что связано уже с творчеством В. Набокова (комментарии к «Евгению Онегину») и Хармса, отозвавшегося в текстах С. Довлатова. Пушкинский миф отныне обретает *игровой* характер, связывается со *стихией смеха*, что предопределено не столько структурой мифа, сколько «его иллюкативной энергией, действующей в поле интертекста, паратекста, гипертекста, метатекста или архитекткста. Совершенно естественно, что такой характер оказывается возможным только при понимании пушкинского текста как текста с высокой степенью коммуникативной неопределенности, которая допускает возможность противоположных интерпретаций», — подчеркивает Ю. Шатин (Шатин 2015: 53). Не случайно сегодня настоящий расцвет переживает *папушкинистика*.

### Образ заповедника: музей или парк культуры?

Пушкинская мифология в той или иной мере пронизывает все творчество С. Довлатова, обретает значение *культурного кода* для одного из лучших его текстов — *Заповедник*. Рассказчик, традиционно награжденный авторскими чертами, выписан как *классический трикстер*, оказывается на перекрестке эпох и пространств: «Маргинальные герои С. Довлатова впитали в себя многие черты дурака, юродивого, шута, причудливо совместив в себе фольклорную и литературную линии. Одна из ведущих черт данного типа — социальная отверженность, изгойничество» (Когатова 2018: 29). А. Арьев свидетельствует: Довлатов «питал заведомую слабость к изгоям, к плебсу, частенько предпочитая их обществу приличных — без всяких кавычек — людей» (Арьев 1993: 8–9). Эту особенность подчеркивает и А. Генис: «Сергей и на родине любил босяков, забулдыг и изгоев» (Генис 1999: 128). В *Заповеднике* рассказчик признается: «Слово “активист” для меня звучит как оскорбление» (Довлатов 1993: 382). Не случайно Довлатову так нравилась проза В. Шукшина, сокровенный герой которой *маргинал, чудик* (Ковтун 2022: 132–154).

*Заповедник* начинается и заканчивается описанием *вокзала* как символа очередной попытки Бориса Алиханова преодолеть жизненную колею, выйти из *лабиринта*. В таком путешествии никто не добивается цели самостоятельно, но должен встретиться с кем-то или чем-то необычным, так в центре критского лабиринта обитает Минотавр — скрытая *проекция* самого странника (Цивьян 1996: 306–324). *Двойник* загоняет героя в ситуацию лабиринта, манифестирует все невидимое, тайное, что он прячет от разума, требуя осознания, интеграции в целостное «я», необходимое для полноты жизни. Лабиринт тогда — крипта подсознания. С его преодолением связаны сцены драк, пьянства, кутежей, разврата, которые символизируют борьбу духовную и ментальную. Выход же указывает *Проводник*,

который зачастую совпадает с Минотавром в одном лице. Лабиринт, таким образом, скрывает в себе и *чудовище*, и *спасителя*. Такая амбивалентность требует от героя предельной осторожности, хитрости, ибо *двойник* знает о нем все, играет с ним, испытывает. Выход к свету и есть обретение судьбы-доли. Алиханов старается найти в Пушкинских Горах следы *подлинной* истории Поэта, ироническим преемником которого и становится как *ведун*, *экскурсовод*.

Личные перипетии героя отражаются в *зеркале пушкинской мифологии*, обретающей *трагифарсовый* контекст: «У Пушкина тоже были долги и неважные отношения с государством. Да и с женой приключилась беда. Не говоря о тяжелом характере...», — рассуждает Алиханов (Довлатов 1993: 364). Его «странные наброски» будущей книги строятся на вполне узнаваемой, общей для художников парадигме событий: «Несчастливая любовь, долги, женитьба, творчество, конфликт с государством. Плюс, как говорил Достоевский — оттенок высшего значения. Я думал, что в этих занятиях растворятся мои невзгоды. Так уже бывало раньше, в пору литературного становления. Вроде это называется сублимация. Когда пытаешься возложить на литературу ответственность за свои грехи» (Довлатов 1993: 364). И одновременно детали пушкинского быта, сюжет его ссылки в Михайловское, связанные с этим тексты приобретают характер *частной истории*, в которой трагедия соседствует с комедией, высокие истины с фарсом, что и выступает одним из аргументов *подлинности*. Монументальный пушкинский миф, положенный в основание заповедника, раздражает Алиханова именно потому, что лишен *воздуха*, *живительной пустоты*, где человек мог бы остаться наедине с гением и самим собой. Не случайно А. Генис в «филологическом романе», посвященном С. Довлатову, подчеркивает: «У довлатовской прозы легкое дыхание, потому что его регулирует впущенная в текст пустота» (Генис 1999: 132). Характерное открытие делает и художник в знаковой повести А. Битова *Человек в пейзаже* (1983), оставляющий на полотнах незаписанным угол, дорожа свободным пространством как возможностью иного взгляда, своеволия, что и рождает ощущение *полноты пейзажа* (Ковтун 2027: 114–125).

И, напротив, заповедник в тексте С. Довлатова — собрание *подделок* и *подлогов*, что грозит его превращением в «грандиозный парк культуры и отдыха», где любовь к Пушкину становится «самой ходовой валютой». «Все служители пушкинского культа были на удивление ревнивы. Пушкин был их коллективной собственностью, их обожаемым возлюбленным, их нежно лелеемым детищем. Всякое посягательство на эту личную святыню их раздражало» (Довлатов 1993: 347), они спешили убедиться, что *прочие* любви к Пушкину не достойны. Официальный *культ поэта* включает строго выверенный порядок поклонения, определенную логику экскурсий, отраженную в методичках, посещение родовых усадеб, аллеи Керн, сразу названной героем «фикцией», могилы с посмертной маской... На этом фоне выгодно отличается Тригорское, оно «лежало на отшибе.

