

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Поэтика иронии и абсурда в прозе С. Д. Довлатова

Исполнитель Горошкова Юлия Владимировна

(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат педагогических наук, доцент

(ученая степень, ученое звание)

Кипнес Людмила Владимировна

(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

И.о. заведующего кафедрой 

(подпись)

кандидат педагогических наук

(ученая степень, ученое звание)

Виноградова Марина Владимировна

(фамилия, имя, отчество)

«25» июня 2026 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2026

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
Глава I. Теоретические Основы поэтики иронии и абсурда в литературе XX века	6
1.1. Феномен абсурда как эстетическая категория	
1.2. Поэтика абсурда в русской прозе второй половины XX века.....	13
1.3. Ирония и абсурд как элементы авторской поэтики в прозе второй половины XX века	20
Выводы.....	25
Глава II. Особенности поэтики Сергея Довлатова	29
2.1. Довлатов как феномен «иронической прозы» 1970-1980 гг.	
2.2. Автор и персонаж: автобиографизм и маска	37
2.3. Особенности организации довлатовского текста (простота, афористичность, разговорность, юмор)	43
Выводы.....	52
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	54
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	60

ВВЕДЕНИЕ

Творчество Сергея Довлатова занимает заметное место в русской литературе второй половины XX века. Сформированная в условиях советского культурного давления и доведенная до завершенности в эмиграции, его проза представляет собой яркий образец так называемой иронической прозы, где ирония выступает не столько приемом, сколько образом восприятия действительности. Краткость высказывания, афористичность, разговорная интонация и постоянная самоирония – те свойства, которые сделали довлатовский стиль легко узнаваемым и востребованным как при жизни автора, так и в последующие годы.

Актуальность исследования определяется несколькими обстоятельствами. Во-первых, феномен абсурда и иронии остается одной из центральных эстетических категорий литературы; изучение их проявлений на материале конкретного автора вносит вклад в теоретическое осмысление этих явлений. Во-вторых, несмотря на обширный корпус исследований, проза С. Довлатова требует дальнейшего анализа: вопросы взаимосвязи приемов иронии и абсурда, роли автобиографического начала и принципов текстовой организации остаются недостаточно разработанными. В-третьих, сценические и бытовые ситуации, в которых оказываются герои С. Довлатова, сохраняют универсальную значимость, что делает исследование его поэтики релевантным для понимания художественного реагирования на абсурдные обстоятельства.

Объект исследования – проза Сергея Довлатова.

Предмет исследования – поэтика иронии и абсурда в прозе Сергея Довлатова, особенности их художественного воплощения и функции в структуре текста.

Материалом исследования послужили произведения Сергея Довлатова «Заповедник», «Зона», «Иностранка», «Компромисс», «Наши», «Ремесло», «Соло на Ундервуде», «Филиал», «Чемодан».

Цель работы – выявить специфику поэтики иронии и абсурда в творчестве Сергея Довлатова в контексте литературного процесса второй половины XX века.

Для достижения поставленной цели предстоит решить следующие задачи:

- рассмотреть феномен абсурда как эстетическую категорию и проанализировать его философские основания в трудах А. Камю, Ж.-П. Сартра, М. Эсслина;
- охарактеризовать поэтику абсурда в русской прозе второй половины XX века (на примере В. Ерофеева, Саши Соколова, А. Сиявского, Ю. Мамлеева);
- проследить взаимодействие иронии и абсурда как элементов авторской поэтики в прозе указанного периода;
- определить роль Сергея Довлатова в явлении «иронической прозы» 1970-1980 гг.;
- исследовать особенности автобиографизма и соотношение автора и персонажа в довлатовских текстах;
- выявить принципы организации довлатовского текста: простоту, афористичность, разговорность и использование юмора.

Научная новизна работы состоит в комплексном рассмотрении поэтики иронии и абсурда в прозе Сергея Довлатова в ее взаимосвязи с широким литературным контекстом эпохи, а также в анализе функций автобиографической маски как художественного инструмента, опосредующего иронический модус письма.

Практическая значимость работы обусловлена возможностью использования ее результатов в курсах истории русской литературы XX века, спецкурсах по поэтике прозы и литературе русского зарубежья, а также при подготовке учебно-методических материалов.

Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы, включающего 68

источников. В первой главе рассматриваются теоретические основы поэтики иронии и абсурда: феномен абсурда как эстетическая категория, его воплощение в русской прозе второй половины XX века и взаимодействие с иронией как элементом авторской поэтики. Вторая глава посвящена особенностям поэтики Сергея Довлатова: его месту в явлении «иронической прозы», специфике автобиографизма и особенностям организации художественного текста.

Глава I. Теоретические Основы поэтики иронии и абсурда в литературе XX века

1.1. Феномен абсурда как эстетическая категория

Феномен абсурда – сложное и многогранное понятие, которое занимает одно из центральных мест в эстетике и поэтике литературы XX века, представляя собой не просто тематический мотив или прием, но и эстетическую категорию, через которую раскрывается кризис традиционных представлений о смысле бытия, гармонии мира и возможностях человеческого познания [51, с. 18]. Выражается же абсурд в различных видах искусства, таких, как живопись, литература, театр. Начиная с античности, понятие абсурда выступает в трех значениях. Во-первых, как эстетическая категория, выражающая отрицательные свойства мира, во-вторых, это слово вбирало в себя понятие логического абсурда как отрицание центрального компонента рациональности – исчезновения смысла, в-третьих – метафизического абсурда (выход за пределы ума) [58, с. 22-23].

Термин «абсурд» восходит к латинскому *absurdus* – «нескладный», «негармоничный», «нелепый», изначально имевшему музыкальный оттенок («не в тоне», «фальшивый»). Уже в античности и Средневековье понятие использовалось для обозначения логической или эстетической дисгармонии [7, с. 8].

Исследование абсурда, как эстетической категории занимало умы ряда выдающихся философов. Альбер Камю посвятил разработке этой темы значительную часть своего наследия. Наиболее показательным, является «Миф о Сизифе» (1942). Камю определяет абсурд как столкновение человеческого разума, требующего ясности и смысла, с иррациональным, молчаливым миром, который такого смысла не дает. «Абсурд рождается из этого столкновения», – пишет Камю, подчеркивая, что абсурд не есть свойство ни человека, ни мира по отдельности, а возникает именно в их встрече [52, с. 28]. Человек ощущает себя «посторонним», изгнанником в мире без памяти о потерянной гармонии и без надежды на ее обретение. Эта концепция оказала

решающее влияние на литературу и театр второй половины двадцатого века. Поприще человека абсурда – это его время. Абсурд приводит индивида к тому, чтобы он жил и чувствовать здесь и сейчас.

Камю различает три возможные реакции на абсурд: физическое самоубийство (отказ от жизни), философское самоубийство (бегство в иррациональную веру, отказ от разума) и бунт - единственно достойный, по его мнению, путь. Бунт не отрицает абсурда, но утверждает человеческое достоинство вопреки бессмысленности. Эта философская программа находит прямое воплощение в романе «Посторонний» (1942), где протагонист Мерсо живет в мире, лишенном внутренних связей и нравственности. Его равнодушие к смерти матери, случайное убийство, отсутствие раскаяния – все это проявление абсурдного сознания, которое отказывается притворяться, что мир имеет смысл. Мерсо приговорили к смертной казни не только потому, что он убил араба (в те времена это не считалось тяжким преступлением! и не каралось смертью), а потому, что он пил кофе у гроба матери, не плакал на похоронах и на следующий день пошел в кино. Только из-за несоблюдения внешних норм приличия «именем французского народа» ему отрубят голову. Важно, что А. Камю настаивает: абсурд – это не нигилизм. Признание бессмысленности не ведет к отрицанию ценности жизни; напротив, оно освобождает человека для настоящего существования, свободного от иллюзий [10, с. 110].

Параллельно с А. Камю проблематика абсурда разрабатывается в философии Жана-Поля Сартра. В работе «Бытие и ничто» (1943) Сартр описывает феномен «тошноты» (*la nausée*) – экзистенциального переживания случайности и необоснованности собственного существования. В романе «Тошнота» (1938) протагонист Рокантен сталкивается с внезапным осознанием абсурдности мира: вещи утрачивают привычные имена и функции, обнажая свою бессмысленную материальность. Корень каштана в парке становится символом этого переживания - он просто есть, без причины и без цели. Сартровская концепция абсурда тесно связана с идеей радикальной

свободы: человек «обречен быть свободным», поскольку никакая сущность не предшествует его существованию, никакой заранее данный смысл не определяет его жизнь [8, с. 46]. Эта свобода порождает тревогу, но одновременно открывает возможность выбора. Действие в рамках «ложной веры» есть следствие ухода от муки понимания того, что некто совершенно свободен и что он выбирает свое существование из «ничего».

В 1961 г. Мартин Эсслин публикует книгу «Театр абсурда», где вводит термин, ставший классическим для обозначения целого направления в драматургии. М. Эсслин видит в пьесах С. Беккета, Э. Ионеско, Ж. Жене и других авторов художественное воплощение абсурда А. Камю: демонстрацию бессмысленности существования через разрушение традиционной драматургической структуры, алогизм диалогов, циклическую повторяемость ситуаций и деформацию языка [68, с. 23-26]. Абсурд, по М. Эллину, – это не просто изображение нелепости, а радикальный способ показать, что традиционные средства выражения (сюжет, характеры, причины) не попадают под реальности послевоенного мира. Театр абсурда, таким образом, становится не столько «театром идей», сколько театром переживания абсурда.

Важным текстом театра абсурда является пьеса С. Беккета «В ожидании Годо» (1952). Два бродяги, Владимир и Эстрагон, ожидают некоего Годо, который так и не появляется. Действие циклично: второй акт почти повторяет первый, создавая ощущение бесконечного, бессмысленного ожидания. Диалоги персонажей представляют собой смесь философских рассуждений, повторов и нелогичных рассуждений. Беккет показывает абсурдность человеческого существования через отсутствие развития сюжета, пустое пространство сцены. При этом пьеса не лишена комизма – абсурд у С. Беккета трагикомичен, смех и ужас неразделимы.

Э. Ионеско в пьесах «Лысая певица» (1950) и «Стулья» (1952) доводит абсурд до крайности через разрушение языка. В «Лысой певице» диалоги персонажей состоят из клише, тавтологий и нонсенов. Язык распадается, утрачивая коммуникативную функцию. Пьеса начинается как пародия на

буржуазный быт, но постепенно превращается в кошмар тотального отчуждения, где люди не способны понять друг друга и даже себя. В «Стульях» старая пара готовит зал для важного послания миру, расставляя стулья для невидимых гостей; в финале оратор, который должен произнести речь, оказывается немым. Э. Ионеско показывает, что коммуникация невозможна, что человеческая речь – лишь шум, прикрывающий пустоту. При этом Э. Ионеско подчеркивал, что его пьесы – не манифест пессимизма, а попытка честно показать абсурдность мира, освободив театр от иллюзий и фальшивых утешений [37, с. 631].

У А. Камю абсурд – это прежде всего мировоззренческая позиция, требующая бунта или принятия, то в литературе и театре он превращается в художественный принцип. Абсурд как эстетическая категория сознательно разрушает логические и ассоциативные связи, ведущие к созданию новой, «вывернутой» художественной реальности [7, с. 121]. В этом смысле абсурд близок к гротеску и нонсенсу, но отличается от них степенью радикальности: если гротеск еще сохраняет связь с реальностью через гиперболу, а нонсенс часто играет в рамках языковой логики (как у Л. Кэрролла), то абсурд XX века стремится к изменению смысла.

Гротеск, восходящий к ренессансной традиции (Ф. Рабле, П. Брейгель) и переосмысленный романтиками (Э. Т. А. Гофман, Н. В. Гоголь), основан на деформации, гиперболе, смещении несовместимого – но за этим стоит узнаваемая реальность, пусть и искаженная [30, с. 23]. Нонсенс, как у Л. Кэрролла или Э. Лира, играет с логикой языка, создавая последовательные, но бессмысленные конструкции; это игра правилами ради показа их условности. Абсурд же XX века радикальнее: он не меняет реальность, а отрицает ее логичность. Если гротеск преувеличивает уродство мира, а нонсенс играет с его знаками, то абсурд демонстрирует его бессмыслицу.

В русской литературе феномен абсурда получает развитие в 1920-1930 гг. в творчестве ОБЭРИУтов, прежде всего Даниила Хармса и Александра Введенского. Их «поэтика абсурда» строится на принципе «вдруг»

– внезапного обрыва причинности, на демонстрации хрупкости привычного порядка вещей: «Мир стал существовать, как только я впустил его в себя. Пусть он еще в беспорядке, но все же он существует!..» («Письма К. В. Пугачевой», 1933). Д. Хармс в «Случаях» показывает, как обыденность мгновенно перетекает в кошмар, бессмыслицу, подчеркивая отсутствие логики мира. Эта традиция оказывает влияние на позднейшую русскую прозу второй половины XX века, где абсурд часто сочетается с иронией и автобиографизмом.

Исследователи по-разному оценивают природу обэриутского абсурда. А. Г. Герасимова полагает, что поэтика ОБЭРИУ строится прежде всего на «проблеме смешного». Поэты иронизировали над лирикой и тяготели к эпосу, и творчество каждого из них было главою, частью бесконечного повествования о разрушении «объективной видимости». [15, с. 54]. А. А. Кобринский, рассматривая ОБЭРИУ в контексте русского авангарда, подчеркивает, что обэриуты первыми в отечественной традиции превратили бессмыслицу в самостоятельный художественный принцип, а не в побочный эффект языковой игры [34, с. 32].

Д. Хармс создает особый тип абсурдистского нарратива, где сюжет начинается как обычная бытовая зарисовка, но внезапно обрывается, превращаясь в нелепость. В миниатюре «Голубая тетрадь No 10» говорится о «рыжем человеке», у которого не было глаз, ушей и вообще ничего у него не было, и не понятно, о ком идет речь и зачем про него говорить, и в итоге ничего не рассказывает. Причинно-следственные связи разорваны, логика повествования разрушена. В «Случаях» старухи внезапно выпадают из окон, и больше ничего не происходит – мир Хармса лишен устойчивости, в любой момент превращается в абсурд. Для Д. Хармса абсурд – это способ уйти от реального мира и здравого смысла. Вываливающаяся из окна старуха – это то, что невозможно предусмотреть. Это опровержение предсказуемости мира, его логичности и упорядоченности [31, с. 172].

