**Проза Сергея Довлатова**

Введение

В этой работе нами будет исследована проблема этического выбора литературного поколения 60-х, поколения “без пастыря” [13, 384], то есть не имеющего возможности руководствоваться готовыми христианскими позициями, а существующего в ситуации религиозного сиротства. С рождением Советской империи наши соотечественники лишились права открытого вероисповедания. За короткий срок системе удалось разрушить многовековые устои и вместо Мира “предложить” Антимир, вместо Рая Небесного — Рай Земной. Никакого давления и навязывания. На “договорной” основе предполагалась замена в виде точного эквивалента, даже с некоторыми преимуществами: идеальная жизнь будет построена в сжатые сроки, здесь — на Земле. Государство гордилось тем, что ему не хуже церкви удалось держать молодежь в “ежовых рукавицах”, предъявляя к ней суровые нравственно-этические требования: “Всякая девица, достигшая восемнадцатилетнего возраста и не вышедшая замуж, обязана зарегистрироваться и получить программу-доклад “Об аскетизме, воздержании и половой распущенности” (из газетной статьи 1922 года). Чем не христианские заповеди? Наверняка в этом докладе встречаются: не возжелай, не прелюбодействуй и т. д.

Несмотря на метаморфозы, происшедшие в нашем государстве после 1917 года человек продолжал восприниматься религиозно и этнически. Анкетные графы позволяли антирелигиозному государству бдительно следить за духовной жизнью общества, за совершенствованием его атеистического мышления.

Хотя большая часть литературного поколения “институтов не кончала”, а в вопросах религии была мало осведомлена (Бродский впервые прочитал Библию в 23 года, тонкий знаток русского языка Сергей Довлатов однажды хотел переправить Ветхий Завет на Старый), в целом поколение 60-х годов можно назвать более чем духовным. Нравственное чутье этих людей действовало на интуитивном уровне, их духовная организация позволяла творить по наитию. Если в окружающей действительности не было ничего стоящего, они писали “жизнь” с собственной своей души. Примером подсознательного этического выбора может послужить эпизод из “Факультета ненужных вещей” Юрия Домбровского: “странный” художник Калмыков, “который постоянно ходит в зеленых штанах, потому что у него такая вера” нарисовал на заказ эскиз картины. На большом листе ватмана изображено золотое небо астрологов, два сфинкса, знаки зодиака. Небо кажется глубоким и таинственным, до такой степени глубоким, что звезды сверкают как будто из бесконечности. Небо живет самостоятельной жизнью, оно вечно, как мир. Ниже изображена огромная триумфальная арка. В арку въезжает трактор “ЧТЗ”, который движется прямо в небо. За рулем сидит обыкновенный парень в рабочей куртке. Люди, плохо разбирающиеся в искусстве: в перспективах, в нулевых точках, чувствуют, что в картине что-то не так: “Они стояли, молчали и думали”. Несоответствие земного и небесного не могло не броситься им в глаза. Что-то нужно убрать: и небо прекрасно, и трактор как живой, хотя и традиционно-плакатный. Но как-то искусственно он выглядит под этим великим Небом. Почти так же искусственно, как проступающие изображения Ленина и Сталина на новых сортах яблок, умело выведенных искусными селекционерами. Несовместимость разнородных и разномастных миров ставят людей в ситуацию выбора. И они дают право на существование — небу. Опыт этого выбора не подчиняется рациональному контролю. Люди “отбросили” трактор не как сиюминутное (в противоположность вечному небу), но как факультативное, живущее за счёт этого неба, пародирующее его явление, по духу не соответствующее и нахально противопоставляющее.