Начальство редко сюда заглядывало. Экспозиция была построена логично и красиво» (Довлатов 1993: 348). Здесь тишина, сохранены приметы подлинного усадебного быта — старый парк, река, в которой отражаются «легкие облака». Нравится Алиханову и Успенский собор, где прохладно, звучит эхо. «Под сводами дремали голуби. Храм был реален, приземист и грациозен. В углу центрального зала тускло поблескивал разбитый колокол. Один из туристов звонко стучал по нему ключом...» (Довлатов 1993: 348). Звук колокола — обещание возрождения, символика ключа традиционно связывается с открытием Вечности. Эти места сохраняют тень пушкинского присутствия, оказавшись вне преобразований директора музея, которого С. Довлатов сравнивает с Дантесом: «Сергей собирался посвятить Абраму Терцу статью о Гейченко, директоре Пушкиногорского заповедника. Называться она должна была “Прогулки с Дантесом”», — свидетельствует А. Генис (Генис 1999: 150).

### Пушкин в зеркале довлатовского мифа

Образ Пушкина в тексте постоянно *двоится*, соскальзывает в фарс, анекдот, превращаясь в *симулякр*. Алиханов неизменно отклоняется от «официальной народной тропы», читает редкую литературу: «Чем лучше я узнавал Пушкина, тем меньше хотелось рассуждать о нем» (Довлатов 1993: 361). Так выстраиваются глубоко личные параллели с жизнью, творчеством поэта, создается оригинальный *довлатовский миф* (Доброзракова 2023: 102–108), где бытие *маленького человека*, того самого *зайца*, словами Ф. Булгарина, наполнено ничуть не меньшей героикой, благородством, чем судьба гения. На одной из последних экскурсий рассказчик пытается объяснить эту мысль приехавшей жене Татьяне — «загадочной женщине», чей образ уже на уровне эпитафии соотнесен с *Премудростью*: «Теперь я обращался к ней. Рассказывал ей о маленьком гениальном человеке, в котором так легко уживались Бог и дьявол. Который высоко парил, но стал жертвой обыкновенного земного чувства. Который создавал шедевры, а погиб героем второстепенной беллетристики. Дав Булгарину законный повод написать: “Великий был человек, а пропал, как заяц...”» (Довлатов 1993: 378).

Женский образ отмечен чертами известных пушкинских героинь: Людмилы из юношеской поэмы *Руслан и Людмила* (1818–1820), Донны Анны из *Каменного гостя*, Татьяны из *Евгения Онегина* (1833), разгадывающей тайну имени героя (Козлова 1996: 45–48), и Марьи Ивановны из *Капитанской дочки* (1836). За плечами жены рассказчика проступает силуэт и самой Натальи Гончаровой, ее отличают красота, невозмутимость вплоть до равнодушия, ключевая роль в судьбе избранника. Интересно, что Алиханов знакомится с Татьяной на именинах *хомяка* художника Лобанова (известный в Питере глухонемой мастер, работающий в стиле *ар-брют*), где все ждут Целкова, который так и не пришел, сразу откочевав в миф. Манера последнего отчасти напоминает поэтику персонажей в тек-

стах самого Довлатова. Связь женщины с миром зверей, иронически отмеченная в тексте, отсылка к древней богине жизни, «хозяйке зверей» — она же Прекрасная Дама (Франк 2020: 133).

Кузен Татьяны, понуждающий Алиханова жениться, не столько личность, сколько олицетворенная стихия, пейзаж, *говорящая голова*, что является отличительной характеристикой *двойника-антипода* (Франк 2020: 371). «Над утесом плеч возвышалось бурое кирпичное лицо. Купол его был увенчан жесткой и запыленной грядкой прошлогодней травы. Лепные своды ушей терялись в полумраке. Форпосту широкого прочного лба не хватало бойниц. Оврагом темнели разомкнутые губы. Мерцающие болотца глаз, подернутые ледяною кромкой, — вопрошали. Бездонный рот, как щель в скале, таил угрозу» (Довлатов 1993: 374). Описание отсылает к парадигме известных *двойников* из пушкинских текстов, которые подают герою знак — это *говорящая Голова* богатыря из поэмы *Руслан и Людмила*, беседующая со странником, играющая важную роль в выборе пути; *кивающая голова Командора* в *Каменном госте*; *голова Медного всадника*, в гневе развернутая к несчастному Евгению; и *мертвая голова Пугачева*. Последний перед казнью узнал Гринева в толпе «и кивнул ему головою, которая через минуту, мертвая и окровавленная, показана была народу. Вскоре потом Петр Андреевич женился на Марье Ивановне» (Пушкин 1936: 468). Во всех случаях образ неживой головы символизирует пределы инобытия, смерти, исход обещает женитьба как этап инициации.

Наложение пушкинского мифа и мифа автора, их зеркальное отражение друг в друге создают атмосферу *игры, пародии, двойничества*, пронизывающую текст. Уже в Луге сбежавший из Питера Алиханов встречает официанта с характерными приметами, который выступает в роли сказочного *помощника* — дает опохмелиться: «Через минуту появился официант с громадными войлочными бакенбардами» (Довлатов 1993: 324). Пьянство героя не приносит ему ни радости, ни облегчения, но есть форма «аскезы», условие открытия инопространства, что соответствует русской классической традиции в целом: от «пьяненьких» Ф. Достоевского до Венички Ерофеева, Павла Петровича А. Битова (Генис 2003: 481) или Петровича В. Маканина (Ковтун 2021: 172–191). Не случайно места, в которых оказывается герой, подчеркнута *маргинальны*: коммунальная квартира в Питере, автобус, вокзал, банька, гостиничная комната как «узенькая лодка». Попав в заповедник, он «выбирает себе в качестве адреса обочину», как и все поколение самого автора (Генис 1999: 141).

