

Н. Я. Козел, *Москва*
Московский государственный педагогический университет
k_nata17@mail.ru

О ТАКТИКЕ УПОТРЕБЛЕНИЯ ДИМИНУТИВОВ В ПРОЗЕ С. ДОВЛАТОВА

Объектом данного исследования являются экспрессивно-уменьшительные образования в художественной прозе С. Довлатова. Рассматриваются субъективно-оценочные смыслы диминутивов в границах выделенных тематических групп. Подробно анализируются диминутивы из группы бытовой лексики — названия вещей или деталей одежды — в условиях единотекстового/единоконтекстного их функционирования с мотивирующими словами. Делается вывод, что авторская тактика употребления диминутивов в паре с мотивирующим словом связана, в частности, с реализацией архетипического мотива превращения у Довлатова, и в целом отвечает идейно-художественным задачам его произведений.

Ключевые слова: словообразование, мотивирующее слово, мотивированное слово, диминутивы, экспрессивность, субъективная оценка, тактика текста.

В научных трудах Валентины Николаевны Виноградовой, посвященных стилистике русского словообразования, отдельные языковые единицы — словообразовательные мотивированные модели, в том числе образования с экспрессивно-уменьшительными суффиксами, — рассматриваются «с точки зрения их функций, целей их употребления, предназначения, особенностей их функционирования в тексте» [Виноградова 2012: 293]. «Стилистика текста, — подчеркивает В. Н. Виноградова, — также не может не основываться на стилистике единиц, ибо это один из главных критериев разграничения видов текста (разумеется, изучение текста как целого имеет и свои специфические задачи)» [там же]. Такой подход чрезвычайно плодотворен с позиций изучения тактики — комплекса языковых и речевых приемов построения текста, создающих дополнительные смыслы (конструктивно-семантические, субъективно-оценочные), которые анализируются в коммуникативной грамматике, принципиально определяющей, что «только через текст разные языковые

единицы обнаруживают свои сущностные свойства» [Золотова, Онипенко, Сидорова 1998: 517].

Предметом внимания в данной статье является тактика употребления диминутивов в прозе Сергея Довлатова. В довлатовской прозе исследователи справедливо видят продолжение двух основных для русской классической литературы традиций изображения человека: «маленького» и «лишнего» человека с мятущейся душой [Выгон 1994; Ремизова 1994]. Главные герои произведений Довлатова — это одиночки, остро ощущающие абсурдность мира, но не обладающие талантом, силами и зачастую желанием его преобразовывать. В общем, действительно обыкновенные «маленькие» люди», будь то, например, автопсихологический персонаж Довлатова из сборника «Чемодан» или «другой», не имеющий биографического сходства с автором, такой как филолог Красноперов из повести «Иная жизнь».

Но Сергея Довлатова вряд ли можно причислить к авторам, в чьем художественном творчестве отмечается обилие слов с уменьшительно—ласкательными суффиксами. Личное отношение к определенной группе из таких уменьшительных образований, в которых чувствуется желание «не натолкнуться на отказ», «самоуничужение как своего рода инстинкт самозащиты» [Золотова 1985: 69], он, кстати, высказал в известном фрагменте критической статьи «Это непереводаемое слово — “хамство”»:

<...> и вот иду я по мирной и родной своей улице Рубинштейна в Ленинграде, захожу в гастроном, дожидаясь своей очереди, и тут со мной происходит что-то странное: я начинаю как-то жалобно закатывать глаза, изгибать широкую поясницу, делать какие-то роющие движения правой ногой, и в голосе моем появляется что-то родственное фальцету малолетнего попрошайки из кинофильма «Путевка в жизнь». Я говорю продавщице, женщине лет шестидесяти: «Девушка, миленькая, будьте добреньки, свесьте мне маслица граммчиков сто и колбаски такой, знаете, нежирненькой, граммчиков двести...» И я произношу эти уменьшительные суффиксы, изо всех сил стараюсь понравиться этой тетке, которая, между прочим, только что прикрепила к своему бидону записку для своей сменщицы, что-то вроде: «Зина, сметану не разбавляй, я уже разбавила...», и вот я изгибаюсь перед ней в ожидании хамства, потому что у нее есть колбаса, а у меня еще нет, потому что меня — много, а ее — одна, потому что я, в общем-то, с известными оговорками, — интеллигент, а она торгует разбавленной сметаной...