Повседневное и обычное изымается из уникального вечного. Это иррациональная попытка ориентироваться в непостижимом мире позволяет возвыситься до уровня Неба. То, что делают эти люди-наблюдатели, можно наименовать примитивно-интуитивным уровнем разделения Миров. Значительно позже в фильме Никиты Михалкова “Утомлённые солнцем” будет рассмотрена проблема противоборства двух миров без участия в этом человека, т. е. выбор осуществляется на космическом уровне, человеческое сознание не в состоянии разделить эти два мира, и здесь требуется Высший Суд. На фоне огромного поля, живущего в треске кузнечиков, дышащего полуденным зноем и на фоне огромного неба парит воздушный шар с изображением идола Земли. Шар уверенно и спокойно движется в Небо. Как два разнородно заряженных элемента, они не могут не столкнуться. Апокалипсическая картина битвы только предполагается. Пока все спокойно, поле продолжает дремать, утомленное солнцем, люди ведут свои повседневные разговоры. Только в атмосфере дрожит какая-то страшная и неминуемая нота. Гибкая шаровая молния посылается на землю в знак того, что два мира столкнулись, и жертвы теперь будут бессчетны.

В обоих случаях (и у Домбровского, и у Михалкова) повседневное и обыденное растаптывается вечным и уникальным. Хотя Небо в выигрыше, идея будущего катастрофизма не отпускает нас, а что, если когда-нибудь Земля будет уничтожена, потому что недостойна смотреть в лицо Неба?

Совершенно другую версию предложил человечеству в 70-х годах XX века писатель Сергей Довлатов. Он нашел возможность сосуществования двух миров в рамках анекдота и абсурда. Причем до него на таком масштабном уровне сделать этого не удавалось никому. Аверченко, Зощенко, Ильф и Петров, Ардов и даже Жванецкий рассматривали мир как сущность, отбрасывающую “нехорошую тень”, которая, как в сказке, способна уничтожить своего хозяина. В их произведениях присутствует некоторая доля агрессии: уничтожить все, что мешает миру.

Довлатов же попытался отыскать компромисс и дать возможность существовать двум мирам под одной крышей. Мало кто видел в Довлатове писателя—примиренца, писателя, в чьем нравственно-этическом опыте проявилось не осуждение мира и человека как несовершенных и негативных сущностей, а принятие их такими, какие они есть.

Судя по тому, что в апреле 1998 года в Петербурге был открыт клуб “Пиво у Довлатова”, в литературных кругах писателя продолжают воспринимать в первую очередь как талантливого сатирика.

“Пиво у Довлатова” воспринимается как символ яркого сюжета (съемки фильма о Петре I), закрепленного в реальной действительности. Люди желают иметь вещественное доказательство веселой шутки. Может быть, все это “издержки памяти”, но как приятно думать, что именно возле этой пивной произошла та незабываемая история.

Эта пивная воспринимается как образ-памятник, как особое довлатовское место в наших сердцах.

Степень изученности творчества этого писателя в нашей стране ничтожно мала, потому что его воспринимали очень упрощенно и приземленно, но то, что публиковалось с 1992 года (в основном воспоминания друзей) позволяет дать высокую оценку его мастерству и душевным качествам. Случилось так, что с 1978 года Довлатов жил в США, и именно там он смог окончательно выразить себя как прозаик. В нашей стране до 1990 года не было опубликовано ни одной его книги. На Западе же он выпустил 12 книг на русском языке, стал лауреатом премии американского Пенклуба, печатался в престижнейшем “Ньюйоркере”, где до него из русских прозаиков публиковался только Набоков, т. е. реализовал себя как писатель и как человек. Эта работа ставит своей целью рассмотреть творчество Довлатова с примиренческой точки зрения, т. е. разглядеть за стилистическими и поэтическими особенностями прозы Довлатова стремление нравственно оправдать мир и человека, в нем живущего, не разделять действительность на Мир и Антимир, а дать им возможность полностью реализовать себя в условиях абсурда. На самореализацию имеет право Добро и Зло, и плохой человек и хороший, на оправдание имеет право время и безвременье, изгои и власть имущие.

Цель этой работы показать милосердие Довлатова в отношении к герою и стилю, его жизни, в отношении к тексту и читателю. Поколение 60-х, как никакое другое поколение, обладало чувством высокой духовности. Когда был изгнан Бог, им пришлось “взращивать” его в собственных душах и произведениях. И этот Бог стал самым милосерднейшим и самым гуманнейшим в истории ХХ столетия. Отчего я так люблю Бродского и Довлатова, Уфлянда и Лосева, Рейна и Неймана? Оттого, что они так любят меня.