Деревенский дом Михал Иваныча, в котором квартирует рассказчик, стоит под горой, вблизи оврага и «производит страшное впечатление», ассоциируясь с гротескным низом. На крыльцо выскакивает «мужчина в застиранной железнодорожной гимнастерке», который «откровенно и деловито помочился с крыльца». Сам хозяин скрывается за дверью, не откликается на собственное имя, опасаясь визита милиции. В избе «стоял запах прокисшей еды», над столом висит «цветной портрет Мао из “Огонька”»,

«рядом широко улыбался Гагарин». «Ходики стояли. Утюг, заменявший гирю, касался пола» (Довлатов 1993: 344). Оконные стекла в трещинах, что указывает на мотив перекрестка, границы, где сходятся времена и пространства. В соседней комнате на кровати валяются «смердящие овчины», отсылающие к сюжету *Капитанской дочки*, истории дарений, сблизившей Гринева с проводником-атаманом (Марусова 2015: 35–45). Дверь в дом не запирается, «повсюду белели окурки и яичная скорлупа». «Две кошки геральдического вида — угольно-черная и розово-белая — жеманно фла-нировали по столу, огибая тарелки» (Довлатов 1993: 344). Во дворе были «две худые собаки, которые порой надолго исчезали. Тощая яблоня и грядка зеленого лука» (Довлатов 1993: 345). Геральдические кошки как Инь и Ян, яблоня символизируют начало космогенеза, исток цивилизации. История освоения этого пространства туристами начинается с семьи евреев, которые «Христа распяли», — поясняет один из мужиков. Что-то первобытное есть и в самих деревенских жителях: жена Михал Иваныча спит «тихо, как гусеница», сам он с другом Толиком «жизнелюбивые, отталкивающие и воинственные, как сорняки...», — часть пейзажа. Не случайно и сходство хозяина с образом кузена Татьяны: физическая мощь, «бурое лицо, худые мощные ключицы под распахнутой сорочкой» (Довлатов 1993: 344). Из провалов в крыше полуразрушенной избы, однако, видны облака — то самое *пустое место*, незаписанный угол в пейзаже, словами А. Битова, как перспектива исхода и одновременно право на ошибку (Довлатов не случайно так ценил опечатки). В этом контексте периферия, ветхая постройка осознается центром истории, трагифарсовым отражением заповедника, здесь даже у кошек, собак и овец свои *двойники*, что отражает трикстерскую логику уже самого автора.

Отличительной приметой дома становится и расположенная рядом свалка. Тема мусора, свалки играет важную роль в романе *Пушкинский дом* (1978) А. Битова (Meyer-Fraatz 1999: 405–420), ставшем одним из претекстов повести С. Довлатова. Мусорная куча связывается в романе с *идеей музея*, герои ощущают себя «осколками» прежней жизни. Интерес к свалкам, по Б. Гройсу, объясняется страхом, внушенным прогрессистскими теориями общественного развития, что одним из первых отразил на своих полотнах И. Кабаков, рассматривающий мусор как «какой-то промежуточный и сам по себе внутри расколотый предмет, который одним своим концом обращен в память, а другим в забвение» (Гройс, Кабаков 1996: 320). Искусство стремится сохранить важный для него *художественный мусор жизни*, пусть и в музеях. Отсюда инстинктивный «консерватизм» искусства, связанного с механизмами музейного хранения и сбережения (Гройс 2003: 263).

В тексте С. Довлатова, однако, уже на подступах к заповеднику воцаряется атмосфера *фальши, обмана, подмены*, что подчеркнуто через карнавальным прием *qui pro quo* (Марусова 2019: 248–258), начиная с сюжета *потемкинских деревень*. Ограда привокзального сквера обвешена «фанер-

ными щитами»: «Диаграммы сулили в недалеком будущем горы мяса, шерсти, яиц и прочих интимностей» (Довлатов 1993: 328). Псковский Кремль, вновь оштукатуренный, «наводил тоску», «напоминал громадных размеров макет» (Довлатов 1993: 329). Провинциальный кабаk назван «Лукоморье». Гротескные изображения Пушкина преследуют на каждом шагу: «Даже возле таинственной кирпичной будочки с надписью “Огнеопасно”! Сходство исчерпывалось бакенбардами». И одновременно, предметы, холсты, которые были дороги самому поэту, или связаны с трагедией его ухода Алиханов принимает безоговорочно: «знаменитый портрет работы Кипренского...», «В южном приделе я увидел знаменитый рисунок Бруни. Здесь же белела посмертная маска» (Довлатов 1993: 348). На этом фоне подчеркнуто иронично выглядит наигранный пафос экскурсоводов. В ответ на реплику: «Тут все живет и дышит Пушкиным <...>. Так и ждешь, что он выйдет сейчас из-за поворота... Цилиндр, крылатка, знакомый профиль...», из-за поворота появляется Леня Гурьянов — «бывший университетский стукач» (Довлатов 1993: 333). В самом Михайловском практически нет подлинных вещей, вместо портрета Ганнибала демонстрируют изображение Закомельского, но это никого не смущает, и только Алиханов настаивает: «Ведь музей — не театр» (Довлатов 1993: 347). По всей территории заповедника стоят памятные валуны, на дереве в парке висит цепь «из соображений колорита», ее «украли тартуские студенты. И утопили в озере. Молодцы, структуралисты!..», — заключает рассказчик. В этом контексте кошки, облюбовавшие стол Михал Иваныча, иронически соположены образу *кота ученого*, а ветхая изба — *Древу Мировому*, окрест которого и наращивается бытие.

### Заповедник и его «лучшие люди»

Обитатели заповедника — *ненормальные, ряженные, алкоголики*, напоминают персонажей *шапито*: «тракторист с локонами вокзальной шлюхи», девушки-экскурсоводы, одетые в нелепые наряды: «Этот стиль вымирающего провинциального дворянства здесь явно и умышленно культивируется» (Довлатов 1993: 346). Не случайно жена фотографа Маркова, одновременно названного «единственным порядочным человеком» и «законченным пропойцей», именуется «мой буратино». Даже куры на пыльной улице выступают, как в кино, «нервной мультипликационной походкой», «одноцветные коровы, плоские, как театральные декорации», а «грязные овцы» наделены «декадентскими физиономиями» (Довлатов 1993: 342). Однако, сравнение местных дам с моделями для «претензионной картинки Бенуа» разворачивает повествование в иной регистр. Художник прославился иллюстрациями к *Медному всаднику* (1833), где трагические обстоятельства жизни бедного Евгения отчасти схожи с судьбой автора (Зенкин 2023: 343).