А. Введенский идет еще дальше, ставя под вопрос саму возможность смысла в языке и мышлении. В произведении «Серая тетрадь» и пьесе «Елка у Ивановых» он разрушает не только сюжет и причинность, но и правила построения предложений, их логику, смысл. Персонажи говорят фразами, которые грамматически правильны, но лишены связи. Слова теряют значение, превращаясь в пустые и ничего не значащие высказывания. А. Введенский называл это «бессмыслицей» и видел в ней способ прорыва к подлинной реальности, скрытой за фасадом рационального языка [6, с. 213]. Его абсурд – мистический, направленный на разрушение логики, остановки времени ради того, чтобы показать встречу смерти и человека лицом к лицу.

В эстетике XX века абсурд выполняет двойную функцию. С одной стороны, он выступает как инструмент критики тоталитаризма, бюрократии, утраты индивидуальности и разрушения привычных форм человеческой коммуникации. С другой стороны, абсурд становится способом эмоционального и философского освобождения: через смех, парадокс и столкновение с бессмысленным, – человек получает возможность увидеть условность навязанных норм и переосмыслить собственное положение в мире [68, с. 52]. В этом отношении важны как философское осмысление абсурда у А. Камю, так и драматургическая традиция театра абсурда, рассмотренная М. Эсслином. В пьесах С. Беккета и В. Гавела абсурд не сводится к отрицанию смысла, а становится способом обнаружения кризиса языка, действия и социальной организации.

Критическая функция абсурда особенно ярко проявляется в произведениях, направленных против тоталитаризма. Абсурд обнажает внутреннюю пустоту и противоречивость связных факторов, показывая, как объяснение мира оборачивается полным отсутствием смысла. В пьесах В. Гавела (например, «Меморандум», 1965) бюрократический язык доводится до абсурда: искусственный язык «птидепе», призванный улучшить коммуникацию, делает ее невозможной. Абсурд здесь – зеркало тоталитарной

системы, которая, стремясь к абсолютному контролю над реальностью через контроль над языком, порождает лишь бессмыслицу [44, с. 217].

В прозе второй половины XX века абсурд эволюционирует от радикальных форм театрального абсурда к более тонким, объединенным в повествовательную форму. Он проявляется в изменении причинно-следственных связей, в отстранении от повседневности, в подчеркивании условности социальных ролей [30, с. 13]. Абсурд становится одним из ключевых инструментов изображения человека в условиях идеологического давления, одиночества и распада традиционных ценностей.

Понятие абсурда как художественной категории активно разрабатывается в отечественном и зарубежном литературоведении. О. Д. Буренина рассматривает абсурд в контексте традиций русской литературы и культуры первой половины XX века, связывая его с нарушением привычных логических и семантических связей [7, с. 9]. Д. В. Токарев, анализируя творчество Д. Хармса и С. Беккета, определяет абсурд как принцип организации художественного текста, основанный на подрыве причинно-следственных связей и привычной логики повествования [59, с. 302]. В. Е. Хализев, исследуя общие закономерности теории литературы, соотносит абсурд с формами художественной условности, при которых автор сознательно выходит за рамки правдоподобия ради выражения более глубоких философских и экзистенциальных смыслов [61, с. 25].

Следовательно, феномен абсурда как эстетическая категория XX века понимается не как простое изображение нелепого или бессмысленного, а как сложный художественный механизм. Он служит для фиксации кризиса самооценности человека и одновременно для поиска новых способов смыслообразования в условиях утраты прежних ориентиров. Абсурд фиксирует парадоксальное единство отчаяния и надежды: показывая бессмысленность мира, он вместе с тем подчеркивает ценность человеческого бунта против этой бессмысленности и значимость самого акта творчества как формы сопротивления хаосу.

1.2. Поэтика абсурда в русской прозе второй половины XX века

Поэтика абсурда в русской прозе второй половины XX века представляет собой сложное и многогранное явление, развивающееся в условиях жесткого идеологического контроля, цензуры и последующего распада советской системы [34, с. 30]. Если в 1920-1930 гг. абсурд в русской литературе, прежде всего в творчестве ОБЭРИУ, носил радикальный и открыто экспериментальный характер, то послевоенный и особенно послеоттепельный период характеризуется более скрытыми и опосредованными формами абсурда [55, с. 318]. Он проникает в реалистическую форму повествования, маскируется под бытовую повседневность, сатиру или автобиографическую интонацию, становясь инструментом осмысления тоталитарной реальности, одиночества и распада привычных смысловых структур.

Специфика развития абсурда в русской прозе второй половины века во многом определяется историко-культурным контекстом. После разгрома авангарда в 1930 гг., репрессий против ОБЭРИУ и утверждения доктрины социалистического реализма, абсурдистская традиция уходит в подполье [42, с. 110-111]. Официальная советская литература движется к «светлому будущему», каждое действие имеет смысл в контексте построения коммунизма, человек – сознательный строитель новой жизни. Абсурд, с его отрицанием целесообразности и смысла, несовместим с этой идеологией. Поэтому возрождение абсурда в послевоенной прозе носит характер подпольного сопротивления: абсурд проникает в текст замаскированным, в виде иронии, фантастики, сатиры [37, с. 408].

В 1960-1970 гг. абсурд в прозе часто представляет мир бессмысленным с разорванными причинно-следственными связями, а человеческое существование – абсурдным по определению. Одним из ярчайших примеров становится проза Венедикта Ерофеева, особенно поэма «Москва – Петушки» (1969-1970, опубликована в 1973 г. за рубежом). Текст строится на радикальном несоответствии между заявленным путешествием и его

реальным отсутствием: герой так и не доезжает до Петушков, растворяясь в алкогольном бреде и философских монологах. Абсурд здесь – не просто прием, а основа: мир советской действительности предстает как бесконечная череда бессмысленных остановок, где каждая станция – метафора ложного обещания смысла. Алкогольная горячка становится способом выхода за пределы рациональности, а речь героя – сборник цитат, от богословия до матерных ругательств, разрушающих линейность повествования [39, с. 308-309]. Абсурд Ерофеева близок абсурду Камю: герой осознает бессмысленность существования, но вместо бунта выбирает самоуничтожение через запой, что парадоксально утверждает свободу в несвободе.

Структура «Москвы – Петушков» представляет собой пародию на классическое повествование: герой отправляется в путешествие к цели (Петушки, где живет возлюбленная), но цель остается недостижимой. Поезд движется, станции сменяют друг друга, но географическое пространство теряет конкретность, превращаясь в бесконечное движение по кругу. Веня Ерофеев (главный герой) не столько путешествует, сколько проваливается в бездну собственного сознания, где реальность и галлюцинация неразличимы. Алкоголь здесь – не бегство от реальности, а способ ее обнажения: опьянение срывает покровы официальной лжи, обнажая абсурдность советского мира [38, с. 231]. Примечательно, что герой – интеллеktуал, эрудит, способный цитировать Библию, философов, поэтов, но вся его культура бессильна перед хаосом жизни. Цитатность речи Венички – симптом распада сознания: он говорит чужими словами, потому что собственные слова утратили способность описывать реальность.

Финал поэмы – это убийство героя неизвестными («четыре молодчика» или четыре всадника Апокалипсиса?) окончательно утверждает абсурдность мира, так как смерть приходит бессмысленно, без причины, как приговор за то, что герой посмел искать смысл. Ерофеев создает текст, который балансирует между трагедией и фарсом, между высокой культурой и нецензурной лексикой, между христианской мистикой и советским бытом.

При всей абсолютности абсурда, он не лишает надежды, само повествование является возможностью фиксировать бессмыслицу.

В современном литературоведении поэма В. Ерофеева «Москва – Петушки» рассматривается как один из ключевых текстов русского позднесоветского андеграунда и важный этап в развитии постмодернистской поэтики [38, с. 420]. М. Н. Липовецкий связывает подобные тексты с разрушением устойчивых идеологических и повествовательных моделей, при котором советская действительность предстает как пространство смыслового распада и иронического переосмысления [39, с. 199]. В поэме Ерофеева парадоксальная логика строится на постоянном самоопровержении нарратора: герой одновременно утверждает и разрушает собственные высказывания, превращая повествование в бесконечный иронический коллапс. Алкогольный мотив в «Москве – Петушках» также не сводится к бытовой детали: он становится способом ухода от официального дискурса, формой внутренней свободы и особым методом познания абсурдной реальности.

Еще одним автором, чья проза демонстрирует философский абсурд в сочетании с языковым экспериментом, является Саша Соколов. В романах «Школа для дураков» (1976) и «Между собакой и волком» (1980) абсурд проявляется через разрушение структуры времени, пространства и субъекта повествования. В «Школе...» время циклически повторяется, герои существуют одновременно в разных временных пластах, а повествование ведется от лица главного героя (я) и его второго лица (ты), из-за чего рассказчик путается во времени и событиях отстраняя реальность до полной бессмысленности. Абсурд здесь – в языке: синтаксис ломается, предложения разрастаются в абзацы, нарушаются законы логики и грамматики, создавая эффект «потока сознания», но лишенного центра [40, с. 29]. Соколов продолжает традицию ОБЭРИУ в разрушении причинности, но переносит в нее лирику и собственную философию, где абсурд становится актом свободы.

«Школа для дураков» – это роман о невозможности нормативного существования в ненормальном мире. Герой-рассказчик – ученик спецшколы,

страдающий психическим расстройством, раздвоением личности. Но его «ненормальность» оказывается более подлинной, чем «нормальность» окружающих. Соколов переворачивает оппозицию нормы и патологии: безумие героя – это свобода от навязанных социальных ролей, от идеологических схем, от линейного времени. Повествование лишено хронологии: прошлое, настоящее и будущее сосуществуют, персонажи умирают и воскресают, события повторяются с вариациями. Время здесь не линейно, а циклично, близко к мифологическому. Язык романа – поток ассоциаций, игра звуками, пародия на советские клише, смешение высокого и низкого. Соколов показывает, что официальный язык, претендующий на монополию смысла, сам абсурден; и только через его разрушение возможна подлинная коммуникация [56, с. 658].

Роман «Между собакой и волком» (1980) идет еще дальше в языковом эксперименте. Здесь повествование ведется от лица Ильи Петрикевича, который пишет сумбурную исповедь, конструируя реальность из обрывков воспоминаний, цитат, снов и Запойного Охотника, который пишет свои «Ловчие повести» в простых стихах. Мир романа – это мир распавшейся памяти, где невозможно отличить реальное от воображаемого. Соколов создает текст, который сопротивляется линейному чтению: предложения растягиваются на страницы, смысл ускользает, язык становится самодостаточным. Абсурд здесь достигает предельной формы – он перестает быть изображением бессмысленности и сам становится этой бессмысленностью, воплощенной в тексте [42, с. 205].

И. С. Скоропанова рассматривает прозу Соколова в контексте русского постмодернизма и фиксирует, что "Школа для дураков" стала первым русским постмодернистским романом, в котором языковой эксперимент полностью подчиняет себе нарративную логику [55, с. 318]. Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий квалифицируют прозу Саша Соколова как «метапрозу», где предметом изображения становится сам процесс письма и распада языковых структур [46, с. 220].

В прозе Андрея Синявского (Абрама Терца), написанной в 1960-1970 гг. в лагере и эмиграции, абсурд часто принимает форму фантастического реализма. В повестях «Любимов» (1962), «Суд идет» (1960) и других текстах абсурдность советской действительности доводится до гротеска: реальность искажается магическим вмешательством, законы физики и логики отменяются, обнажая абсурдность самой системы. Синявский использует прием остранения, показывая, как обыденное становится кошмарным, а идеологическое – нелепым. Абсурд здесь выполняет сатирическую функцию, но одновременно несет экзистенциальный заряд: человек в тоталитарном мире обречен на абсурдное существование [50, с. 28].

В повести «Любимов» провинциальный город превращается в утопию благодаря манускрипту, оставшемуся от потомка главного героя, Леонида Тихомирова, благодаря которому он получил способность внушать людям любые идеи. Казалось бы, это идеальная модель советского общества: полное единомыслие, энтузиазм, беспрекословное подчинение. Но Синявский показывает, что такая система неизбежно абсурдна: отмена свободы воли превращает людей в марионеток, а сам «вождь», опьяненный властью, теряет связь с реальностью. В финале магия рассеивается, и город начинают покидать люди. Синявский демонстрирует, что утопия и абсурд две стороны одной медали: попытка создать рациональный, полностью управляемый мир оборачивается полным отсутствием смысла.

В. М. Паперный, исследуя советскую культуру как целостное явление, показывает, что тоталитарный дискурс сам по себе абсурден: претендуя на абсолютную рациональность, он порождает принципиально нерациональные структуры – показательные процессы, ритуальные единогласия, бюрократическую бессмыслицу [44, с. 217]. Именно это противоречие и эксплуатирует А. Синявский в своей прозе, превращая советский абсурд в художественный материал. Г. Л. Нефагина, обращаясь к прозе данного периода в целом, подчеркивает, что фантастический реализм Синявского стал

образцом для целого поколения писателей, которые искали способ говорить о советской действительности языком, недоступным цензуре [42, с. 54].

В 1970-1980 гг. абсурд в русской прозе все чаще сочетается с иронией и элементами реализма, особенно в творчестве писателей «иронической прозы» и андеграунда. Сергей Довлатов демонстрирует мягкий, бытовой абсурд: в произведениях «Заповедник» (1983), «Компромисс» (1981), «Чемодан» (1986) советская реальность предстает как череда абсурдных ситуаций, где бюрократия, алкоголизм, ложь и бессмысленная рутина создают ощущение тотальной бессмыслицы. Однако довлатовский абсурд не радикален: он маскируется под точное воспроизведение реальности, а смех возникает из несоответствия между претензией на порядок и хаосом жизни [52, с. 8]. Абсурд у Довлатова – экзистенциальный, но приглушенный иронией и самоиронией автора.