И так же угодливо я всю жизнь разговаривал с официантами, швейцарами, водителями такси, канцелярскими служащими, инспекторами домоуправления — со всеми, кого мы называем «сферой обслуживания». Среди них попадались, конечно, милые и вежливые люди, но на всякий случай изначально я мобилизовывал все уменьшительные суффиксы, потому что эти люди могли сделать мне что-то большое, хорошее, важное, вроде двухсот граммов колбасы, а могли — наоборот — не сделать, и это было бы совершенно естественно, нормально и безнаказанно.

В художественной прозе Довлатова из тематических групп слов с уменьшительными суффиксами встречаются имена близких, знакомых рассказчику людей или даже второстепенных персонажей, далеко не всегда «положительных», но и «антигероев» — ловкачей, доносчиков, карьеристов (*брат Левушка, Андрюша Черкасов, Васька Рябов, Лидочка Агапова, Шурик Богуславский*).

Отдельно стоит отметить слово *черточка* (в значении какого-либо качества, отличительного признака), звучащее в характеристиках лиц с неизменно доброй, «одушевленной» иронией, с «человечинкой», как говорил сам Довлатов:

В каждом из местных научных работников заявляла о себе его характерная черточка. Кто-то стягивал на груди фантастических размеров цыганскую шаль. У кого-то болталась за плечами изысканная соломенная шляпа. Кому-то достался нелепый веер из перьев («Заповедник»); Возвышенная трактовка... Черточки романтической приукрашенности... (там же); Ещё мне импонировала в нем черточка ленивого барства («Ремесло»).

Узнаваемой довлатовской иронией проникнуты и диминутивы с образным значением в философски-отвлеченных, оценочных контекстах, содержащих развернутые метафоры:

Шло время. Серебристый ручеек инициативы орошал бесцветные пространства человеческой косности («Ремесло»); Но снова дымок беспокойства легко растаял в обширном пространстве его усталости и тоски («Дорога в новую квартиру»).

Уменьшительно-ласкательные слова появляются также, когда речь идет о женщинах, детях и животных — обо всех, кто слабее и беззащитнее:

Я увидел мои грубые башмаки и легкие Тасины сапожки («Филиал»); 23 декабря 1981 года в Нью-Йорке родился мой сынок («Заповедник»); Все же семья, дети... Старшему уже четыре годика («Компромисс»); Катя готовит уроки. Фокстерьер Глафира, похожая на берёзовую чурочку, сидит у её ног и думает обо мне («Ремесло»); Пришел я однажды к Бродскому с фокстерьером Глашей. Он назначил мне свидание в 10.00. На пороге Иосиф сказал: — Вы явились ровно к десяти, что нормально. А вот как умудрилась собачка не опоздать?! («Записные книжки. Соло на ундервуде»).

И все же в целом наиболее заметны у автора диминутивы из группы бытовой лексики — обозначения предметов быта, вещей (одежды), пищи, напитков:

Я натянул брюки и теннисную рубашку. Кинул в чемоданчик темные очки, полотенце и сборник рассказов Бабеля («Филиал»); Человек в нейлоновой рубаше подошел к столу. Вынул из кармана баночку сардин («Иная жизнь»); Надя рассмеялась в ответ и говорит: — Мне водки капельку, а то я ноги промочила («Ослик должен быть худым»); Синтетическая курточка на молнии — шуришит («Компромисс»).

Особенно интересно, на наш взгляд, что через образ вещи, предмета или отдельной детали одежды в художественном мире Довлатова, изображающем странность повседневной жизни и проникнутом идеей абсурдной действительности, нередко реализуется «архетипический мотив превращений» [Орлова 2010: 20]. В этом смысле и вещь, с которой порой происходят причудливые перемены, метаморфозы, в авторской поэтике оказывается «уменьшенным образом мира» [Качеревская, Валюлис 2011: 95]. В рамках данной статьи рассмотрим далее, как мотив превращений вещи раскрывается через один из тактических приемов автора, в котором ярко проявляются экспрессивные возможности диминутивов, употребленных в едином тексте/контексте с производящими словами, то есть в словообразовательной паре *мотивирующее — мотивированное*.