Оказавшись в роли экскурсовода, Алиханов и сам актерствует, путается в словах, декламирует строки Есенина вместо Пушкина, раздражается на те же вопросы о подлинности экспонатов, которые недавно задавал сам. «В следующем зале я приписал “Мнемозину” Дельвигу. Затем назвал Сергея Львовича — Сергеем Александровичем. (Видимо, Есенин надолго оккупировал мое подсознание). Но это были сущие пустяки. Я уж не говорю о трех сомнительных литературоведческих догадках» (Довлатов 1993: 353). Рассказчику, однако, передоверены и «реплики в сторону», когда Пушкин, вслед его собственной рекомендации, назван «сумасшедшей обезьяной»<sup>1</sup>, а друзья-экскурсоводы тут же уточняют репутацию Керн: «Анна Павловна имела десятки любовников. Один товарищ Глинка чего стоит... А Никитенко? И вообще, путаться с цензором — это уже чересчур» (Довлатов 1993: 385). В этом контексте сцена, когда вместо Пушкина из-за угла появляется стукач Гурьянов, вызывает отнюдь не только и не столько комический эффект. Показателен интерес посетителей заповедника к фигуре начальника Третьего отделения Бенкендорфа, озадачивший рассказчика: «Не такая уж великая радость — появление на свет Бенкендорфа» (Довлатов 1993: 352). Проблема *художник и власть* решается в близкой стилистике и в романе Т. Толстой *Кысь* (2000), где идол *пушкина-буратины*, «извлеченный» из дубельта недорослем Бенедиктом, становится отражением мутировавшего мира — *трикстером*, ассоциативно связывается с самим мастером. В контексте пушкинского мифа указание на породу дерева актуализирует образ генерала от кавалерии *Дубельта*, занимавшего пост главы тайной полиции при Николае I и по долгу службы следившим за опальным поэтом (Kovtun, Larina 2023: 213–230).

Описывая приключения героев в заповеднике, повествователь, однако, никогда не возвышается над ними, напротив, отступая в тень, показывает их во всем разнообразии жестов и поступков. «Довлатовский творец — прежде всего не ангел. Зане лишь падшим явлен “божественный глагол”», — подчеркивает эту особенность поэтики А. Арьев (Арьев 1999: 6). Собственно, право на свою историю, ошибку, порыв к иному (будь то необычный маршрут или неизданный текст) соотносят судьбы *гения* и *простеца*, *неудачника*: «В духовном отношении такая неудавшаяся попытка равна самой великой книге. Если хочешь, нравственно она даже выше. Поскольку исключает вознаграждение...», — настаивает в разговоре с женой Алиханов. Так рассказчик подспудно оспаривает Ф. Булгарина, примеряя роль того самого *зайца*, прекрасно понимая двойственность собственного положения: «Я был — одновременно — непризнанным гением и страшным халтурщиком» (Довлатов 1993: 376).

<sup>1</sup> В протоколе лицейского праздника 19 октября 1828 года Пушкин так рекомендует себя: «Пушкин — француз (смесь обезьяны с тигром)». В лицее его называли «французом», «обезьяной» или «тигром». См.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1974. С. 69.

Пребывание в заповеднике есть и плутание между строк *мировой библиотеки*, Алиханов обращается к собравшимся: «Пойдемте, товарищи, — бодро выкрикнул я, — шагом марш до следующей цитаты!..» (Довлатов 1993: 379). Идея такого путешествия подчеркивает близость героя персонажу *Шинели* Н. Гоголя, который изначально видит мир как *лабиринт букв*: «Но Акакий Акакиевич если и глядел на что, то видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные строки, и только разве если, неизвестно откуда взявшись, лошадиная морда помешалась ему на плечо и напускала ноздрями целый ветер в щеку, тогда только замечал он, что он не на середине строки, а скорее на середине улицы» (Гоголь 1937–1952: 154). Не случайно на конференции в Лос-Анджелесе С. Довлатов утверждал: «Любой из присутствующих может обнаружить в русской культуре своего двойника» (Генис 1999: 51). Образ самого Алиханова в повести развернут в сторону Акакия Акакиевича, Гринева, Печорина, персонажей Ремизова, Хармса, Хемингуэя, вплоть до самого Пушкина, как его видели, например, А. Битов и А. Синявский.

Отличительной чертой рассказчика, вослед гоголевскому герою, становятся любовь к *букве*, увлечение *Красавицей* и *разбитые ботинки*, которые он снимает в моменты особого озарения, встречи/испытания или курьеза: «Вернулся около четырех ночи и стал расшнуровывать ботинки. Жена проснулась и застонала: Господи, куда в такую рань» (Довлатов 1993: 337). Во время знакомства с будущей женой, гуляя по крыше в непосредственной близости небес, он перешагивает «рванный башмак», на свидании с ней же «снимает ботинки заранее, чтобы потом не отвлекаться...» (Довлатов 1993: 388). После попойки находит в доме собственные ботинки с «сосновыми иглами» внутри (ироническая реплика в сторону «настоящего героя» Рахметова). Звонки Татьяны из-за границы застают всегда босым, незащитным, как «голый человек» в текстах авангарда. *Голость* тогда — свобода от праха сиюминутного, голый — тот, кто не зависит от настоящего, «готов принять мир таким, каков он есть» (Жаккар 2020: 226). Не случайно А. Генис выделяет эту особенность прозы автора: «И, правда, по сравнению с другими довлатовские персонажи — как голые среди одетых. Может быть, потому, что Сергей создавал портреты своих героев путем вычитания, а не сложения» (Генис 1999: 108–109).

Именно такая свобода от условностей света, банальных рассуждений о долге и государстве сближают Пушкина и рассказчика: «Кто живет в мире слов, тот не ладит с вещами» (Довлатов 1993: 336). Алиханов подчеркивает: «Больше всего меня заинтересовало олимпийское равнодушие Пушкина. Его готовность принять и выразить любую точку зрения. Его неизменное стремление к последней высшей объективности. Подобно луне, которая освещает дорогу и хищнику и жертве. Не монархист, не заговорщик, не христианин — он был только поэтом, гением и сочувствовал движению жизни в целом» (Довлатов 1993: 361). Суждение профессионально точно. Пушкин не был философствующим поэтом, но передал движение

самой жизни, спокойное приятие смерти и равнодушие к мнению толпы. Поэт ценил любовь, женскую красоту и доверял только Музам. Этой вере герой С. Довлатова и наследует. Во время первого свидания с Татьяной Алиханов поражен: «Как ни странно, я ощутил что-то вроде любви. Казалось бы — откуда?! Из какого сора?! Из каких глубин убогой, хамской жизни?! На какой истощенной, скудной почве вырастают эти тропические цветы?! Под лучами какого солнца?!..» (Довлатов 1993: 371). Ахматовские строчки, посвященные тайне творчества, здесь связываются с чудом обретения любви как судьбы.