С. Довлатов создает особый тип повествования, где абсурд подается как норма. В «Заповеднике» герой работает экскурсоводом в пушкинском музее и вынужден импровизировать, когда путает подробности биографии и творчества поэта. Импровизация становится неотъемлемой частью профессии, а граница между правдой и вымыслом стирается. В «Компромиссе» герой, журналист, пишет лживые статьи о «передовиках производства», превращая реальных людей в картонные фигуры советской пропаганды. Абсурд здесь – в самой системе, которая требует от человека постоянного искажения истины. Но Довлатов не морализирует: его герой не борец, а обычный человек, пытающийся выжить в абсурдных условиях [53, с. 168]. Ирония – его способ сохранить достоинство, дистанцироваться от происходящего, не впадая в отчаяние.

Значительную роль в развитии абсурдистской поэтики сыграла проза Юрия Мамлеева, особенно «Шатуны» (1960-1970 гг, опубликованы позже). Мамлеев создает мир метафизического ужаса и абсурда: смерть, безумие, сексуальные девиации, мистические видения сливаются в единую ткань, где обыденное мгновенно перетекает в кошмар. Абсурд здесь онтологичен: мир

лишен смысла, человек – игрушка темных сил, а реальность – иллюзия [39, с. 25].

Ю. Мамлеев создает особый тип метафизического абсурда, где низменное и высокое, материальное и духовное неразрывно слиты. Его герои – маргиналы, живущие на дне общества, но одновременно метафизические искатели, пытающиеся прорваться сквозь материальный мир к абсолютной реальности. Смерть, насилие, безумие не просто шокирующие темы, а способы преодоления иллюзии обыденного существования. В рассказах из сборника «Шатуны» обыденная московская жизнь 1960-1970 гг. предстает как кошмарный театр абсурда: герои убивают, насилуют, сходят с ума, но все это описано с холодной отстраненностью, как если бы речь шла о нормальных событиях [11, с. 210]. Мамлеев показывает, что за фасадом советской нормальности скрывается бездна – и эта бездна абсурдна, лишена смысла, но притягательна своей подлинностью.

Таким образом, поэтика абсурда в русской прозе второй половины XX в. эволюционирует от радикальных форм неофициальной и экспериментальной прозы, представленных в произведениях Вен. Ерофеева, Саши Соколова, А. Д. Синявского и Ю. В. Мамлеева, к более ироничным, автобиографически окрашенным и постмодернистским проявлениям, характерным для прозы С. Д. Довлатова. Абсурд становится универсальным инструментом сопротивления официозу, средством отстранения реальности и способом выражения экзистенциального кризиса в условиях тоталитарного и посттоталитарного общества. Он фиксирует распад смысла, но одновременно утверждает ценность индивидуального голоса, смеха и творческого бунта против бессмыслицы [16, с. 70].

1.3. Ирония и абсурд как элементы авторской поэтики в прозе второй половины XX века

Ирония как риторический и эстетический прием имеет долгую историю, восходящую к сократовской иронии и романтической иронии Ф. Шлегеля. Романтическая ирония предполагает авторскую дистанцию по отношению к собственному тексту, осознание условности художественного мира, игру с читательскими ожиданиями. В XX веке ирония эволюционирует в сторону экзистенциальной и постмодернистской форм: она становится не просто стилистическим приемом, а способом существования в мире, лишенном абсолютных ценностей. Экзистенциальная ирония – это осознание разрыва между человеческими притязаниями и реальностью, между идеалом и действительностью, но без впадения в отчаяние или цинизм. Постмодернистская ирония идет дальше, ставя под вопрос саму возможность искренности, серьезности, подлинности [51, с. 17-18].

В сочетании с абсурдом ирония приобретает особую функцию: она позволяет автору одновременно показать бессмысленность мира и сохранить дистанцию по отношению к этой бессмысленности. Если абсурд без иронии грозит превратиться в безысходный пессимизм или нигилизм, то ирония смягчает его, вводит элемент игры, освобождает место для смеха. Смех над абсурдом - это не отрицание его реальности, а способ его преодоления: смеясь, человек утверждает свою свободу по отношению к бессмыслице, отказывается принимать ее всерьез, даже признавая ее существование [60, с. 10].

В 1960-1970 гг., в период застоя, ирония часто принимает форму романтической или трагической иронии, когда автор подчеркивает разрыв между идеалом и действительностью, между заявленным и реальным. У Андрея Синявского (Абрама Терца) в повестях «Любимов» и «Суд идет» ирония становится фантастически-гротескной: советская утопия доводится до абсурда через магическое вмешательство, обнажая ее внутреннюю пустоту и ложь. Авторская позиция здесь – позиция отстраненного наблюдателя, который через ироническое остранение показывает, как идеологическая норма

превращается в кошмар [50, с. 30]. Венедикт Ерофеев в «Москва – Петушки» доводит соединение иронии и абсурда до предела. Алкогольный травелог превращается в философскую поэму, где герой-рассказчик иронизирует над самим собой, над советской действительностью и над всей человеческой жаждой смысла. Абсурд путешествия, в котором пункт назначения оказывается принципиально недостижимым, усиливается самоиронией: герой осознает собственную обреченность, но продолжает говорить, рассуждать и философствовать. Ирония здесь выполняет спасительную функцию: она позволяет не разрушиться под давлением абсурда бытия, превращая трагедию в трагикомедию. Авторская поэтика строится на постоянном противоборстве между пафосом и насмешкой, высокой культурой и сниженной речью, благодаря чему текст становится многослойным.

Самоирония Ерофеева принципиально отличается от простого самоуничижения. Веничка – одновременно шут и мудрец, алкаш и интеллектual, жертва и пророк. Он иронизирует над своей слабостью, над своим пьянством, над своей неспособностью вписаться в советский мир. Его речь – смесь высокого и низкого, цитат из Библии и мата – сама по себе иронична: она пародирует претензию на чистоту стиля, на соблюдение приличий. Ерофеев показывает, что в абсурдном мире единственная возможная форма искренности – это ирония, поскольку любая серьезность мгновенно превращается в ложь.

Ирония выполняет защитную функцию: она не позволяет тексту стать ни прямым трагическим высказыванием, ни сатирическим памфлетом, удерживая повествование в пространстве живого человеческого переживания. Л. В. Карасёв в «Философии смеха» рассматривает смех как важную философско-эстетическую категорию, позволяющую человеку вступить в особые отношения с бессмыслицей и преодолеть ее разрушительное воздействие [33, с. 176]. Именно этот механизм лежит в основе ерофеевской поэтики: смех и ирония не отменяют трагического содержания «Москвы – Петушков», но переводят его в форму трагикомического сопротивления

абсурду. В прозе Саши Соколова («Школа для дураков», «Между собакой и волком») ирония растворена в самом языке: она проявляется через разрушение линейного повествования, через игру с временем и субъектом. Абсурд становится языковым – синтаксис ломается, логика отменяется, но за этим стоит ироническая дистанция по отношению к официальному дискурсу и к самой литературе. Автор как бы говорит: «вот до чего доводит попытка упорядочить хаос», – и эта ирония над попыткой смыслообразования делает абсурд не просто разрушительным, а продуктивным [63, с. 320].

О. П. Ермакова рассматривает иронию как значимый механизм языкового и смыслового взаимодействия, позволяющий высказыванию сохранять двойственность и внутреннюю напряженность [30, с. 104]. В прозе С. Д. Довлатова эта двойственность приобретает особое значение: ирония становится не только способом социальной критики, но и формой эстетической рефлексии, позволяющей автору одновременно дистанцироваться от изображаемой реальности и сохранять связь с ней. Л. В. Самыгина, анализируя рассказы С. Довлатова, подчеркивает метатекстовый потенциал иронии, то есть ее способность организовывать авторскую позицию и создавать дополнительный смысловой уровень повествования [49, с. 20]. В этом отношении ирония оказывается принципиально важной для постмодернистской поэтики, поскольку она одновременно утверждает и проблематизирует любое высказывание.

В 1970-1980 гг., особенно в эмигрантской и андеграундной прозе, ирония и абсурд часто сливаются в мягкую, бытовую форму, где абсурдность повседневности подается через иронический взгляд героя-рассказчика. Именно такова поэтика Сергея Довлатова. Его проза – классический пример иронично-абсурдистского письма: мир предстает абсурдным (бюрократия, пьянство, ложь как норма), но автор не морализирует и не впадает в отчаяние. Вместо этого он фиксирует абсурд с точностью документалиста и комментирует его легкой, самоироничной интонацией. В «Заповеднике», «Компромиссе», «Зоне» абсурд – это повседневная реальность, над которой

герой-рассказчик иронизирует, чтобы выжить. Довлатовский герой осознает абсурдность мира, но выбирает иронию как стратегию существования: смех над собой и над другими становится формой достоинства [18, с. 67]. Ирония у С. Довлатова объединяет автора, героя и читателя в общем понимании нелепости происходящего.

С. Довлатов создает особый тип повествования, где ирония – это не прием, а переплетение смыслов в структуре повествования. Его герой постоянно подшучивает над собой, над своими неудачами, своей трусостью, своими компромиссами. Но эта самоирония не уничтожает героя, она его спасает [19, с. 20]. Признавая свою слабость, герой Довлатова утверждает свою человечность. Он не герой в традиционном смысле, не борец с системой, но и не ее жертва. Он просто человек, пытающийся сохранить себя в абсурдных условиях, и ирония его единственное оружие.

Ю. Мамлеев соединяет абсурд с черным юмором и метафизической иронией: создаваемый им художественный мир принципиально иррационален, а иронический эффект возникает из столкновения низменного и высокого, бытового кошмара и философского ужаса. В его текстах ирония направлена не столько на социальную реальность, сколько на основания самого бытия. Персонажи Мамлеева совершают предельно жестокие и пугающие поступки, однако их изображение отличается подчеркнутой холодной отстраненностью, близкой к иронической интонации. Подобная ирония не ослабляет ощущение ужаса, а, напротив, усиливает его: читатель оказывается в ситуации интерпретационной неопределенности, не зная, следует ли воспринимать происходящее как трагическое или как гротескное. Именно это состояние и становится одной из ключевых установок авторской поэтики [30, с. 13].

Следует подчеркнуть, что ирония и абсурд в русской прозе второй половины XX в. выполняют не только эстетическую, но и этическую функцию. В условиях идеологического давления ирония выступает как форма косвенного высказывания, позволяющая обходить запреты, ставить под

сомнение авторитет власти и выявлять несоответствие между официальной риторикой и реальностью. Абсурд, в свою очередь, демонстрирует внутреннюю несостоятельность претензий на тотальный контроль над действительностью, доводя их до предела смысловой пустоты. Взаимодействуя, эти категории формируют пространство внутренней свободы, в котором автор и читатель получают возможность дистанцироваться от навязываемых интерпретаций и критически осмыслить происходящее.

Таким образом, в прозе второй половины XX в. ирония и абсурд образуют устойчивое смысловое единство: абсурд фиксирует распад привычных смысловых структур, тогда как ирония становится формой человеческой реакции на этот распад. Их взаимодействие позволяет создавать особое художественное пространство свободы внутри ограничений. Иронически-абсурдистская поэтика выступает одной из ведущих стратегий репрезентации экзистенциального опыта в условиях идеологического кризиса и последующей дестабилизации культурных ориентиров [24, с. 67]. Именно в таком синтезе заключается одна из причин устойчивого интереса к прозе данного периода: он позволяет говорить о предельно трудных и травматичных аспектах опыта, не утрачивая дистанции и сохраняя человеческое достоинство.

Выводы

Проведенное в первой главе исследование позволяет сформулировать ряд ключевых выводов, определяющих теоретическую базу настоящей работы.

Так, абсурд представляет собой многоуровневую эстетическую категорию, не сводимую ни к литературному приему, ни к тематическому мотиву. В своей философской основе абсурд связан с представлением о фундаментальном несоответствии между человеческой потребностью в смысле и миром, который этот смысл не предоставляет. В этом отношении принципиальное значение имеет концепция А. Камю, рассматривающего абсурд как столкновение человеческого сознания с иррациональностью бытия. В литературоведческом плане абсурд может быть соотнесен с формами художественной условности, нарушением привычной логики изображения и разрушением устойчивых причинно-следственных связей. При этом абсурд не тождественен гротеску или нонсенсу: если гротеск деформирует реальность, а нонсенс играет с языковой логикой, то абсурд ставит под сомнение саму логичность мира, превращая это сомнение в художественное высказывание [59, с. 237].

В западноевропейской литературе и драматургии XX в. абсурд оформляется в самостоятельное художественное направление. М. Эсслин, исследуя театр абсурда, показывает, что данная драматургическая традиция строится на разрушении привычной структуры действия, алогизме диалогов, циклической повторяемости ситуаций и кризисе коммуникации [68, с. 25]. В пьесе С. Беккета «В ожидании Годо» абсурд выражается через мотив бесконечного ожидания, которое становится формой человеческого существования [44, с. 210]. В пьесе В. Гавела «Меморандум» абсурд проявляется в бюрократизации языка и превращении коммуникации в систему формальных, лишенных живого смысла процедур. При этом абсурд в европейской традиции остается трагикомичным: смех и ужас оказываются

неразделимы, а безысходность не отменяет попытки человека осмыслить собственное положение в мире.

В русской литературе XX в. абсурд имеет самостоятельную и богатую традицию. Ее истоком является поэтика ОБЭРИУ 1920-1930 гг., прежде всего творчество Д. Хармса и А. Введенского. А. Г. Герасимова рассматривает обэриутский абсурд через проблему смешного, показывая, что комическое у ОБЭРИУ связано не только с внешним нарушением логики, но и с более глубоким разрушением привычных смысловых иерархий [15, с. 75]. А. А. Кобринский, анализируя ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда, подчеркивает значение бессмыслицы как самостоятельного художественного принципа [34, с. 189]. В текстах Д. Хармса причинность часто разрушается внезапным и ничем не мотивированным событием, а у А. Введенского под сомнение ставится сама возможность устойчивого смысла в языке и мышлении. Эта традиция, прерванная разгромом авангарда в 1930 гг., возрождается в послеоттепельной прозе уже в трансформированном виде [31, с. 74].