Так, например, в повести «Иная жизнь» любопытен эпизод, где автор использует уменьшительное образование *пуговки* и мотивирующее слово *пуговицы*. Сюжет повести построен на соединении элементов разных миров — этого, своего, родного, и иного, чужого, который открывается перед филологом Красноперовым в Париже, куда он летит для работы с архивами Бунина, на хаотичном переплетении

реалистических эпизодов с ирреальными — элементами сна, воображения, образов подсознания главного героя, мучительно ищущего ответ на вопрос о смысле жизни, о том, «что останется», когда его не будет. Ощущение жизни как хаоса, экзистенциальное неверие в ее смысл передается в тексте через нарушенные причинно-следственные связи, игру с фантомами, аллюзиями, через присутствие двойников, метаморфозы — все то, что характерно для литературы абсурда, прежде всего для произведений Даниила Хармса.

Вещный мир активно вовлечен в этот процесс познания. Материальное тяготит человека в его стремлении постичь ценность человеческой сущности, но полный отказ от него невозможен и забота об этой, бытовой стороне жизни неизбежна. Предметы и детали одежды, вещей становятся в повести средствами передачи разобщенности людей в мире, отстраненности друг от друга. Описывая двойников Красноперова, автор упоминает цилиндр, галифе и белые парусиновые тапки (своего рода намек на готовность к уходу из жизни) у одного из них — Малафеева, приставленного в Париже к главному герою в качестве «партийной совести». Между прочим, вещный образ белых *пуговиц* (сначала речь идет о пуговицах на нейлоновой рубашке, купленной в парижском универмаге), впервые упоминается именно в микроглаве 12 «И дыма не осталось» о самоубийстве «партийной совести», где двойник главного героя Малафеев, быстро пообедав баночкой сардин в томате, пытается бензином смыть с рубашки пятно:

Сначала исчезло пятно. Вслед за этим начисто растворилась сорочка. И только пуговицы отвратительной белой горкой лежали на дне.

В эти же мгновения перед Малафеевым, которому надоело контролировать Красноперова, успевает явиться вся жизнь, «полная разочарований, мерзости и кошмара»; он сознательно роняет горящую спичку в бензин и лишает себя жизни, взорвавшись в кабинке туалета. Абсурдные обстоятельства сгоревшей в «иной жизни» совести усиливают трагическое мироощущение.

При Красноперове появляется новый шпион в подчеркнуто советском костюме — в пожарном шлеме, тельняшке и гимнастических штанах — и вынуждает главного героя улететь домой, в Ленинград.

Красноперов увидел другой мир, но тайны его не постиг: этот мир оказался для него тоже миром разрушенной логики. Он тащит

по набережной Фонтанки тяжелый чемодан, возвращаясь из иной жизни, от «веселых устриц» и «тихого шепота» Софи Лорен в свою натуральную среду, в «заваленную книгами берлогу» и привычные материальные заботы, о которых идет речь в микроглаве 26 «Чуть подробнее»:

Заботы в жизни Красноперова принимали нередко фантастический, даже безумный характер. Однажды наш герой приобрел себе кальсоны. Заурядные румынские кальсоны фирмы «Партизан». Казалось бы, ну что особенного? Голубые кальсоны с белыми пуговками. И сначала все было хорошо. Но затем, в ходе стирки, пуговицы утратили форму. Филолог маникюрными ножницами подровнял их края. Очередная стирка — новое разочарование. Пуговицы вновь стали неровными, как блины. Красноперов их снова постриг. Наконец пуговицы смылись окончательно. И тогда Красноперов был вынужден пришить себе новые, железные, от сохранившейся армейской гимнастерки. Что стоило ему немалых трудов.