Своеобразными *двойниками* Алиханова выступают в повести не только персонажи мировой классики, но и коллеги-экскурсоводы — «алкоголики ослепительного благородства». В каждом из них доведена до абсурда какая-то черта, свойственная самому рассказчику. В этом ряду «редкая личность» Стасик Потоцкий — завсегдатай «подвалов у художников», непризнанный писатель, демонстративно одетый в *лохмотья* (знак фаллоса, трикстера), умевший разыгрывать «в лицах сцену дуэли», заканчивать экскурсию «таинственными метафизическими измышлениями», вроде утверждения: «А Дантес все еще жив, товарищи...» (Довлатов 1993: 358). Талантливый Володя Митрофанов, награжденный «зеркальной памятью» и феноменальной ленью, исключаяющей всякую перспективу активной жизни и труда, обедал он у друзей, ходил в обносках с чужого плеча. Герой не желает подниматься даже на Савкину Горку. «Был случай, когда экскурсанты, расстелив дерматиновый плащ, волоком тащили Митрофанова на гору», который, улыбаясь, продолжал рассказ (Довлатов 1993: 356). «Он был явлением растительного мира. Прихотливым и ярким цветком. Не может хризантема сама себя окучивать и поливать...» (Довлатов 1993: 355). После укуса осы в язык, герой утрачивает дар речи, изъясняется исключительно жестами, подобно шуту и юроду. Володя высказывает сомнения не только в официальном статусе «аллеи Керн», но и саму избранницу поэта называет куртизанкой, «просто шлюхой». Мотив *укуса осы* тогда — ироническая реплика в сторону «Сказки о царе Салтане», реализация идеи мести за нелюбимые высказывания в адрес возлюбленной Пушкина.

В парадигме *двойников* особенно выделяется образ фотографа Маркова, чья речь почти исключительно состоит из разного рода цитат (от литературной классики до плакатных призывов). В силу профессии герой создает *отраженную* историю заповедника и его обитателей, наследуя функции повествователя. «Суровые будни» Маркова («день работаешь, неделю пьешь») суть травестия героической судьбы: «То вырезатель, то милиция — сплошное диссидентство...», Алиханов признается: «Да я и сам такой...» (Довлатов 1993: 398). Во время дружеской попойки в ресторане «Витязь», где собираются «рабочие турбазы, санитары психбольницы и конюхи леспромхозные» — обитатели шутовского, перевернутого пространства, коллеги спорят о литературе. Повсюду «под столами бродили собаки», тут и там вспыхивали драки. Одна из потасовок закончилась фа-

тально для рассказчика: «Падая, я оборвал тяжелую, коричневого цвета што-ру», ударился о косяк, «и все померкло...». Картина — ироническая иллюстрация к пушкинскому пророку: «Как труп в пустыне я лежал...».

Позже собутыльники оказываются в доме Маркова, до деталей напоминающего избу Михал Иваныча: от репродукций из *Огонька* на стенах до кошки, прогуливающейся между стульями «как в мультипликационном фильме...». Шатаясь по заповеднику герои «обошли четыре шалмана», «выдавали себя за Пушкина и Баратынского...», спали на сеновале: «От нас шарахались даже леспромхозовские конюхи. К тому же Марков ходил с фиолетовым абажуром на голове. А у меня был оторван левый рукав», — замечает Алиханов. Абажур на голове — аналог шутовского колпака, оторванный рукав — указание на темную ипостась персонажа, его погружение в смерть, безумие. Героев избегают даже *лошади* и *конюхи*, символизирующие путешествие в царство «мертвых душ», как и в *Шинели* (Франк 2020: 237). Не случайно встретившийся им на пути «Хранитель монастыря задумался и перекрестил». На месте попойки за оградой монастыря Марков решает воздвигнуть «скромный обелиск! И поставил бутылку на холмик...» (Довлатов 1993: 402) как аналог пушкинского *памятника нерукотворного*. Эту сцену позже собутыльник рассказчика будет демонстрировать читателям уже *довлатовского мифа*.

С образом Маркова коррелирует и фигура Михал Иваныча: «Своим аристократизмом паренек напоминал Михал Иваныча» (Довлатов 1993: 398). Сюжет последнего — ироническая отсылка к истории *Пугачева*. Героя отличают недюжинная физическая сила, красота даже в пьяном угаре: «Я невольно им любовался...», — признается Алиханов; шаржированная жестокость к женщинам: грозит застрелить жену, однако ружье, вопреки наказу Чехова, так и не стреляет. В Михалыче изначально сходятся противоречия: внутренняя деликатность и развязность, вплоть до буйства, юродство, попрошайничество и презрение к нищим, банальность привычек и видимая напряженность мысли, что подчеркивает символизм образа. Диалоги с ним напоминают рассказчику «университетские беседы с профессором Лихачевым. Только с Лихачевым я пытался выглядеть как можно умнее» (Довлатов 1993: 394). Самым удивительным является язык героя, состоящий почти исключительно из табуированной лексики, но выстроенной в особой музыкальной манере, напоминающий *заумь футуристов*: «В его матерщине звучала философская нота» (Довлатов 1993: 390). «Речь его была сродни классической музыке, абстрактной живописи или пению щегла. Эмоции явно преобладали над смыслом» (Довлатов 1993: 363). В этом контексте Михал Иваныч близок *декадентствующим овцам* и манерным деревенским *петухам*. Самобытность языка, лохмотья, смуглость, буйство нрава, связь со стихией, животными — устойчивые черты *двойника-антипода*, проводящего героя через пространство смерти, как Пугачев Гринева.