Поэтика абсурда в русской прозе второй половины XX в. развивается в условиях жесткого идеологического давления и приобретает специфические черты, обусловленные этим контекстом. Д. В. Токарев, исследуя абсурд на материале Д. Хармса и С. Беккета, показывает его как принцип организации художественного текста, связанный с нарушением логики действия, причинности и речевой связности [59, с. 307]. В «Москве –Петушках» Вен. Ерофеева абсурд строится на несоответствии заявленного путешествия его фактической невозможности: движение героя превращается в трагикомическую модель существования, где путь не приводит к достижению цели. В прозе Саши Соколова абсурд переносится в сферу языка: «Школа для дураков» и «Между собакой и волком» демонстрируют распад линейного повествования, устойчивой субъектности и привычных языковых структур. Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий рассматривают подобную прозу как метапрозу, где сам процесс письма становится предметом изображения. А. Д.

Синявский использует фантастический реализм для обнажения абсурдности советской системы, а В. М. Паперный показывает, что советский тоталитарный дискурс сам по себе содержит внутреннее противоречие между претензией на абсолютную рациональность и производимыми им нерациональными структурами. Ю. В. Мамлеев создает особый вариант метафизического абсурда, где бытовой кошмар и философский ужас оказываются неразрывно связаны. С. Д. Довлатов, в свою очередь, реализует более мягкий, бытовой вариант абсурда: смех возникает из точного воспроизведения реальности, а ирония становится способом сохранения внутреннего достоинства.

Ирония выполняет функцию необходимого смыслового корректора по отношению к абсурду. При отсутствии иронического измерения абсурдная картина мира склонна редуцироваться к модели радикального нигилизма; введение иронии, напротив, обеспечивает эффект дистанцирования и переводит восприятие в плоскость смысловой игры, где допускается возможность интерпретации даже в условиях разрушенной логики. В работах Л. В. Карасева смех рассматривается как философско-эстетическая категория, с помощью которой человек выстраивает особое отношение к бессмыслице и тем самым ослабляет ее разрушительное воздействие [33, с. 54]. Иначе говоря, смех позволяет не только зафиксировать абсурд, но и сделать его переживаемым, лишить его абсолютной власти над сознанием. О. П. Ермакова акцентирует внимание на языковой природе иронии, подчеркивая, что она создает двуплановость высказывания: за буквальным смыслом всегда скрывается дополнительный, нередко противоположный ему смысловой уровень [30, с. 92]. Благодаря этому высказывание становится более емким и допускает различные интерпретации. В прозе С. Довлатова ирония не сводится к созданию комического эффекта: она определяет способ присутствия автора в тексте, задает тон общения с читателем и помогает выстроить повествование таким образом, что за внешней простотой постоянно ощущается скрытый смысловой слой. Сопоставительный анализ показывает,

что в творчестве различных авторов ирония приобретает различные модификации: у А. Синявского она тяготеет к гротеску и разоблачению, у В. Ерофеева окрашена в трагикомические тона, у Саши Соколова реализуется преимущественно через языковую игру, у Ю. Мамлеева усиливает ощущение онтологической тревоги за счет подчеркнутой отстраненности. В довлатовском тексте ирония, напротив, смягчена и ориентирована на сохранение человеческого измерения в изображаемой реальности.

Функционирование иронии и абсурда в прозе второй половины XX в. не исчерпывается эстетическими задачами. В условиях идеологического контроля данные категории приобретают отчетливое этическое измерение. Ирония обеспечивает возможность косвенного высказывания, позволяя обходить цензурные ограничения и выявлять расхождение между официальной риторикой и фактическим положением дел. Абсурд, в свою очередь, демонстрирует несостоятельность претензий на рациональное и тотальное упорядочивание действительности, доводя их до предела смысловой пустоты. Их сочетание формирует пространство внутренней автономии, в рамках которого становится возможным критическое осмысление реальности. Данное обстоятельство во многом объясняет устойчивость интереса к прозе рассматриваемого периода, поскольку зафиксированные в ней модели переживания и интерпретации бессмыслицы сохраняют актуальность вне конкретного исторического контекста [39, с. 272].

Таким образом, взаимодействие абсурда и иронии в русской прозе второй половины XX в. может быть рассмотрено как системное явление, объединяющее художественные, мировоззренческие и экзистенциальные аспекты. Это взаимодействие формирует особый тип поэтики, в рамках которой осуществляется не только репрезентация кризиса смыслов, но и поиск способов его преодоления. Указанная теоретическая установка служит основанием для дальнейшего анализа прозы Сергея Довлатова, в которой обозначенные тенденции получают последовательное и концептуально значимое развитие.

Глава II. Особенности поэтики Сергея Довлатова

2.1. Довлатов как феномен «иронической прозы» 1970-1980 гг.

Литературный процесс 70-80 гг. XX в. развивался в условиях постоянного напряжения между официальной культурой и неофициальными формами творчества, а также под влиянием жестких цензурных ограничений, требовавших от авторов поиска непрямых способов высказывания в СССР. В этой ситуации складывается явление, которое принято обозначать как «ироническая проза» – тип письма, позволяющий обращаться к сложным и зачастую запрещенным темам через подтекст, недосказанность, юмор и самоиронию. В рамках данного направления Сергей Довлатов занимает одно из наиболее заметных мест: в его произведениях ирония выполняет не только стилистическую функцию, но и становится способом осмысления действительности, формируя целостную авторскую позицию [57, с. 15].

Термин «ироническая проза» утвердился в литературоведении для обозначения текстов, где ирония становится доминирующим организующим принципом, определяющим и содержание, и форму произведения. В отличие от сатиры, которая обличает пороки с позиций морального превосходства, ирония предполагает дистанцию автора как от изображаемого мира, так и от самого себя. Иронический автор не судья, а наблюдатель, фиксирующий абсурдность реальности без претензии на окончательные выводы [30, с. 107].

Истоки иронической прозы в русской литературе восходят к творчеству Михаила Зощенко, чьи рассказы 1920 гг. демонстрировали комическое остранение советской действительности через сказовую манеру повествования. Зощенковский герой-рассказчик, с его косноязычием, алогизмами, непониманием элементарных вещей, обнажал абсурдность нового быта эффективнее любой прямой критики. Эта традиция была прервана в 1930 гг., когда Зощенко подвергся идеологическому разгрому, но возродилась в «оттепельный» период [63, с. 98].

М. О. Чудакова в работе о поэтике М. Зощенко показывает, что его сказовая манера – не просто стилистический прием, но форма социальной мимикрии: автор надевает маску «маленького человека», чтобы высветить абсурдность нового советского быта изнутри [62, с. 142]. Смеховой мир М. Зощенко строится на столкновении между официальным языком и живой речью, ставшей структурообразующей для всей последующей иронической прозы [57, с. 28]. Именно эту традицию переосмысляет С. Довлатов, заменяя косноязычие зощенковского героя лаконичностью образованного интеллигента.

В 1960 гг. появляется плеяда писателей, разрабатывающих иронический модус письма: Василий Шукшин с его «чудиками», Фазиль Искандер с сатирическими притчами о Чегемском ущелье, Владимир Войнович с сатирической дилогией о солдате Чонкине. Однако полного расцвета ироническая проза достигает в 1970-1980 гг., когда после подавления «пражской весны» и усиления идеологического контроля прямое высказывание становится невозможным, а косвенное – единственно доступным [39, с. 90].

С. Довлатов формируется как писатель именно в эти годы. Его первые публикации в советской прессе относятся к концу 1960 – началу 1970 гг., но подлинное творчество разворачивается в самиздате и эмиграции. Важно, что довлатовская ирония формируется не как литературный прием, усвоенный из книг, а как экзистенциальная необходимость – способ выживания в условиях, где любая серьезность обречена на искажение, а любая искренность – на использование системой [57, с. 96].

Специфика довлатовской иронии заключается в ее направленности. В отличие от сатириков, высмеивающих врагов, или юмористов, развлекающих публику, Довлатов иронизирует прежде всего над собой. Его герой-рассказчик – не положительный персонаж, не борец с системой, не моральный авторитет. Это обычный человек со слабостями, страхами, компромиссами. Он конформист, приспособленец – и он это знает, признает, иронизирует над

этим. Самоирония становится способом сохранить достоинство там, где героизм невозможен [16, с. 70].

В повести «Компромисс» (1981) эта самоирония доведена до предела. Уже название иронично: слово «компромисс» в советском дискурсе имело негативные коннотации (компромисс с врагом, с совестью, с принципами), но Довлатов возводит его в ранг структурообразующего принципа. Каждая из двенадцати глав повести описывает отдельный компромисс, на который идет герой-журналист ради сохранения работы, материального благополучия, покоя. Рассказчик не оправдывается, не обвиняет обстоятельства, а фиксирует факты с ироническим спокойствием. «Я давно уже не разделяю людей на положительных и отрицательных. А литературных героев – тем более» [22, с. 14].

Одной из показательных глав является «Компромисс пятый», где герой должен написать очерк о четырехсоттысячном жителе Таллинна, родившемся в канун юбилея освобождения города. Редактор отмечает, что смысл статьи должен быть таков: «Родился счастливый человек, человек обреченный на счастье. Ребенок обязательно должен быть публикабельным, с полным комплектом родителей, мальчик» [22, с. 32]. Приехав в родильный дом, он обнаруживает, что родился мальчик, отец которого является эфиопом. На это редактор замечает: «Оставьте в покое своего засранного эфиопа! Дождитесь нормального» [22, с. 41]. Абсурдность ситуации очевидна, но рассказчик не возмущается, в итоге он пишет "нужный" очерк и получает гонорар. Ирония возникает из несоответствия между описываемым (ложь как норма профессии) и тоном описания (спокойная констатация). Довлатов показывает: в советской системе ложь не аномалия, а структура.

Важная черта довлатовской иронии – отказ от морализаторства. Он не осуждает героя за компромиссы, не противопоставляет ему идеального праведника, не указывает на правильный путь. «В этой повести нет ангелов и нет злодеев... Нет грешников и праведников нет...?» [22, с. 27]. «...А у тебя подлецы – нечто естественное, как дождь или снег... – Где же тут подлецы? –

спрашивал я. – Кто, например, подлец?» [22, с. 27]. Ирония заменяет мораль: показывая абсурдность ситуации, она апеллирует к здравому смыслу читателя, который сам должен сделать выводы. Эта стратегия принципиально отличается от традиции русской классики XIX в. с ее дидактизмом и поисками позитивного идеала [43, с. 20].

Ироническая проза С. Довлатова тесно связана с феноменом андеграунда 1970 гг. Это понятие охватывает не только диссидентскую литературу, но и более широкий круг явлений – творчество авторов, не вписывающихся в официальные рамки, но и не занимающихся прямой политической борьбой. Сергей Довлатов был частью ленинградского литературного андеграунда, куда входили Иосиф Бродский, Евгений Рейн, Анатолий Найман, Александр Кушнер и другие. Эта среда сформировала особый тип писательской субъективности – иронической, скептической, дистанцированной от официоза [1, с. 341].

Особенность ленинградской неофициальной литературной среды заключалась не столько в прямом политическом противостоянии советской системе, сколько в демонстративном отстранении от нее, в отказе принимать официальный язык и официальные модели поведения как единственно возможные. Именно в этой среде складывался довлатовский тип иронического письма: ирония становилась не украшением повествования, а способом видения мира, принципиально несовместимым с советской серьезностью и риторикой идеологической правильности [44, с. 195]. «Я шел и думал – мир охвачен безумием. Безумие становится нормой. Норма вызывает ощущение чуда...» [22, с. 146].

Ирония у Довлатова функционирует как защитный механизм, но не в психологическом (уход от проблем), а в экзистенциальном смысле (сохранение внутренней свободы). Человек, способный иронизировать над собой, не может быть полностью поглощен системой, потому что ирония предполагает раздвоение: есть «я», которое действует, и есть «я», которое наблюдает за действующим и смеется над ним. Это внутреннее расщепление

– форма внутреннего сопротивления [14, с. 70]. «Я начал думать о себе в третьем лице. Когда меня избивали около Ропчинской лесобиржи, сознание действовало почти невозмутимо: "Человека избивают сапогами..."... Кругом происходят жуткие вещи...Мой плотский состав изнемогал. Сознание же обходилось без потрясений. Видимо, это была защитная реакция. Иначе я бы помер от страха» [22, с. 18].

В эмиграции довлатовская ирония меняет оттенок. Если в советских текстах она была способом справиться с идеологическим давлением, то в эмигрантских – способом пережить разочарование, несоответствие ожиданий и реальности. Книга «Наши» (1983) выстраивается как ироническая семейная хроника, где через историю родственников рассказчика раскрывается опыт русско-еврейско-армянской семьи, советского прошлого и эмиграции: вечные споры, взаимные обиды, ностальгию, неспособность адаптироваться. Рассказчик – сам эмигрант, он не осуждает соотечественников, но и не идеализирует их. Он видит смешное в печальном, абсурдное в обыденном [37, с. 80].

В контексте литературы русского зарубежья третьей волны С. Довлатов занимает особое место: в отличие от авторов, склонных к идеализации покинутой родины или нового эмигрантского пространства, он сохраняет ироническую дистанцию по отношению к обоим мирам [45, с. 113]. В американский период довлатовская ирония приобретает новое измерение: это ирония человека, находящегося между прежней советской реальностью и новой эмигрантской средой. Рассказчик смотрит на эмигрантскую общину одновременно изнутри и со стороны, не отождествляя себя полностью ни со старым, ни с новым миром. Именно поэтому в книге «Наши» эмиграция изображается не как освобождение от абсурда, а как новая форма человеческой неустроенности, сохраняющая комические и трагикомические черты [46, с. 80]. «Все единодушно признали, что Запад обречен, ибо утратил традиционные христианские ценности. Все охотно согласилось, что Россия – государство будущего, ибо прошлое ее ужасающе, а настоящее туманно.