В этом художественном фрагменте, погружающем в бытовые заботы «маленького человека», возникает диминутив *пуговки*, причем порядок употребления его и мотивирующего слова в паре *пуговки* — *пуговицы* придает особый смысл происходящей метаморфозе: уменьшительно-ласкательное образование сменяется мотивирующим словом тогда, когда называются внешние негативные изменения (превращения), приводящие с каждой стиркой к порче — деформации, к постепенному абсурдному исчезновению этой детали одежды и, наконец, к не менее странному стилевому «переодеванию» — вынужденной замене пуговиц на нательном белье новыми, железными пуговицами от армейской гимнастерки. Не случайно также, что после единственного в этом фрагменте уменьшительного образования *пуговки* автор использует слово *пуговицы* в очень выразительном здесь приеме градации — троекратном повторе с усилением результата, который дополнительно акцентирует внимание на абсурдных поворотах сюжета: *пуговицы утратили форму* — *пуговицы стали неровными* — *пуговицы смылись окончательно*. Символично при этом, что в результате на кальсоны, хоть и заурядные, но импортные, герой пришивает застежки от отечественной одежды.

На смену гармонии, где естественно и аккуратно выглядят белые пуговки на голубых кальсонах, приходит хаос, который воплощают деформированные пуговицы, а затем и железные на нательной

одежде. Авторская тактика употребления в тексте пары *пуговики* — *пуговицы* отражает его художественную стратегию, идейный замысел: одиночество Красноперова есть следствие понимания мира как хаоса, абсурда, следствие неумения принять иной, другой мир как не менее реальный, чем свой, привычный, — мир его обыденной ленинградской жизни. Не сумев открыть тайну человеческой личности, плутая в лабиринтах своего сознания и подсознания, «маленький» человек Красноперов остается непостижимой загадкой для себя самого.

Если в ранней повести «Иная жизнь» главный герой пытается что-то изменить в условной реальности, то автобиографический цикл «Чемодан» — одно из центральных произведений довлатовской прозы — уже про «постепенное принятие абсурдности мира» [Баранов 2022: 269]. В нем писатель рисует своеобразный портрет лирического героя на фоне вещей и времени. Каждый из восьми рассказов назван именем вещи, и сквозным образом каждого произведения, входящего в сборник, является предмет одежды из чемодана главного героя, который он взял с собой, покидая Родину: «креповые финские носки», «номенклатурные полуботинки», «приличный двубортный костюм», «офицерский ремень», «куртка Фернана Леже», «поплиновая рубашка», «зимняя шапка», «шоферские перчатки». Все эти вещи пришли к довлатовскому лирическому герою извне, они не нажиты личным их приобретением и появились случайно, иногда вопреки логике развития сюжета. Как заметил в одном из писем сам автор, происхождение каждого из восьми предметов одежды является «по идее <...> уникальным: фарцовка, кража, подарок <...>, театральный реквизит и заграничная посылка» [Довлатов — Ефимов 2001: 348].

«В таком порядке, как они расположены у Довлатова, вещи словно воссоздают — снизу вверх — образ человека без самого человека, «иноформу» человека. От рассказа к рассказу, по мере развития сюжета, эта форма заполняется содержанием. Сделав точкой отсчета вещи из чемодана, герой-повествователь дает нам возможность увидеть эти вещи с новой и неожиданной точки зрения» [Качеревская, Валулис 2011: 95]. Довлатов и тут традиционно не увлекается диминутивами. Примечательно, что образования с уменьшительными суффиксами он использует только к одному из названий предметов одежды, сложенных в его чемодан, — к головному убору в рассказе «Зимняя шапка», и здесь мы наблюдаем характерное для идиостиля автора соотношение диминутивов с мотивирующим словом: слово

шапка встречается 16 раз, по количеству повторов оно явно превосходит уменьшительное образование *шапочка*, на долю которого приходится всего 4 примера. Однако на фоне многократных повторов мотивирующего слова довлатовские тактика и стратегия употребления диминутива вновь очень интересны тем, как и зачем уменьшительное *шапочка* используется в тексте.

Шапка — сквозной образ этого рассказа, пара *шапочка* — *шапка* создает кольцевую композицию произведения. Начинается все с лыжной *шапочки*:

С ноябрьских праздников в Ленинграде установились морозы. Собираясь в редакцию, я натянул уродливую лыжную шапочку, забытую кем-то из гостей. Сойдет, думаю, тем более что в зеркало я не глядел уже лет пятнадцать.