Подчеркнем, в деяниях, жестах, языке *героев-двойников* угадывается единый прообраз — фигура *идеального читателя Петрушки*, слуги Чичи-

кова — авантюриста и путешественника, сюжет которого берет основание в плутовском романе, отзеркаливает лицедейством. Петрушка имеет «непосредственный доступ к субъязыку, к звуковой телесности текста, который он воспринимает исключительно на уровне сигнификанта — между прочим, лежа на матрасе, который сплюснут как лепешка. Здесь все сливается: лежание, чтение, еда, сон», демонстрируется идея карнавализованного «народного тела» (Ханзен-Леве 2020: 53). Володя Митрофанов, фотограф Марков, Михал Иванович и сам Алиханов спят, едят, читают книги и письма, преимущественно лежа на кровати, Володя умудряется проводить экскурсии в лежачем положении, устроившись на плаще/повозке, увлекаемой туристами в гору. Двойники-шуты дублируют, обыгрывают, уточняют историю рассказчика, постоянно сбивающего с пути-строчки, проваливающегося в овраг-немоту, мечтающего обрести высоту как Кравицу и Слово!

### Исход

Комизм, карновальность *Заповедника* отнюдь не исключает трагизма, но подчеркивает и усиливает его, что соответствует отечественной традиции в целом. Истории Пушкина и самого автора встраиваются в драматический путь русских гениев, униженных при жизни и восславленных после смерти: «Сперва угробят человека, а потом начинают разыскивать его личные вещи. Так было с Достоевским, с Есениным... Так будет с Пастернаком. Опомнятся — начнут искать личные вещи Солженицына...», — сокрушается рассказчик (Довлатов 1993: 347). И тогда оговорка Алиханова, картинно перепутавшего имена Пушкина и Есенина во время первой экскурсии, отнюдь не ошибка, но скорее указание на общую трагедийность судеб. Выход героя из колеи-лабиринта становится тогда буквально выходом *на тот свет*, не случайно, еще работая в заповеднике, Алиханов готовит чистую одежду: «Купил себе рубашку — поступок для меня беспрецедентный. Доходили слухи о каких-то публикациях на Западе. Я старался об этом не думать. Ведь мне безразлично, что делается на том свете» (Довлатов 1993: 365).

Заканчивается пребывание в заповеднике многодневной попойкой — *потлачом*, очищением/разрушением фальшивого мира, что является важнейшей миссией трикстера (Ковтун 2023: 120–133). Герои дерутся, рвут одежду, сорят деньгами, и только последние четыре рубля Алиханова всегда к нему возвращаются, как *Неразменный рубль* к добру молодцу (Белова 2013: 230–242). «Денег у меня — рубля четыре. Все те же мистические четыре рубля. Состояние жуткое...» (Довлатов 1993: 404), — сокрушается герой. Триггером становится телеграмма жены об отъезде на Запад, Алиханов приглашен в контору УВД, на ступенях которой встречает все того же Гурьянова. Финальное объяснение со стукачом, когда вещи названы своими именами («А ты — дерьмо, Гурьяныч! Дерьмо, невежда и подлец!

И вечно будешь подлецом, даже если тебя назначат старшим лейтенантом...»), приносит «громадное облегчение»: «И вообще, что может быть прекраснее неожиданного освобождения речи?!...» (Довлатов 1993: 406). Мотив раскрепощения речи в поэтике С. Довлатова знаменует физическое освобождение героя, открывает перспективу побега из лабиринта. Визит Алиханова к местному чекисту описан в стилистике жесткого абсурда, его досье признано «посильнее, чем “Фауст” Гете». В тексте европейской классики речь идет о природе познания, цена которого суть сделка с дьяволом. В пушкинской *Сцене из Фауста*, напротив, «текст оказывается тем сосудом, в который пойман, в котором запечатан бес» (Виролайнен 2016: 160), что соответствует идее довлатовской повести. После выпивки героя (русского Фауста) со стражем порядка, искуситель теряет инициативу, его мысль «стремительно развивалась в диссидентском направлении» (Довлатов 1993: 408). Избавляясь от собеседника, рассказчик медленно, пешком, подобно калике переходящему, поднимается из низины, деревенского оврага в гору — восстает из небытия-смерти. «Я шел и думал — мир охвачен безумием. Безумие становится нормой. Норма вызывает ощущение чуда» (Довлатов 1993: 410).

Возвращение в Петербург, проводы жены и дочери подчеркивают ситуацию перекрестка: дом, заполненный незнакомыми людьми, звуками, словами, «новыми чемоданами с металлическими замками» очуждается, вызывая «чувство безнадежности». «Время остановилось». Герой, оказавшись один, пьет, запирается в квартире, которую в очередной раз осаждают милиционеры. «Милиция затем приходила еще раза четыре. И я всегда узнавал об этом заранее. Меня предупреждал алкоголик Смирнов. Гена Смирнов был опустившимся журналистом. Он жил напротив моего дома. Целыми днями пил у окна шартрез. И с любопытством поглядывал на улицу» (Довлатов 1993: 414). Так в перевернутом мире-балагане, заполненном «мертвыми душами», самыми пронизательными, милосердными оказываются как раз *неудачники, алкоголики, обитатели мансард и подвалов*. Повесть завершается победой рассказчика над Минотавром как собственным страхом, выходом из лабиринта. Из Европы Алиханову звонит жена, передает поклоны знакомых, обещает скорую встречу: «Я стоял босой у телефона и молчал. За окном грохотал перфоратор. В зеркале отражалось старое пальто» как символ прошедшей, уже исчерпанной жизни. Звук перфоратора — символическое указание на освобождение, на перспективу исхода, пустой угол в пейзаже-лабиринте. Герой переживает миг откровения, внешний и внутренний мир совпадают, и точкой этого единства оказывается он сам: «Вдруг я увидел мир как единое целое. Все происходило одновременно. Все совершалось на моих глазах...» (Довлатов 1993: 415). Точнее всего об этом написал в предисловии к культовому трехтомнику С. Довлатова тот же А. Арьев: «Из просматриваемого лабиринта он, к счастью, выбрался. И выбрался — писателем» (Арьев 1999: 7).