Наконец все дружно решили, что эмиграция ее достойный филиал...» [27, с. 165].

Особенность довлатовской иронии – ее незлобивость. Даже когда он описывает откровенно негативных персонажей (пьяниц, бюрократов, доносчиков), он делает это без ненависти, почти с сочувствием. Его ирония теплая, человеческая, лишенная сарказма. Это связано с мировоззренческой установкой: Довлатов не верит в деление людей на хороших и плохих. В «Зоне» он формулирует: «В критических обстоятельствах люди меняются. Меняются к лучшему или худшему. От лучшего к худшему и наоборот» [53 с. 51]. Эти фразы – признание общей человеческой слабости, которая не дает права судить других.

Ироническая проза 1970-1980 гг. была ответом на невозможность прямого высказывания. Но у Довлатова ирония – не только вынужденная маскировка, но и глубокое убеждение в относительности любых истин, в невозможности окончательных выводов, в том, что человек слишком сложен для однозначных оценок. Его ирония – это философский скептицизм, одетый в форму легкого юмора. «Дима был хорошим человеком. Пороки его заключались в отсутствии недостатков. Ведь недостатки, как известно, привлекают больше, чем достоинства» [23, с. 32].

Сравнение прозы С. Довлатова с произведениями других представителей иронической прозы выявляет ее характерные особенности. В. Войнович в дилогии о Чонкине создает сатирическую антиутопию, где комическое доведено до гротеска. Ф. Искандер в «Сандро из Чегема» использует юмор для создания идиллического мира, противостоящего советской действительности. В. Ерофеев в «Москве – Петушках» соединяет иронию с трагедией, карнавальное начало – с апокалиптическим. Довлатов избегает крайностей: его ирония не переходит в сатиру, юмор – в фарс, печаль – в трагедию. «Тринадцать лет назад я взялся за перо. Написал роман, семь повестей и четыреста коротких вещей (На ощупь побольше, чем Гоголь!)» [25,

с. 8]. Довлатов здесь использует самоиронию, чтобы избежать пафоса, никакой трагедии, вместо нее усмешка над тщеславием.

Место С. Довлатова в иронической прозе определяется прежде всего внутренним равновесием его художественного мира: между критическим взглядом и принятием действительности, между ощущением безысходности и сохранением надежды, между смехом и скрытой грустью. Его тексты не сводятся ни к публицистическому обличению, ни к декларативным высказываниям, ни к развлекательному чтению. Они воспринимаются скорее как свидетельства частного опыта, показывающие, каким образом возможно сохранить чувство собственного достоинства в неблагоприятных обстоятельствах. В этом контексте ирония у С. Довлатова предстает не как форма отчуждения, а как способ понимания; не как отрицание ценностей, а как их косвенное утверждение.

Тем самым С. Довлатов в рамках иронической прозы 1970-1980 гг. предстает как автор, для которого ирония является не отдельным художественным приемом, а принципом мировосприятия. Его проза фиксирует абсурдность как советской, так и эмигрантской реальности, однако делает это без прямого сатирического обличения и без трагической риторики, через смещение привычного взгляда на повседневность. Ирония в данном случае становится способом выявления скрытых противоречий обыденной жизни. Довлатовская ирония может быть рассмотрена как форма гуманистического высказывания, утверждающего ценность человеческой личности независимо от внешних условий, и как особый способ сохранения внутренней свободы.

Характерные черты данной позиции находят отражение в текстах писателя. Так, в повести «Чемодан» образ личного багажа приобретает символическое значение: «Я оглядел пустой чемодан. На дне – Карл Маркс. На крышке – Бродский. А между ними – пропащая, бесценная, единственная жизнь» [28, с. 10]. В «Филиале» ироническое осмысление жизненных установок получает развернутое выражение: «Долго я не мог понять, что

объединяет этих столь разных людей. Затем уяснил себе, что принципы их вольного братства – достаток, элегантность и насмешливое отношение к жизни. В те годы я еще не знал, что деньги – бремя. Что элегантность – массовая уличная форма красоты. Что вечная ирония – любимое, а главное – единственное оружие беззащитных» [27, с. 108-109].

2.2. Автор и персонаж: автобиографизм и маска

Одной из ключевых особенностей поэтики С. Довлатова является размывание границы между автором и персонажем, документом и вымыслом, жизнью и литературой. Практически все его тексты автобиографичны: герой носит имя автора, переживает те же события, работает на тех же должностях. Эта установка на автобиографизм создает эффект достоверности, интимности, исповедальности, но одновременно ставит сложные вопросы о природе довлатовского повествования [5, с. 79].

Сам Довлатов неоднократно подчеркивал документальность своей прозы. В одном из интервью он говорил: «Я никогда ничего не выдумываю. Все, что я пишу, – правда. Единственное, что я делаю, – это слегка меняю имена и обстоятельства». В эпиграфе к «Зоне» есть близкая по утверждению цитата: «Имена, события, даты – все здесь подлинное. Выдумал я лишь те детали, которые несущественны» [22, с. 5]. Однако эта формула нуждается в уточнении. Довлатовские тексты не мемуары и не дневники; это художественная проза, где реальные события подвергаются отбору, компоновке, типизации. Автобиографизм здесь – не равенство автора и героя, а особый художественный прием [3, с. 156].

Теоретическое осмысление проблемы автора и героя в автобиографической прозе восходит к работам М. Бахтина, который различал «автора-творца» (организующее начало текста) и «героя» (объект изображения), даже когда речь идет об автобиографии. По М. Бахтину, полное совпадение автора и героя невозможно, потому что акт письма предполагает дистанцию, взгляд на себя со стороны, превращение «я» в «он». В автобиографии человек смотрит на свою жизнь глазами другого, конструирует образ себя для читателя [3, 35].

В довлатовской прозе автобиографический материал не равен прямой мемуарной фиксации. Он превращается в художественную маску, где совпадение биографического опыта автора и рассказчика одновременно

утверждается и иронически проблематизируется. Читатель получает эффект достоверности, но текст постоянно показывает собственную сконструированность.

О. В. Богданова и Е. А. Власова характеризуют такой тип письма как лирическую документальность: реальный биографический материал проходит через фильтр ироничного самосознания и превращается в художественный тип, узнаваемый, но уже не тождественный прототипу [5, с. 78]. Г. А. Доброзракова показывает, что соотношение документа и вымысла меняется в разные периоды творчества Довлатова, но всегда остается принципиальным для его поэтики [18, с. 112].

В повести «Заповедник» автобиографизм проявляется на нескольких уровнях. Герой, Борис Алиханов, работает экскурсоводом в Пушкинских Горах так же, как Довлатов работал там в 1976-1977 гг. Описанные эпизоды: пьянство сотрудников, выдумки на экскурсиях, конфликты с администрацией – имеют документальную основу. Однако Довлатов не просто воспроизводит факты; он их отбирает, компокует, типизирует, создавая не хронику работы в музее, а притчу об абсурдности советской культуры [51, с. 6].

Важно, что Алиханов не идеальный герой и не прототип автора в смысле выразителя его взглядов. Это обычный человек, слабый, склонный к компромиссам, не лишенный мелких пороков. Он привирает на экскурсиях, флиртует с чужими женами, ведет себя вызывающе с начальством. Довлатов создает образ себя не таким, каким хотел бы быть, а таким, каким был. Эта честность в изображении собственных слабостей является формой самоиронии, которая одновременно дистанцирует автора от героя и сближает их [3, с. 157].

Автобиографический герой Довлатова – это литературная маска, позволяющая создать иллюзию непосредственности и искренности. Читатель верит рассказчику, потому что он «был там», он свидетель, участник событий. Но одновременно рассказчик является конструкцией, созданной автором для определенных художественных целей. Довлатов отбирает из своей биографии

те эпизоды, которые демонстрируют абсурдность реальности, оставляя за кадром все, что не вписывается в концепцию.

В «Компромиссе» автобиографизм усилен структурой повествования. Каждая глава – это отдельная история из жизни журналиста Довлатова, и все истории объединены фигурой рассказчика. Нет сквозного сюжета, нет развития характера, есть только серия эпизодов, каждый из которых являет собой компромисс. Эта фрагментарность отражает память: мы помним не жизнь как целое, а отдельные яркие эпизоды. Довлатов имитирует работу памяти, создавая текст, который читается как воспоминания, но организован как произведение искусства.

Особенность довлатовского автобиографизма – это отказ от героизации себя. В русской литературной традиции автобиографический герой часто идеализируется (Л. Н. Толстой в трилогии «Детство. Отрочество. Юность»), превращается в символ эпохи (А. И. Герцен в «Былом и думах»), становится носителем авторских идей (Б. Л. Пастернак в «Докторе Живаго»). Довлатовский герой – антигерой: он не совершает подвигов, не высказывает мудрых мыслей, не меняет реальность. Он приспосабливается, выживает, идет на компромиссы [37, с. 221].

Эта стратегия снижения героя связана с иронией. Довлатов иронизирует над собой постоянно: над своими амбициями, талантом, жизненными выборами. В сборнике рассказов «Чемодан» (1986) он с иронией описывает, что все его вещи вместились в один чемодан: «...Ведь мне тридцать шесть лет, восемнадцать из них я работаю.... И в результате – один чемодан. Причем довольно скромного размера. Выходит, я нищий? Как же это получилось?!» [28, с. 8]. Ирония над собственной сентиментальностью, привязанностью к бесполезным вещам – способ дистанцироваться от себя, посмотреть на свою жизнь со стороны.

Важный аспект проблемы автора и героя – вопрос о достоверности. Насколько можно доверять довлатовскому рассказчику? События, описанные как реальные, оказывались вымышленными или сильно измененными.

Диалоги, приведенные как дословные, были реконструированы по памяти. Хронология нарушалась, персонажи соединяли черты нескольких реальных людей.

Однако эти расхождения не означают, что С. Довлатов – лжец. Он не претендовал на документальную точность; он создавал художественную правду, которая важнее фактической. Если реальный эпизод был недостаточно выразителен, С. Довлатов усиливал его, добавлял детали, делал более ярким. Если реальный человек был сложным и противоречивым, С. Довлатов упрощал его до типа [49, с. 122]. Это не фальсификация, а типизация – законный художественный прием.

Андрей Арьев в биографии С. Довлатова отмечает, что писатель отбирал из жизни те эпизоды, которые уже сами по себе были абсурдными, комичными, нелепыми. Ему не нужно было придумывать абсурд, а достаточно было точно воспроизвести реальность. В этом смысле довлатовский автобиографизм не мемуарная честность, а художественная селективность. Он создавал образ эпохи, отбирая характерные детали и опуская нехарактерные [3, с. 155].

О. В. Богданова и Е. А. Власова в совместной монографии, посвященной художественному своеобразию прозы С. Довлатова, характеризуют его автобиографизм как «лирическую документальность»: реальный биографический материал проходит через фильтр ироничного самосознания и превращается в художественный тип, узнаваемый, но уже не тождественный прототипу [5, с. 78]. Г. А. Доброзракова показывает, что в разные периоды творческого пути Довлатов по-разному выстраивал соотношение документа и вымысла: если в ранних текстах («Зона», «Компромисс») доминирует хроникальная точность, то в эмигрантских («Наши», «Чемодан») усиливается лирическая составляющая [18, с. 113].

В «Зоне» (1982) автобиографизм приобретает особое значение. Повесть основана на опыте работы С. Довлатова надзирателем в исправительно-трудовом лагере в 1962-1965 гг. Эта перспектива – взгляд на лагерь не изнутри

(глазами заключенного), а снаружи (глазами охранника) уникальна в русской лагерной прозе. С. Довлатов не героизирует себя, не представляет надзирателем-гуманистом, тайно помогающим заключенным. Он показывает, как служба в лагере деформирует человека, делает его звеном преступной системы. «Мы были очень похожи и даже – взаимозаменяемы. Почти любой заключенный годился на роль охранника. Почти любой надзиратель заслуживал тюрьмы» [22, с. 59].

Довлатов констатирует: «Став надзирателем, я был готов увидеть в заключенном – жертву. А в себе – карателя и душегуба... Через неделю с этими фантазиями было покончено. Первая шкала оказалась совершенно фальшивой. Вторая – тем более» [22, с. 35]. Эта честность – форма самоиронии, но и форма свидетельства. С. Довлатов не снимает с себя вины за участие в системе, но и не преувеличивает ее. Он был винтиком машины, и это делает его не менее, а более правдивым свидетелем.

Автобиографический герой Довлатова не эволюционирует. Он не становится мудрее от текста к тексту, не извлекает уроков из опыта, не меняется. Это статичный персонаж, застывший в определенной позе: ироничного наблюдателя, который видит абсурд, но бессилён его изменить. Отсутствие развития – еще одна черта довлатовской поэтики, связанная с концепцией абсурда: в абсурдном мире невозможно развитие, возможно только повторение.

Маска автобиографического героя выполняет у Довлатова несколько функций. Во-первых, она создает эффект достоверности: читатель верит, что описанное происходило на самом деле. Во-вторых, она позволяет говорить о личном, интимном, не впадая в исповедальность: ирония дистанцирует автора от героя. В-третьих, она делает возможной критику без морализаторства: показывая собственные компромиссы, автор не имеет права судить других.

Эмигрантская проза Довлатова усиливает автобиографизм. В «Наших», «Чемодане», «Филиале» рассказчик прямо называется С. Довлатовым, описывает свою жизнь в Америке, общение с реальными людьми

(И. Бродский, В. Маразмин и др.). Граница между литературой и жизнью максимально размыта. Но и здесь С. Довлатов остается художником: он конструирует образ себя как неудачливого эмигранта, вечного аутсайдера, человека не от мира сего. Эта маска – не ложь, но и не полная правда.

Таким образом, автобиографизм в прозе Довлатова – сложный художественный феномен, где автор и персонаж одновременно совпадают и не совпадают. Довлатов создает литературную маску, которая использует материал реальной биографии, но подчиняет его художественным задачам. Эта маска позволяет соединить документальность и вымысел, искренность и иронию, личное и типическое. Автобиографический герой Довлатова – это не сам Довлатов, а образ человека его времени и его круга, зафиксированный в момент встречи с абсурдом и выбравший иронию как способ сохранения достоинства.