Чужая на этот момент шапочка по вполне утилитарным соображениям подходит рассказчику, которому безразличен его внешний вид. Уменьшительный суффикс *-к-* участвует в обозначении простой, неприязательной вещи, которую к тому же сам автопсихологический персонаж считает уродливой, нелепой. *Шапочкой* эта вещь остается и тогда, когда рассказчик, потрясенный известием о самоубийстве машинистки Раи, уходит из редакции с «ее железными принципами, фальшивым энтузиазмом, неосуществимыми мечтами о творчестве» и отправляется в гостиницу «Советская» в компании с братом Борисом и тремя дамами. В эпизоде, где рассказчика просят проводить одну из дам — Риту — до аэропорта, становится очевидно, что лыжная шапочка довлатовского персонажа и дубленка Риты — это противопоставление двух разных стилей жизни (с заметной аллюзией на «Аристократку» М. Зощенко):

Я натянул свою лыжную шапочку. Рита облачилась в дублёнку. Мы спустились в лифте и подошли к остановке такси.

Начинало темнеть. Снег казался голубоватым. В сумерках растворялись неоновые огни.

Мы были на стоянке первыми. Рита всю дорогу молчала. Произнесла одну-единственную фразу:

— Вы одеваетесь, как босяк!

Я ответил:

— Ничего страшного. Представьте себе, что я монтер или водопроводчик. Аристократка торопится домой в сопровождении электромонтера. Все нормально.

Именно в этой части сюжета лыжная шапочка из чужой для автопсихологического персонажа Довлатова становится по-настоящему *своей*, актуализирующей положительную коннотацию этого уменьшительного образования. Тут же, когда случается потасовка с уличными хамами, попытавшимися перехватить такси, рассказчик, давая им отпор, мстит «за все свои обиды». В обидах соединилось все: «Рая, газетная поденщина, нелепая лыжная шапочка» и «любовные успехи» его брата Бориса. *Лыжная шапочка* метафорически воплощает протест против мещанской реальности, где внешнее противопоставляется внутреннему, материальное — духовному (вспомним, что позднее, в трампункте, роскошная дубленка Риты произвела «необходимое впечатление», чтобы ее обладательница без очереди смогла провести пострадавшего к врачу).

Характерно, что в следующем эпизоде чувствуется совмещение точек зрения: рассказчик уже после драки иронически смотрит на себя со стороны глазами Риты. Для «аристократки» в этой ситуации он, рыцарски бросившийся защищать ее от хулиганов, на какое-то время из антигероя-неудачника превращается в героя, а *шапочка* — в *шапку*, о чьей потере поэтому сообщается нарочито официально, даже торжественно:

Мы снова ехали в лифте. Одежда моя была в грязи. Лыжная шапка отсутствовала. Ссадина на щеке кровоточила.

Рита обнимала меня за талию. Я попытался отодвинуться. Ведь теперь я её компрометировал по-настоящему. Но Рита прижалась ко мне и шепотом выговорила:

— До чего ты красив, злодей!

События следующего дня (снова встреча со старшим братом Борисом, покупка телевизора, посещение шашлычной, ресторана, бара и т. д.), после того как рассказчик остался без *лыжной шапочки*, так или иначе сопровождаются передачей ему других *шапок*, то есть связаны с ситуациями переодевания, подмены — распространенным вариантом реализации мотива превращений у Довлатова. Зимний головной убор из лыжной шапочки, уродливой и нелепой, «героически» трансформируется в котиковую шапку.

Сначала это поношенная шапка Бори, брата рассказчика:

Мы встретились с братом на Конюшенной площади. Он был в потертой котиковой шапке. Достал из кармана солнечные очки. Я говорю:

- *Очки не спасут. Дай лучше шапку.*
- *А шапка спасет?*
- *В шапке хоть уши не мерзнут.*

Боря, «благородно» спасая от холода брата, принимает решение, что они будут носить шапку по очереди:

Заходя в очередной ресторан, Боря протягивал мне свою шапку. Когда мы оказывались на улице, я ему эту шапку с благодарностью возвращал.

Обратим внимание на важную деталь: получая котиковую шапку от Бори в помещении, рассказчик не надевает ее, а лишь держит в руках. «Своей», как это произошло с нелепой и уродливой лыжной шапочкой, она для него не стала, — знак того, что, несмотря на кровное родство, Борис и автопсихологический персонаж Довлатова всё-таки по духу разные люди. Символично, что разбитую левую сторону лица рассказчик, сидя за стойкой бара, прикрывает не шапкой, а маской Буратино, купленной тем же Борисом в театральном магазине. Маску, как и лыжную шапочку, довлатовский герой называет «довольно уродливой».