## ЛИТЕРАТУРА

- Арьев Андрей. «Наша маленькая жизнь». Вступительная статья. Довлатов Сергей. *Собр. прозы*. В 3 т. Т. 1. Санкт-Петербург: Лимбус-пресс, 1993.
- Белова Ольга. «Неразменный рубль в поверьях и магических практиках славян». *Антропологический форум*. 18 (2013): 230–242.
- Виролайнен Мария. *Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности*. Санкт-Петербург: Издательство «Пальмира», 2016.
- Генис Александр. *Довлатов и окрестности. Филологический роман*. Москва: Вагриус, 1999.
- Генис Александр. «Пейзаж зазеркалья (Андрей Битов)». *Русская литература XX века в зеркале критики. Хрестоматия*. Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ; Москва: Издательский центр «Академия», 2003.
- Гоголь Николай. *Полн. собр. соч.* В 14 т. Москва; Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1937–1952. Т. 3.
- Гройс Борис. *Комментарии к искусству*. Москва: Художественный журнал, 2003.
- Гройс Борис, Кабаков Илья. «Диалог о мусоре». *Новое литературное обозрение* 20 (1996): 319–330.
- Доброзракова Галина. Развитие довлатовского мифа в первые десятилетия XXI в. *Печать и слово Санкт-Петербурга. Петербургские Чтения — 2022. XXII Всероссийская научная конференция. Сб. науч. тр.* Санкт-Петербург: СПбГУ, 2023: 102–108.
- Довлатов Сергей. *Собр. прозы*. В 3 т. Т. 1. Санкт-Петербург: Лимбус-пресс, 1993.
- Жаккар Жан-Филипп. «“О голом человеке”»: нагота как форма аскезы». *Изобилие и аскеза в русской литературе: Столкновения, переходы, совпадения. Сб. ст.* / Ред. Й. Херльт, К. Цендер. Москва: Новое литературное обозрение, 2020: 224–239.
- Зенкин Сергей. *Imago in fabula: интрадиегетический образ в литературе и кино*. Москва: Новое литературное обозрение, 2023.
- Ковтун Наталья. «Образ трикстера в романе Владимира Маканина “Андеграунд, или Герой нашего времени”». *Literatūra* 63/2 (2021): 172–191.
- Ковтун Наталья. «Трикстер как герой фронта, или О механизмах выживания в хаосе». *Вестник Новосибирского национально-исследовательского университета* 9/22 (2023): 120–133.
- Ковтун Наталья. «Богоборцы, фантазеры и трикстеры в поздних рассказах В. М. Шукшина». *Литературная учеба* 1 (2011): 132–154.
- Ковтун Наталья. «Мастер — пророк — Премудрость в повести А. Битова “Человек в пейзаже”». *Сибирский филологический журнал* 4 (2017): 114–125.
- Когатова Екатерина. «Проблема героя и антигероя в повести С. Довлатова “Заповедник”». *Вестник Курганского государственного университета* 2/49 (2018): 27–30.
- Козлова Светлана. «Мифология и мифопоэтика сюжета о поисках истины». *Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»*. Новосибирск: СО РАН, 1996: 45–48.
- Марусова Ирина. «“Капитанская дочка” А. С. Пушкина и “Зона” С. Д. Довлатова: типологическое сходство». *Известия Смоленского государственного университета* 4/32 (2015): 35–45.
- Марусова Ирина. «Qui pro quo в системе приемов карнавальной поэтики (на материале прозы А. С. Пушкина и С. Д. Довлатова)». *Русская филология: ученые записки Смоленского государственного университета* 19 (2019): 248–258.
- Пушкин Александр. *Полное собр. соч.* В 6 т. Т. 4. Повести. Путешествие в Азрум. Москва: Художественная литература, 1936.
- Пушкин в воспоминаниях современников*. В 2 т. Т. 1. Сост. и примеч. В. Э. Вацуру и др.; вступ. ст. В. Э. Вацуру. Москва: Художественная литература, 1974.
- Франк Илья. *Прыжок через быка. Двойник-антипод героя в литературе и кино. Опыт фантастического расследования*. Москва: Издательский дом ВКН, 2020.
- Цивьян Татьяна. «Путешествие Одиссея — движение по лабиринту». Агапкина Татьяна (ред). *Концепт движения в языке и культуре. Сб. статей*. Москва: Индрик, 1996: 306–324.

- Шатин Юрий. *Русская литература в зеркале семиотики*. Москва: Языки славянской культуры, 2015.
- Ханзен Лева Оге. «Съедение книг и языковой пост от Гоголя до Хармса». *Изобилие и аскеза в русской литературе: Столкновения, переходы, совпадения. Сб. статей*; Й. Херлт, К. Цендер (ред). Москва: Новое литературное обозрение, 2022: 47–76.
- Kovtun Natalia, Larina Maria. “Pushkin’s myth in the novel *Kyss* by Tolstoy: The Trickster, Pinnocchio and ‘Our Everything’”. *The Art of Words Journal of Literary, Theatre and Film Studies* 2/LXVII (2023): 213–230.
- Meyer-Fraatz Andrea. «“Мусор” в прозе Андрея Битова». *Studia Litteraria Polono-Slavica* 4 (1999): 405–420.