2.3. Особенности организации довлатовского текста (простота, афористичность, разговорность, юмор)

Стиль С. Довлатова на первый взгляд кажется предельно простым, лишенным литературных украшений, почти примитивным. Короткие предложения, разговорная лексика, отсутствие развернутых описаний и сложных метафор создают впечатление легкости, необремененности эстетическими задачами. Однако эта простота обманчива и является результатом сознательной художественной работы. С. Довлатов создал узнаваемый стиль, основанный на принципе «максимум смысла – минимум слов», где каждая фраза выверена, каждое слово на своем месте [49, с. 126]. Простота довлатовского языка имеет теоретическое обоснование. В одном интервью, С. Довлатов говорит о себе: «Не думайте, что я кокетничаю, но я не уверен, что считаю себя писателем. Я хотел бы считать себя рассказчиком. Это не одно и то же. Писатель занят серьезными проблемами – он пишет о том, во имя чего живут люди, как должны жить люди. А рассказчик пишет о том, как живут люди» [21]. Эта установка противоположна модернистской традиции, где усложнение формы считалось признаком серьезности. С. Довлатов наследует традиции американской прозы XX века (Э. Хемингуэй, Дж. Сэлинджер, К. Воннегут), где ясность стиля сочетается с глубиной содержания.

Синтаксис С. Довлатова строится на коротких фразах, очень часто используются простые, иногда номинативные или односоставные предложения, это создает эффект «живого» рассказа. Пример из «Заповедника»: «Утро. Молоко с голубоватой пенкой. Лай собак, подзвякивание ведер...» [22, с. 72]. Каждая фраза – отдельный кадр, отдельное наблюдение. Этот синтаксис создает ритм, близкий к разговорной речи, но одновременно и эффект остранения, фиксации момента.

В. В. Виноградов, разрабатывая теорию языка художественной прозы, подчеркивал, что именно синтаксис является главным носителем авторской интонации: ритм фразы, длина предложения, расположение акцентов - все это

формирует неповторимый голос нарратора [11, с. 215]. В случае Довлатова этот синтаксический ритм: рваный, лаконичный, с намеренными паузами, создающими ощущение устной речи, записанной без украшений.

Короткие фразы создают паузы, которые заполняются подтекстом. С. Довлатов не объясняет, не комментирует, не интерпретирует, а фиксирует. Читатель сам должен понять, что скрывается за внешней простотой описания. Этот прием близок к чеховскому: А. П. Чехов тоже избегал прямых авторских оценок, предоставляя читателю самому делать выводы. Однако у С. Довлатова лаконизм доведен до предела – его фразы еще короче, паузы еще значительнее. «И вдруг произошло нечто фантастическое... Не поддающееся описанию... У меня буквально не хватает слов... Короче, мой брат помочился на директора школы» [24, с. 90].

Исследователи отмечают, что малая форма у С. Довлатова соединяет черты рассказа, анекдота и афоризма. Отдельный эпизод часто оказывается самостоятельным, но в составе цикла он включается в более широкую композиционную систему. Поэтому довлатовский текст можно рассматривать как сочетание фрагментарности и внутренней связности: каждый фрагмент работает как законченная миниатюра, а весь цикл создает целостный образ мира [36, с. 214; 37, с. 442; 2, с. 270].

Лексика С. Довлатова имеет разговорный, но не вульгарный оттенок. Он использует слова повседневного языка образованного человека, избегая как книжности, так и просторечия (за исключением речи персонажей). Важная черта – отказ от «красивых» слов, метафор, сравнений. Довлатов пишет: «шел дождь», а не «небо плакало»; «было холодно», а не «мороз сковал землю». Эта антипоэтичность парадоксально создает особую поэтику – поэтику точности, конкретности, вещественности.

Афористичность – одна из ярких черт довлатовского стиля. Многие его фразы стали крылатыми, цитируются, живут отдельной жизнью. «Порядочный человек – это тот, кто делает гадости без удовольствия» [22, с. 234]. «Я думаю, у любви вообще нет размеров. Есть только – да или нет» [28,

с. 147]. «В разговоре с женщиной есть один болезненный момент... Ты взываешь к логике и здравому смыслу. И неожиданно обнаруживаешь, что ей противен сам звук твоего голоса» [22, с. 272]. «Ревновать – это мстить себе за ошибки других» [23, с. 10]. «Нет, как известно, равенства в браке. Преимущество всегда на стороне того, кто меньше любит» [23, с. 12]. «Талант – это как похоть. Трудно утаить. Еще труднее - симулировать» [26, с. 178]. «Чего другого, а вот одиночества хватает. Деньги кончаются, одиночество – никогда» [25, с. 94]. «Мы без конца проклиная товарища Сталина, и, разумеется за дело. И все же я хочу спросить – кто написал четыре миллиона доносов?» [22, с. 95]. Эти афоризмы не украшение текста; они концентрируют смысл, выражают жизненную философию в парадоксальной форме.

И. Н. Сухих в «Русском каноне» отводит С. Довлатову особое место среди писателей XX в. именно за способность к афористической концентрации: «каждая его фраза – готовый афоризм, каждый абзац – законченная новелла» [56, с. 498]. И. Л. Попова, исследуя стиль С. Довлатова на границе документа и вымысла, указывает, что афористичность выполняет у него двойную функцию: с одной стороны, она закрепляет наблюдение как универсально значимое, с другой – создает иронический эффект, поскольку претензия на мудрость тут же подрывается следующей фразой.

Довлатовский афоризм строится на парадоксе: он соединяет несоединимое, обнажает абсурдность привычного, переворачивает стереотипы. В «Зоне» рассказчик формулирует: «Я убедился, что глупо делить людей на плохих и хороших. Человек неузнаваемо меняется под действием обстоятельств» [22, с. 51]. Этот афоризм – не цинизм, а результат лагерного опыта, показавшего, что моральные различия стираются в экстремальных условиях. Афоризм у С. Довлатова является способом обобщения опыта, превращения частного наблюдения в универсальное высказывание [49, с. 127].

Разговорность – еще одна важная черта довлатовского стиля. Его проза читается как устный рассказ, как беседа автора с читателем. С. Довлатов использует разговорные конструкции, вводные слова, обращения к читателю.

В «Чемодане» он пишет: «Я не жалею о пережитой бедности. Если верить Хемингуэю, бедность – незаменимая школа для писателя. Бедность делает человека зорким. И так далее. Любопытно, что Хемингуэй это понял, как только разбогател...». Эта интонация создает эффект непосредственности, интимности, доверительности.

Диалог у С. Довлатова – главный инструмент характеристики персонажей и создания комического эффекта. Его диалоги лаконичны, насыщены подтекстом, часто абсурдны. Люди говорят мимо друг друга, не слышат вопросов, отвечают невпопад. Эта коммуникативная какофония – симптом абсурдного мира, где язык утратил способность быть средством понимания. Но одновременно диалоги смешны: абсурдность высказываний вызывает смех.

Пример диалога из «Компромисса»: редактор говорит журналисту: «Вы допустили грубую идеологическую ошибку». – «?» – «Вы перечисляете страны...». – «Разве нельзя?» – «Можно и нужно. Дело в том, как вы их перечисляете. В какой очередности... – «Естественно, по алфавиту» – «Это же внеклассовый подход... Демократические страны вперед» [22, с. 9]. Диалог обнажает логику советской пропаганды. Абсурдность очевидна, но подается через нейтральную интонацию, что усиливает комический эффект.

Юмор С. Довлатова особого рода. Это не юмор положительных эмоций, не смех радости или веселья. Это грустный юмор, смех сквозь слезы, ирония над печальным. С. Довлатов смеется над тем, над чем другие плачут: над нищетой, унижением, несбывшимися надеждами. Но этот смех не является издевательством, это защита. Смеясь, он дистанцируется от боли, делает ее переносимой.

В «Чемодане» рассказчик описывает финские носки, которые он в итоге перевез через океан: Эти носки он дарил друзьям и знакомым, затыкал ими щели в оконных рамах и все же их количество не уменьшалось. Он перевез их в чемодане, через океан, как напоминание о криминальной юности. О том времени, когда креповые финские носки протоптали дорогу к благополучию.

Юмор возникает из несоответствия между важностью, которую герой придает эпизоду жизни, связанному с носками, и их реальной значимостью. Но за юмором – печаль: носки – символ утраченной жизни, несбывшихся надежд [2, с. 263].

Важная черта довлатовского юмора – его направленность на себя. Автор чаще всего смеется над собой, а не над другими. Самоирония является способом избежать морализаторства: как можно судить других, если сам не лучше? В «Ремесле» Довлатов описывает свои неудачи в Америке: «Перелетев океан, мы живем далеко не в раю. Я говорю не о колбасе и джинсах. Я говорю только о литературе» [25, с. 240]. Самоирония смягчает горечь поражения, позволяя принять его с достоинством.

В. В. Агеносов, анализируя литературу русского зарубежья как целостный корпус текстов, выделяет особый «эмигрантский смех» – смех, направленный одновременно против советской родины и против американской прагматики, против всего чужого [1, с. 387]. Довлатов в этом отношении самый последовательный представитель данной традиции: его самоирония универсальна. Е. А. Власова, исследуя автоинтертекстуальность Довлатова, показывает, что самоирония распространяется у него не только на содержание, но и на форму: он иронизирует над собственными литературными приемами [13, с. 31].

Деталь в прозе С. Довлатова выполняет ключевую смыслообразующую функцию. Одна точно выбранная деталь способна заменить развернутое описание, концентрируя в себе необходимую информацию о персонаже или ситуации. Писатель, как правило, отказывается от подробных портретов, описаний интерьеров и пейзажей, ограничиваясь несколькими выразительными штрихами. Так, в «Заповеднике» характеристика Виктории Альбертовны строится через ряд внешних признаков: «Длинная юбка с воланами, обесцвеченные волосы, интальо, зонтик – претенциозная картинка Бенуа» [22 с. 40]. Подобный набор деталей сразу задает культурный и

психологический контекст, позволяя читателю самостоятельно достроить образ.

Характерной особенностью довлатовской прозы является отказ от традиционного психологизма, свойственного русской литературе XIX в. Автор не прибегает к прямому анализу внутреннего состояния персонажей, не раскрывает их переживания и не комментирует мотивы поступков. Образ формируется опосредованно, через действия, речевые особенности и внешние признаки. Такая установка связана с общей тенденцией к структурной простоте: сложность художественного высказывания достигается не за счет углубленного анализа каждого элемента, а за счет их взаимодействия и сопоставления.

Существенную роль в организации текста играет повтор. Повторяющиеся слова, выражения и мотивы формируют внутренний ритм произведения и обеспечивают его композиционное единство. В «Компромиссе» повтор слова «компромисс», вынесенного в заголовки глав, задает смысловую доминанту всего текста. В «Зоне» регулярное возвращение к формуле «все люди примерно одинаковы» выполняет обобщающую функцию, связывая отдельные эпизоды и подчеркивая авторскую мысль.

Композиция довлатовских текстов часто фрагментарна. Он избегает традиционной трехчастной структуры (завязка – развитие – развязка), предпочитая серию эпизодов, объединенных фигурой рассказчика или общей темой. «Компромисс», «Чемодан», «Наши» – все эти произведения построены как циклы новелл. Такая структура отражает опыт памяти: мы помним жизнь не как связный рассказ, а как набор ярких моментов.

Н. Л. Лейдерман, разрабатывая теорию жанра, указывает, что цикл новелл является особой жанровой формой, где центростремительное и центробежное начала находятся в равновесии: каждый фрагмент самодостаточен, но все вместе создают эффект целостного образа мира [29, с. 109]. Именно так устроены «Компромисс» и «Чемодан» С. Довлатова. С. Р. Давлетшина, анализируя ироническую малую прозу С. Довлатова,

обращает внимание на то, что фрагментарность структуры соответствует фрагментарности иронического сознания: ирония по природе своей не допускает больших нарративных полотен, тяготея к афоризму и анекдоту [16, с. 73]. С. Г. Бочаров в работе о сюжетах русской литературы отмечает, что отказ от сквозного сюжета при сохранении единого повествовательного голоса – характерная черта прозы, ориентированной на «малую форму большого содержания» [6, с. 602].

Финалы довлатовских текстов часто разомкнуты. Он не подводит итог, не делает выводов, не разрешает конфликты. Повествование обрывается, оставляя читателя в подвешенном состоянии. «Заповедник» заканчивается отъездом жены героя и неясно, что будет дальше, встретятся ли они. «Компромисс» не имеет финала в традиционном смысле, так как последняя глава такая же, как предыдущие. Разомкнутость финала является признанием того, что жизнь продолжается, абсурд не исчезает, проблемы не решаются.

Важная черта довлатовского стиля – отказ от пафоса. Он не пишет о «больших темах» высоким стилем, не использует риторические фигуры, не взывает к высоким чувствам. Даже когда речь идет о трагических вещах (лагерь, эмиграция, смерть близких), Довлатов сохраняет сдержанную, почти будничную интонацию. Этот отказ от пафоса точно не равнодушие, а защита от фальши. Пафос в советском обществе был дискредитирован, превращен в инструмент пропаганды. С. Довлатов находит способ говорить о важном без пафоса, через простоту и иронию [36, с. 220].

Сравнение стиля С. Довлатова с другими писателями выявляет его особенности. С Э. Хемингуэем его сближает лаконизм, избегание сложных конструкций, эффект недосказанности, ориентация на разговорную речь. Но Довлатов мягче, ироничнее, менее трагичен. С М. Зощенко – комизм, сказовая интонация, внимание к речи, изображение абсурдности мира. Но у Довлатова комизм в спокойной иронии, тогда как у М. Зощенко комизм в карикатурах. С А. П. Чеховым – лаконизм, подтекст, отказ от прямых оценок. Но С. Довлатов более ироничен, менее лиричен.