Следующей (тоже котиковой) шапкой оказывается совершенно новая, трофейная, сташенная Борей с «какого-то богатыря» во время драки в подворотне. Подмену Боря объясняет так:

— Я ему дал по физиономии. И он мне дал по физиономии. У него свалилась шапка. И у меня свалилась шапка. Я смотрю — его шапка новее. Нагибаюсь, беру его шапку. А он, естественно мою. Я его изматерил. И он меня. На том и разошлись. А эту шапку я дарю тебе. Бери.

К финалу рассказа становится ясно, что зимняя шапка в этом рассказе как предмет одежды внешне качественно эволюционирует от убогой, нелепой лыжной шапочки к совершенно новой котиковой шапке. Однако в предисловии к сборнику «Чемодан» не случайно сказано, что материал, из которого сделана эта новая шапка, фальшивый: «Слева — зимняя шапка из фальшивого котика». Кроме того, там же рассказчик сообщает, что после эмиграции он так и не открывал чемодан, то есть все вывезенные вещи, в том числе и новая котиковая шапка, ему негодились. Так, по наблюдению Е. Н. Егоровой, «актуализируется смысл псевдопревращения, негативная коннотация остается прежней» [Егорова 2018: 208]. Зимний головной убор —

одна из нескольких вещей чемодана, дорожного предмета, символизирующего одиночество, неприкаянность «маленького» и «лишнего человека» по Довлатову. Пара *шапочка* — *шапка* воплощает в рассказе всю драматическую сложность существования смысловой оппозиции *свое* — *чужое* для довлатовского лирического героя, ведь реальный мир действительно сложнее любой бинарности, отражающей его якобы четкую структуру: часть своего, душевно близкого (своей, личной стала-таки для него шапочка), пусть неказистого по форме, но искреннего по сути, он теряет (как теряется в драке лыжная шапочка) в том родном сердцу месте, которое покидает навсегда, чужое — в котиковых шапках — то фальшивое окружение, от которого и в эмиграции по-прежнему «тошно».

Таким образом, своеобразное использование словообразовательной пары — диминутивов и мотивирующих их слов в условиях единого, общего для них текста (в том числе контекстное их варьирование, предпочтение мотивирующего или мотивированного) является эффективным тактическим приемом, ярко передающим разнообразные субъективно-оценочные, экспрессивные значения уменьшительных образований и — шире — способствующим реализации ведущих мотивов, смысловых доминант, которые определяют художественную картину мира Сергея Довлатова.

ЛИТЕРАТУРА

Баранов Д. К. Роль цикла «Чемодан» в эволюции поэтики С. Д. Довлатова // Русская литература. 2022. № 4. С. 261–271.

Виноградова В. Н. Система русского словообразования в функционально-стилистическом аспекте. М., 2012. 336 с.

Выгон Н. С. Проза С. Довлатова. К вопросу об эволюции героя в русской прозе XX века // Научные труды Моск. пед. гос. ун-та им. Ленина. Сер.: Гуманитарные науки. М.: 1994. Ч. 1. С. 18.

Довлатов Сергей — Ефимов Игорь. Эпистолярный роман / Сергей Довлатов, Игорь Ефимов. М., 2001. 464 с.

Егорова Е. Н. Вещь как ключ к воспоминанию (культурно-семантический анализ произведения «Чемодан» С. Д. Довлатова // Вестник славянских культур. 2018. Т. 48. С. 200–210.

Золотова Г. А. Как быть вежливым? // Русская речь. 1985. № 5. С. 67–74.

Золотова Г. А., Онипенко Н. К., Сидорова М. Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М., 1998. 528 с.

Качеревская О. С., Валюлис С. А. С. Довлатов. Цикл рассказов «Чемодан»: онтология и поэтика вещей // Русистика и компаративистика. 2011. Вып. 6. С. 92–102.

Орлова Н. А. Архетипический мотив превращения в прозе С. Довлатова // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2010. № 2. С. 39–42.

Ремизова М. Компромисс с абсурдом // Независимая газета. 1994. № 123. С. 7.

doi:10.31912/anniversary_vinogradova_106-117