## REFERENCES

- Ar’ev Andrej. “Nasha malen’kaya zhizn’”. Vstupitel’naya stat’ya. Dvlatov Sergej. *Sobr. prozy*. V 3 t. T. 1. Sankt-Peterburg: Limbus-press, 1993.
- Belova Ol’ga. “Nerazmennij rubl’ v pover’yah i magicheskikh praktikah slavyan”. *Antropologicheskij forum* 18 (2013): 230–242.
- Civ’yan Tatyana. “Puteshestvie Odisseya — dvizhenie po labirintu”. Agapkina T. (red). *Koncept dvizheniya v yazyke i kul’ture. Sb. statej*. Moskva, 1996: 306–324.
- Dobrozrakova Galina. “Razvitie dovlatovskogo mifa v pervye desyatiletiya XXI v.”. *Pechat’ i slovo Sankt-Peterburga. Peterburgskie Chteniya — 2022. XXII Vserossijskaya nauchnaya konferenciya. Sb. nauch. tr.* Sankt-Peterburg: SPbGU, 2023: 102–108.
- Dvlatov Sergej. *Sobr. prozy*. V 3 t. T. 1. Sankt-Peterburg: Limbus-press, 1993.
- Frank Ilya. *Pryzhok cherez byka. Dvojniki-antipod geroya v literature i kino. Opyt fantasticheskogo rassledovaniya*. Moskva: Izdatel’skij dom VKN, 2020.
- Genis Aleksandr. *Dvlatov i okrestnosti. Filologicheskij roman*. Moskva: Vagrius, 1999.
- Genis Aleksandr. “Pejzazh zazerkal’ya (Andrej Bitov)”. *Russkaya literatura XX veka v zerkale kritiki. Hrestomatiya*. Sankt-Peterburg: Filologicheskii fakultet SPbGU; Izdatel’skii centr “Akademiya”, 2003.
- Gogol’ Nikolaj. *Poln. sobr. soch.* V 14 t. Moskva; Leningrad: Izdatel’stvo Akademii nauk SSSR, 1937–1952. T. 3.
- Grojs Boris. *Kommentarii k iskusstvu*. Moskva: Hudozhestvennyj zhurnal, 2003.
- Grojs Boris, Kabakov Ilya. “Dialog o musore”. *Novoe literaturnoe obozrenie* 20 (1996): 319–330.
- Hanzen-Leve Oge. “S”edenie knig i yazykovoj post ot Gogolya do Harmsa”. *Изобилие I askeza v russkoj literature: Stolknoveniya, perekhody, sovpadeniya. Sb. statej; J. Herl’t, K. Cender (red)*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2022: 47–76.
- Kogatova Ekaterina. “Problema geroya i antigeroya v povesti S. Dvlatova ‘Zapovednik’”. *Vestnik Kurganskogo gosudarstvennogo universiteta* 2/49 (2018): 27–30.
- Kovtun Nataliya. “Obraz trikstera v romane Vladimira Makanina ‘Andegraund, ili Geroj nashego vremeni’”. *Literatūra* 63/2 (2021): 172–191.
- Kovtun Natalya. “Triksster kak geroj frontira, ili O mekhanizmah vyzhivaniya v haose”. *Vestnik Novosibirskogo nacional’no-issledovatel’skogo universiteta*. 9/22 (2023): 120–133.
- Kovtun Natalya. “Bogoborcy, fantazery i triksstery v pozdnih rasskazah V. M. Shukshina”. *Literaturnaya ucheba* 1 (2011): 132–154.
- Kovtun Natalya. “Master — prorok — Premudrost’ v povesti A. Bitova ‘Chelovek v pejzazhe’”. *Sibirskij filologicheskij zhurnal* 4 (2017): 114–125.
- Kovtun Natalia, Larina Maria. “Pushkin’s myth in the novel *Kyss* by Tolstoy: The Trickster, Pinnocchio and ‘Our Everything’”. *The Art of Words Journal of Literary, Theatre and Film Studies* 2/LXVII (2023): 213–230.
- Kozlova Svetlana. “Mifologiya i mifopoetika syuzheta o poiskah istiny”. *Materialy k “Slovaryu syuzhetov i motivov russkoj literatury”*. Novosibirsk: SO RAN, 1996: 45–48.
- Marusova Irina. “‘Kapitanskaya dochka’ A. S. Pushkina i ‘Zona’ S. D. Dvlatova: tipologicheskoe skhodstvo”. *Izvestiya Smolenskogo gosudarstvennogo universiteta* 4/32 (2015): 35–45.

- Marusova Irina. "Qui pro quo v sisteme priemov karnaval'noj poetiki (na materiale prozy A. S. Pushkina i S. D. Dovlatova)". *Russkaya filologiya: uchenye zapiski Smolenskogo gosudarstvennogo universiteta* 19 (2019): 248–258.
- Meyer-Fraatz Andrea. "‘Musor’ v proze Andreya Bitova». *Studia Litteraria Polono-Slavica* 4 (1999): 405–420.
- Pushkin Aleksandr. *Polnoe sobr. soch.* V 6 t. T. 4. Povesti. Puteshestvie v Azrum. Moskva: Hudozhestvennaya literatura. 1936.
- Pushkin v vospominaniyah sovremennikov.* V 2 t. T. 1. Sost. i primech. V. E. Vacuro I dr.; vstup. st. V. E. Vacuro. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1974.
- Shatin Yuriy. *Russkaya literatura v zerkale semiotiki.* Moskva: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2015.
- Virolajnen Mariya. *Rech' i molchanie: Syuzhety i mify russkoj slovesnosti.* Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo "Pal'mira", 2016.
- Zenkin Sergej. *Imago in fabula: intradiegeticheskij obraz v literature i kino.* Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2023.
- Zhakkar Zhan-Filipp. "‘O golom cheloveke’: nagota kak forma askezy". *Izobilie i askeza v russkoj literature: Stolknoveniya, perekhody, sovpadeniya.* Sb. st. / Red. J. Herl't, K. Cender. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie. 2020: 224–239.

Наталија Ковтун

ИЗМЕЋУ БАЈРОНА И ЗЕЦА, ИЛИ ПРЕДСТАВА ПУШКИНА  
У ОГЛЕДАЛУ ПУШКИНОВИХ БРДА С. ДОВЛАТОВА

Резиме

У раду се анализира роман С. Довлатова *Пушкинова брда* (1976–1983) у парадигми пушкинског мита, који је доживео још једну етапу развоја у постмодернистичкој епохи; пореди се званично тумачење представе песника, дато у оквиру природног резервата, и варијанта поигравања коју нуди приповедач. Личне догодовштине јунака одражавају се у огледалу пушкинске митологије, која добија контекст *трагичне фарсе*, где постојање *малог човека*, управо тог зеца, према речима Ф. Булгарина, није ништа мање испуњено јунашвом, благородношћу него судбина генија. Проучава се механизам стварања већ постојећег довлатовског мита, који формирају поступак *qui pro quo*, мотиви двојника, лакрдијаштва, трикстера, потлача. Представе двојника у којима се назире обриси пушкинских јунака преосмишљавају, прецизирају причу приповедача, који лута по резервату као међу редовима *свештске библиотеке*. Приповедач скреће с пута-ретка, упада у јаругу-немоћ, машта да досегне висине као Лепотицу и Реч! Приповетка се завршава победом јунака над сопственим страховима, он доживљава тренутак откривења, спољашњи и унутрашњи свет се подударају, и испоставља се да је тачка тог јединства он сам.

*Кључне речи:* пушкински мит, Довлатов, *Пушкинова брда*, трикстер.