Анекдот как структурная единица играет важную роль в довлатовской прозе. Многие тексты построены как серии анекдотических историй, каждая из которых имеет завязку, развитие и пуант. Но это не анекдоты в чистом виде; это реальные истории, обработанные по законам анекдота. С. Довлатов показывает: сама советская жизнь анекдотична, абсурдна до смешного. Не нужно ничего придумывать, достаточно точно воспроизвести реальность.

Язык персонажей у Довлатова индивидуализирован, но не через диалект или жаргон, а через речевые привычки, любимые словечки, интонацию. Каждый персонаж говорит узнаваемо, но эта узнаваемость создается минимальными средствами. Он избегает стилизации; его персонажи говорят естественно, как говорят в жизни.

Ирония реализуется через несоответствие формы и содержания. Он описывает трагические ситуации спокойным тоном, унижительные – с юмором, абсурдные – как обыденные. Это несоответствие создает иронический эффект: читатель ожидает одной реакции, а получает другую, и это заставляет его задуматься. В «Зоне» избиение заключенного описывается: «Очунин был избит. Борода его стала красной, а пятна на телогрейке – черными» [22, с. 138]. Деловая интонация, отсутствие эмоций создают чудовищный контраст с содержанием.

Таким образом, организация довлатовского текста основана на принципах простоты, афористичности, разговорности и юмора. Простота – не примитивность, а художественная стратегия, позволяющая передать сложное через простое. Афористичность – способ концентрации смысла, превращения наблюдения в обобщение. Разговорность – создание эффекта непосредственности, доверительности. Юмор – защита от отчаяния, способ сделать невыносимое переносимым. Все эти черты складываются в узнаваемый довлатовский стиль – стиль иронической простоты, где за внешней легкостью скрывается глубина, за улыбкой – печаль, за будничностью – экзистенциальный опыт. Таким образом, организация довлатовского текста основана на принципах простоты, афористичности,

разговорности и юмора. Простота – не примитивность, а художественная стратегия, позволяющая передать сложное через простое. Афористичность – способ концентрации смысла, превращения наблюдения в обобщение. Разговорность – создание эффекта непосредственности, доверительности. Юмор – защита от отчаяния, способ сделать невыносимое переносимым. Все эти черты складываются в узнаваемый долатовский стиль.

Выводы

Анализ особенностей поэтики Сергея Довлатова позволяет определить его роль в литературном процессе второй половины XX в. и выявить специфику его художественной системы. С. Довлатов предстает как феномен «иронической прозы» 1970-1980 гг. – направления, где ирония становится не просто стилистическим приемом, а способом существования в условиях идеологического давления и экзистенциального абсурда.

Ирония у С. Довлатова выполняет двойную функцию: она позволяет говорить о запретном через косвенность и одновременно является формой внутренней свободы. Самоирония – ключевая характеристика довлатовского героя – дает возможность признавать собственные слабости без самобичевания, сохранять ясность сознания без цинизма, дистанцироваться от абсурдной реальности без утраты связи с ней. Довлатовская ирония не холодна и не разрушительна; она тепла, человечна, сострадательна.

Автобиографизм в прозе С. Довлатова – сложный художественный феномен, где реальная биография становится материалом для создания литературной маски. Автор и персонаж одновременно совпадают (общее имя, общий опыт) и не совпадают (герой – конструкция, созданная для художественных целей). Эта маска позволяет соединить документальность и вымысел, создать эффект достоверности и одновременно сохранить иронический дистанцию. Автобиографический герой С. Довлатова – не идеал, а обычный человек со слабостями, что делает его узнаваемым и человечным.

Организация довлатовского текста основана на принципах простоты, афористичности, разговорности и юмора. Простота стиля – результат сознательной художественной работы, направленной на максимальную концентрацию смысла при минимуме средств. Афористичность позволяет превратить частное наблюдение в универсальное высказывание. Разговорность создает эффект непосредственности и доверительности. Юмор – способ пережить невыносимое, сделать абсурд переносимым через смех.

Довлатовский стиль отличается устойчивой узнаваемостью и внутренней цельностью. Краткость фразы, ориентация на разговорную лексику, выразительная роль детали, диалогичность, насыщенная подтекстом, а также фрагментарная композиция и открытые финалы образуют систему, в которой форма непосредственно связана с содержанием. В рамках этой системы складывается особый тип письма, который можно определить как ироническую документальность: повседневная реальность воспроизводится с подчеркнутой точностью, что позволяет выявить ее внутреннюю абсурдность, тогда как юмор смягчает трагическое звучание изображаемого.

Влияние довлатовской поэтики заметно в русской прозе конца XX – начала XXI вв. Его художественная манера стала ориентиром для авторов, стремящихся говорить о сложных явлениях с помощью простых средств, сочетать серьезность содержания с иронической интонацией и обращаться к личному опыту, избегая прямой исповедальности. Тем самым С. Довлатов продемонстрировал, что значимое литературное высказывание возможно не только в форме масштабных эпических построений или формальных экспериментов, но и через внимание к частному и повседневному, при условии глубокого осмысления человеческого опыта и исторического контекста.

Таким образом, поэтика Сергея Довлатова определяется совокупностью взаимосвязанных принципов, среди которых особое место занимают ирония как способ мировосприятия, автобиографизм как форма художественного посредничества и установка на внешнюю простоту при внутренней смысловой насыщенности. В этом художественном пространстве абсурд повседневной жизни становится предметом литературного осмысления, а ирония выступает средством сохранения человеческого измерения. Актуальность творчества С. Довлатова обусловлена не столько тематикой его текстов, связанной с определенной исторической эпохой, сколько универсальностью зафиксированного им опыта существования человека в условиях абсурда.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В предлагаемом исследовании анализируется специфика иронического и абсурдистского начал в прозе Сергея Довлатова, причем данный анализ осуществляется в широком контексте литературного развития второй половины прошлого столетия. Обращение к указанной теме позволяет утверждать, что в художественной вселенной писателя ирония и абсурд отнюдь не сводятся к набору периферийных стилистических ухищрений. Напротив, они обретают статус основополагающих текстообразующих механизмов, которые в значительной мере предопределяют авторскую оптику, повествовательную архитектонику и способы существования персонажного мира. Проза С. Довлатова при всей ее типологической соотнесенности с определенными традициями отечественной и западной словесности означенного периода демонстрирует несомненную художественную самостоятельность и легко узнаваемый стилистический рисунок.

Основная цель работы заключается в выявлении природы и характера функционирования иронии и абсурда в довлатовских текстах. Для достижения названной цели в исследовании последовательно решаются несколько взаимосвязанных задач. Рассматривается абсурд как эстетический феномен и философская категория. Дается характеристика способам воплощения абсурдистского начала в русской прозе второй половины XX в. Прослеживается, каким образом ирония и абсурд вступают во взаимодействие, образуя структурный каркас авторской поэтики. Уточняется роль С. Довлатова в общем движении иронической прозы 1970–1980 гг. Анализируются автобиографические аспекты его произведений, а также специфика соотношения автора и героя. Исследуются архитектурные свойства довлатовского повествования, придающие его текстам неповторимое звучание.

Первая глава посвящена обоснованию тезиса, согласно которому абсурд в литературе XX в. не может быть сведен к простой фиксации нелепого или смешного. Данное понятие представляет собой сложный эстетический

конструкт, тесно сопряженный с ощущением смыслового тупика, с разрушением привычных причинно-следственных связей и с пересмотром устоявшихся воззрений на мировой порядок и человеческую природу. В философском дискурсе абсурд нередко интерпретируется как конфликт между присущей человеку потребностью в смысловой упорядоченности и равнодушным молчанием внешнего мира, не дающего на эту потребность удовлетворительного отклика. В художественной практике прошлого века указанная категория обретает наглядное воплощение благодаря нарушению композиционной логики, десемантизации речи, циклическому построению сюжета, алогичности диалогов и трагикомической тональности, в которой выдержано изображение человеческого существования.

Большое значение для настоящей работы приобретает обзор русской прозы второй половины XX в. В исследовании показано, что после опытов обэриутов и авангардистов абсурд в литературе позднесоветского и постсоветского периодов получает новые формы реализации. У В. Ерофеева он воплощается в образе путешествия, лишённого четкой цели и завершения. У Саши Соколова абсурд проявляется через деструкцию языка, временной структуры и субъектных позиций. У А. Синявского – в гротескно-фантастическом преломлении советской действительности. У Ю. Мамлеева – в метафизическом ужасе и стирании границ между реальностью и иррациональным. На этом широком литературном фоне довлатовская проза являет собой особую версию абсурда, достаточно далекую от радикального экспериментирования. Это абсурд бытовой, повседневный, на первый взгляд тяготеющий к реалистической достоверности. У С. Довлатова абсурд не подрывает текстовую форму изнутри, но обнаруживается исподволь, как имманентное свойство самой жизни, предстающей в виде бесконечной цепи компромиссов, случайностей, бюрократических курьезов и человеческих слабостей.

К числу ключевых положений первой главы относится вывод о нерасторжимом функциональном единстве иронии и абсурда в прозе второй

половины XX в. Если абсурд фиксирует распад устойчивой смысловой парадигмы, то ирония оказывается формой субъективной реакции на этот распад. Она дает возможность сохранить рефлексивную дистанцию по отношению к хаосу и уйти от прямого выражения отчаяния. Ирония не упраздняет абсурд, а придает ему добавочную смысловую глубину, обнажая нелепость происходящего через внешне нейтральную, приземленную интонацию. В данном аспекте ирония реализует не только эстетическую, но и этическую функцию, превращаясь в орудие внутреннего освобождения, в способ противостояния идеологическому давлению и в инструмент сохранения личностного достоинства.

Вторая глава сосредоточена на определении роли С. Довлатова в литературном процессе 1970–1980 гг. Писатель рассматривается как один из заметных представителей иронической прозы, для которой характерен отказ от открытой обличительной риторики, скептическое отношение к пафосным модусам высказывания, пристальный интерес к частному человеку и изображение абсурдных сторон действительности через призму обыденных ситуаций. В отличие от сатиры, предполагающей явное разоблачение социальных пороков, довлатовская ирония не постулирует позиции морального превосходства. Автор не отделяет себя от изображаемого мира, не противопоставляет герою некую нормативную модель и не выносит окончательных приговоров. Он лишь фиксирует алогизм жизненных процессов, однако делает это с имплицитным признанием антропологической ограниченности человека.

Особое значение в довлатовской поэтике приобретает самоирония. Герой его произведений далек от традиционного образа борца, праведника или носителя абсолютной истины. Напротив, он наделен такими чертами, как слабость, зависимость от внешних обстоятельств, склонность к уступкам и поведенческая непоследовательность. Однако именно самоирония оказывается тем средством, которое обеспечивает сохранение внутренней свободы. Довлатовский персонаж рефлексировал над собственными

недостатками, не пытаясь их скрыть, и подобное признание не ведет к разрушению личности, а, напротив, подчеркивает ее подлинно человеческое измерение. Самоирония утверждает, таким образом, возможность проявления достоинства не только в героическом сопротивлении, но и в честном анализе собственной природы и окружающих обстоятельств.

Существенным элементом поэтики С. Довлатова выступает автобиографизм. В таких произведениях, как «Зона», «Компромисс», «Заповедник», «Чемодан», «Наши» и «Филиал», биографический материал играет важную структурообразующую роль, однако не совпадает с документальной исповедью. Довлатов конструирует художественную маску, внутри которой автор, рассказчик и персонаж находятся в отношении одновременного сближения и расхождения. Эта маска позволяет писателю преломлять личный опыт через механизмы иронического отстранения. В силу этого биографический материал трансформируется в художественный конструкт, а частные эпизоды приобретают обобщающее, типологическое звучание. Личная история становится средством репрезентации целой исторической эпохи, в которой абсурд выступал не как исключение, а как нормативный способ существования.

В ходе анализа было установлено, что архитектура довлатовского текста строится на принципах стилистической простоты, афористичности, разговорности и юмористической тональности. Простота его прозы отнюдь не свидетельствует о художественной примитивности; напротив, она является результатом строгого отбора языковых средств и ориентации на максимальную выразительность при минимальных ресурсах. Довлатовская фраза отличается лаконизмом, ритмической выверенностью и смысловой точностью. Афористичность переводит бытовое наблюдение на уровень обобщения, а разговорная интонация создает эффект коммуникативной доверительности. Юмор, в свою очередь, выполняет функцию преодоления тяжести изображаемого материала: он не снимает трагического содержания, но делает его психологически выносимым для читателя.

Таким образом, поэтика иронии и абсурда в прозе С. Довлатова предстает как целостная художественная система. Абсурд у писателя манифестируется в изображении мира, где нарушены нормативные связи между словом и поступком, официальной риторикой и реальной практикой, социальной ролью и антропологической сущностью. Ирония становится способом художественного осмысления этой реальности, формой рефлексивной дистанции и одновременно формой ее принятия. Довлатов не ставит перед собой задачу сатирически разрушить изображаемую действительность; он эксплицирует ее внутреннюю алогичность таким образом, что читатель самостоятельно обнаруживает противоречие между притязаниями мира на упорядоченность и его фактической хаотичностью.

Проведенное исследование позволяет заключить, что художественная значимость прозы С. Довлатова обусловлена именно соединением иронии, абсурда и автобиографической маски. Данное соединение порождает особый тип повествования – внешне легкого, разговорного, юмористического, но при этом внутренне соотнесенного с глубоким экзистенциальным опытом. За кажущейся простотой довлатовского стиля обнаруживается сложная концепция человека, существующего в пространстве компромиссов, идеологического давления, случайностей и абсурдных ситуаций, но не утрачивающего способности к самооценке, смеху и памяти.

Следовательно, творчество С. Довлатова занимает уникальное место в русской литературе второй половины XX века. Его проза продолжает традиции отечественной иронической, абсурдистской и автобиографической словесности, однако переосмысляет их в рамках собственной художественной парадигмы. С. Довлатов показывает, что абсурд может быть не только трагическим или разрушительным, но и повседневным; ирония – не только насмешкой, но и формой сострадания; автобиографизм – не самораскрытием, но средством создания художественной модели целой эпохи. Этими особенностями объясняется сохраняющаяся актуальность довлатовской прозы для современного читателя, поскольку она обращена к проблеме

существования человека в противоречивом и алогичном мире, который, однако, не лишает его способности к рефлексии, самоидентификации и сохранению внутренней целостности.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агеносов В. В. Литература русского зарубежья (1918–1996) / В. В. Агеносов. – Москва : Терра-Спорт, 1998. – 544 с. – ISBN 5-93127-002-7.
2. Баранов Д. К. Роль цикла «Чемодан» в эволюции поэтики С. Д. Довлатова / Д. К. Баранов // Русская литература. – 2022. – № 4. – С. 261–271. – DOI: 10.31860/0131-6095-2022-4-261-271.
3. Бахтин М. М. Автор и герой : к философским основам гуманитарных наук / М. М. Бахтин. – Санкт-Петербург : Азбука, 2000. – 336 с. – ISBN 5-267-00272-0.
4. Богданова О. В. Интертекстуальное поле повестей Сергея Довлатова : монография / О. В. Богданова, Е. А. Власова. – Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2020. – 149 с. – ISBN 978-5-8064-2849-4.
5. Богданова О. В. Рассказ Сергея Довлатова «Креповые финские носки» : горьковский интертекст / О. В. Богданова, Е. А. Власова // Acta Eruditorum. – 2019. – № 31. – С. 10–17.
6. Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы / С. Г. Бочаров. – Москва : Языки русской культуры, 1999. – 626 с. – ISBN 5-88766-037-6.
7. Буренина-Петрова О. Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века / О. Д. Буренина-Петрова. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2005. – 332 с. – ISBN 5-89329-728-8.
8. Бурханов А. Р. Жан-Поль Сартр об экзистенциалах человеческого бытия / А. Р. Бурханов // Вестник Бурятского государственного университета. Серия: Философия, социология, политология, культурология. – 2011. – № 14. – С. 42–47.
9. Бутенина Е. М. Игровой литературный текст Сергея Довлатова в оригинале и переводе / Е. М. Бутенина // Альманах современной науки и образования. – 2016. – № 5 (107). – С. 23–25.
10. Ваганян А. Г. Мир абсурда в повести А. Камю «Посторонний» / А. Г. Ваганян // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и

культурологии : сб. ст. по материалам LVIII Междунар. науч.-практ. конф. – Новосибирск : СибАК, 2016. – № 3 (58). – С. 107–112.

11. Виноградов В. В. О языке художественной прозы : избранные труды / В. В. Виноградов. – Москва : Наука, 1980. – 360 с.

12. Власова Е. А. Автоинтертекстуальность в повести «Иностранка» С. Довлатова / Е. А. Власова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2019. – Т. 12, вып. 8. – С. 26–29.

13. Власова Е. А. Автоинтертекстуальный подтекст повести С. Довлатова «Филиал» : трансформация смыслов / Е. А. Власова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2019. – Т. 12, вып. 9. – С. 29–32.

14. Власова Е. А. Интертекстуальное поле прозы Сергея Довлатова : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Власова Елизавета Алексеевна. – Санкт-Петербург, 2019. – 239 с.

15. Герасимова А. Г. ОБЭРИУ : проблема смешного / А. Г. Герасимова // Вопросы литературы. – 1988. – № 4. – С. 48–79.

16. Давлетшина С. Р. Функция иронии в прозе С. Д. Довлатова / С. Р. Давлетшина // Уральский филологический вестник. – 2017. – № 5. – С. 65–74.

17. Доброзракова Г. А. Мифы Довлатова и мифы о Довлатове : проблемы морфологии и стилистики : монография / Г. А. Доброзракова. – Самара : ПГУТИ, 2008. – 216 с. – ISBN 978-5-904029-10-4.

18. Доброзракова Г. А. Поэтика С. Д. Довлатова в контексте традиций русской литературы XIX–XX веков : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Доброзракова Галина Александровна. – Москва, 2012. – 425 с.

19. Доброзракова Г. А. Пушкинский миф в творчестве Сергея Довлатова : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Доброзракова Галина Александровна. – Самара, 2007. – 22 с.

20. Доброзракова Г. А. Сергей Довлатов : диалог с классиками и современниками : монография / Г. А. Доброзракова. – Самара : ИНУЛ ПГУТИ, 2011. – 262 с. – ISBN 978-5-904029-55-5.

21. Довлатов С. Д. Дар органического беззлобия : интервью // Довлатов С. Собрание прозы : в 3 т. Т. 3 / сост. А. Арьев. – Санкт-Петербург : Лимбус-Пресс, 1993. – С. 347–352. – ISBN 5-8370-0309-6.
22. Довлатов С. Д. Зона ; Компромисс ; Заповедник / С. Д. Довлатов. – Ленинград : Лениздат, 1991. – 640 с. – ISBN 5-289-00970-2.
23. Довлатов С. Д. Иностранка / С. Д. Довлатов. – Москва : Азбука : Азбука-Аттикус, 2013. – 224 с. – ISBN 978-5-389-05769-2.
24. Довлатов С. Д. Наши / С. Д. Довлатов ; послесл. А. Арьева. – Москва : Азбука : Азбука-Аттикус, 2016. – 160 с. – ISBN 978-5-389-10578-2.
25. Довлатов С. Д. Ремесло / С. Д. Довлатов. – Москва : Азбука : Азбука-Аттикус, 2013. – 192 с. – ISBN 978-5-389-06855-1.
26. Довлатов С. Д. Соло на ундервуде. Соло на IBM / С. Д. Довлатов. – Санкт-Петербург : Азбука : Азбука-Аттикус, 2013. – 256 с. – ISBN 978-5-389-05669-5.
27. Довлатов С. Д. Филиал / С. Д. Довлатов. – Москва : Азбука : Азбука-Аттикус, 2016. – 192 с. – ISBN 978-5-389-10943-8.
28. Довлатов С. Д. Чемодан : повести / С. Д. Довлатов. – Москва : Московский рабочий, 1991. – 336 с. – ISBN 5-239-01231-8.
29. Е Сянлинь. Смех в эмотивном пространстве произведений С. Довлатова : на материале цикла рассказов «Чемодан» / Е Сянлинь // Мир русского слова. – 2018. – № 3. – С. 72–76.
30. Егорова Е. Н. Вещь как ключ к воспоминанию : культурно-семантический анализ произведения «Чемодан» С. Д. Довлатова / Е. Н. Егорова // Вестник славянских культур. – 2018. – Т. 48. – С. 200–210.
31. Ермакова О. П. Ирония и ее роль в жизни языка / О. П. Ермакова. – Калуга : Изд-во КГПУ им. К. Э. Циолковского, 2005. – 204 с. – ISBN 5-88725-130-1.
32. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Ж.-Ф. Жаккар ; пер. с фр. Ф. А. Перовской. – Санкт-Петербург : Академический проект, 1995. – 471 с. – ISBN 5-7331-0050-8.

33. Зубова Л. В. Языки современной поэзии / Л. В. Зубова. – Москва : Новое литературное обозрение, 2010. – 384 с. – ISBN 978-5-86793-791-1.
34. Карасёв Л. В. Философия смеха / Л. В. Карасёв. – Москва : Российский государственный гуманитарный университет, 1996. – 224 с. – ISBN 5-7281-0036-8.
35. Кобринский А. А. Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда XX века / А. А. Кобринский. – Санкт-Петербург : Свое издательство, 2013. – 316 с. – ISBN 978-5-4386-0106-7.
36. Крюкова О. С. Приемы комического в цикле «Чемодан» Сергея Довлатова / О. С. Крюкова // Литературное зарубежье как культурный феномен. – Москва : ИНИОН РАН, 2019. – Вып. 2. – С. 180–186. – ISBN 978-5-248-00914-5.
37. Курганов Е. Сергей Довлатов и линия анекдота в русской прозе / Е. Курганов // Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба : итоги первой международной конференции «Довлатовские чтения». – Санкт-Петербург : Журнал «Звезда», 1999. – С. 208–223. – ISBN 5-7439-0057-4.
38. Лейдерман Н. Л. Современная русская литература: 1950–1990-е годы : учеб. пособие : в 2 т. Т. 2 : 1968–1990 / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – Москва : Академия, 2003. – 688 с. – ISBN 5-7695-1454-X.
39. Лейдерман Н. Л. Теория жанра : исследования и разборы / Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург : Словесник, 2010. – 900 с. – ISBN 978-5-904205-04-1.
40. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм : очерки исторической поэтики / М. Н. Липовецкий. – Екатеринбург : Уральский государственный педагогический институт, 1997. – 317 с. – ISBN 5-7186-0363-4.
41. Маркович В. М. Вопрос о литературных направлениях и построение истории русской литературы XIX века / В. М. Маркович // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. – 1993. – Т. 52, № 3. – С. 26–32.

42. Минералов Ю. И. История русской литературы: 90-е годы XX века / Ю. И. Минералов. – Москва : ВЛАДОС, 2002. – 224 с. – ISBN 5-691-00595-2.
43. Нефагина Г. Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века / Г. Л. Нефагина. – Минск : Экономпресс, 1998. – 231 с. – ISBN 985-6082-31-5.
44. Орлова Н. А. Поэтика комического в прозе С. Довлатова : семиотические механизмы и фольклорная парадигма : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.09, 10.01.01 / Орлова Нина Анатольевна. – Майкоп, 2010. – 22 с.
45. Паперный В. М. Культура Два / В. М. Паперный. – 4-е изд. – Москва : Новое литературное обозрение, 2016. – 416 с. – ISBN 978-5-4448-0460-5.
46. Погосян Н. В. Коммуникативные стратегии в прозе С. Довлатова («Ремесло», «Наши», «Чемодан») : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Погосян Нелсон Владимирович. – Москва, 2012. – 178 с.
47. Погосян Н. В. Приятие мира и диалогизм как этико-эстетические основы прозы С. Довлатова / Н. В. Погосян // Наука и школа. – 2012. – № 3. – С. 79–82.
48. Погосян Н. В. Синтез нарративных дискурсов сказания и анекдота в книге «Наши» С. Довлатова / Н. В. Погосян // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2012. – Вып. 3 (19). – С. 112–117.
49. Погосян Н. В. Эстетическая коммуникация «Автор – читатель» в книге С. Довлатова «Чемодан» / Н. В. Погосян // Преподаватель XXI век. – 2012. – № 1. – С. 390–394.
50. Самыгина Л. В. Ирония как метатекстовый феномен в рассказах С. Довлатова : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Самыгина Людмила Владимировна. – Ростов-на-Дону, 2013. – 203 с.
51. Сальмон Л. Механизмы юмора : о творчестве Сергея Довлатова / Л. Сальмон. – Москва : Прогресс-Традиция, 2008. – 255 с. – ISBN 978-5-89826-294-5.

52. Сарнов Б. М. «Театр абсурда» Сергея Довлатова / Б. М. Сарнов // Довлатов С. Избранное. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. – С. 5–32. – ISBN 978-5-91181-596-7.

53. Сергеева Е. К. Основные черты человека абсурда на основе эссе А. Камю «Миф о Сизифе» / Е. К. Сергеева // Вестник науки. – 2019. – № 3 (12), т. 1. – С. 27–29.

54. Сергей Довлатов: лицо, словесность, эпоха : итоги второй международной конференции «Довлатовские чтения» / под ред. А. Ю. Арьева. – Санкт-Петербург : Журнал «Звезда», 2012. – 256 с. – ISBN 978-5-7439-0154-8.

55. Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба : итоги первой международной конференции «Довлатовские чтения» / под ред. А. Ю. Арьева. – Санкт-Петербург : Журнал «Звезда», 1999. – 320 с. – ISBN 5-7439-0057-4.

56. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература : учеб. пособие для вузов / И. С. Скоропанова. – 4-е изд., испр. – Москва : Флинта : Наука, 2002. – 608 с. – ISBN 5-89349-180-7 (Флинта). – ISBN 5-02-011617-3 (Наука).

57. Сухих И. Н. Русский канон : книги XX века / И. Н. Сухих. – Москва : Время, 2013. – 864 с. – ISBN 978-5-9691-0767-0.

58. Сухих И. Н. Сергей Довлатов : время, место, судьба / И. Н. Сухих. – 3-е изд. – Санкт-Петербург : Азбука, 2010. – 288 с. – ISBN 978-5-389-01083-3.

59. Токарев Д. В. Курс на худшее : абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета / Д. В. Токарев. – Москва : Новое литературное обозрение, 2002. – 333 с. – ISBN 5-86793-172-2.

60. Федотова Ю. В. Проза С. Довлатова : экзистенциальное сознание, поэтика абсурда : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Федотова Юлия Владимировна. – Череповец, 2006. – 178 с.

61. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – 6-е изд., испр. – Москва : Академия, 2013. – 432 с. – ISBN 978-5-7695-9812-8.

62. Чудакова М. О. Поэтика Михаила Зощенко / М. О. Чудакова. – Москва : Наука, 1979. – 204 с.
63. Чупринин С. И. Русская литература сегодня : жизнь по понятиям / С. И. Чупринин. – Москва : Время, 2007. – 768 с. – ISBN 5-9691-0129-X.
64. Ширяева С. Н. Анекдот как одна из форм повествования С. Довлатова / С. Н. Ширяева // Молодой ученый. – 2014. – № 16 (75). – С. 195–197.
65. Ширяева С. Н. Значение имени в художественной системе книги С. Довлатова «Чемодан» / С. Н. Ширяева // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2016. – № 2 (71). – С. 184–187.
66. Ширяева С. Н. Поэтика цикла «Чемодан» С. Довлатова / С. Н. Ширяева // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2015. – № 5 (68). – С. 193–197.
67. Ширяева С. Н. Функции эпиграфа и заглавия в художественном тексте : на материале произведений Сергея Довлатова / С. Н. Ширяева // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. – 2020. – № 2 (37). – С. 90–97.
68. Эсслин М. Театр абсурда / М. Эсслин ; пер. с англ. Г. Коваленко. – Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2010. – 526 с. – ISBN 978-5-903368-40-2.