“Зачем он дан был миру и что доказал собою?” — вопрошал Гоголь о Пушкине с присущей ему дотошностью. И сам же отвечал: “Пушкин дан был миру на то, что бы доказать собою, что такое сам поэт, и больше ничего”.

§ 1. Историческая действительность и дух города, породившие героя и язык эпохи. Маленький человек как принадлежность прозы “потерянного поколения”

Если газеты то и дело сообщают об очередном раскрытом заговоре и новой партии арестованных, осужденных, расстрелянных, высланных, заключенных в лагеря и тюрьмы; если регулярно исчезают соседи по квартире, сослуживцы, друзья; если в комнате под кроватью или у двери возник чемоданчик с собранной партией белья, а от шагов на лестнице или ночного звонка в дверь сжалось сердце — значит аресты, этапы, тюрьмы, ссылки стали повседневностью, частью жизни.

В. Сажин “Песни страданья”

Город как тип сознания — тема бесконечная. Сознание, породившее город, — это никогда не одно сознание, а бесконечное множество сознаний, находящихся в сложных иерархических отношениях. Даже в таком случае как Петербург, где город первоначально возник как реализация воли одного человека, где индивидуальным владельцам были “спущены сверху” планы частных домов, то физическое пространство, которое реально возникло в начале восемнадцатого века, отражает сложное взаимодействие представлений о городе самого Петра, француза Леблона, итальянца Трезини, насильно перевезенных из Москвы жителей и всех безымянных строителей.

О том, что у каждого города есть свое собственное лицо, говорить не приходится, известно всем также, что у каждого города есть свой особенный дух. Возможно, именно этот дух и порождает людей, историю, отношения по образу и подобию городского Лика. Физиогномика — область не совсем научная, строится она на домыслах, наблюдениях. Физиогномика. Гномон — в эллинистической математике — странная геометрическая фигура, которая образуется, если из нарисованного параллелограмма “вынуть” меньший, подобный ему параллелограмм. Остаток и будет гномоном — оболочкой, обнимающей пустоту. Одновременно гномон — “знать”, “ведать”. А еще — простейший прибор для измерения времени. Гном — уродливый карлик, пигмей. “Маленького человека” мог породить только Петербург. Пушкин, Гоголь, Достоевский, А. Белый, Блок, Мандельштам и другие, до и после них, создавали “петербургский миф”, а, вернее сказать, рисовали героя, которого могла породить только Северная Венеция, предсказывали его судьбу, как бы читая по ладони замысловатые морщинки, поставленные, как роковые штрихкоды, Петербургом своему несчастливому “ребенку”. Отсюда пошли два типа героев. Герои, вольные распоряжаться жизнью и желаниями других людей (Герман, Раскольников) и герои, которые лишаются воли, вовлекаются в круговорот событий таинственными силами, “стихией Петербурга”.

Сергей Довлатов — Сын Петербурга, рано познавший дух своего прародителя: “Без труда и усилий далась Ленинграду осанка столицы. Вода и камень определили его горизонтальную помпезную стилистику. Благородство здесь так же обычно, как нездоровый цвет лица, долги и вечная самоирония. Ленинград обладает мучительным комплексом духовного центра. Сочетание неполноценности и превосходства делает его весьма язвительным господином” [27, II, 87]. Можно к этому добавить и то, что Ленинград часто делает своих “детей” несчастливыми. В Таллинне, излишне миниатюрном, кондитерском, с вертикальными готическими башнями, ты больше думаешь о себе; в Нью-Йорке, затерявшись в толпе, ты с трудом отыскиваешь себя. Сближает Нью-Йорк и Таллинн то, что, находясь и в том и в другом, ты не перестаешь думать о Петербурге.

Питерский воздух и невская вода отравлены в числе прочих токсинов неким ядом, вызывающим непреодолимую жажду словотворчества. Давайте же вернемся на полвека назад, в те необычные пятидесятые: джаз — музыка молодых, “Шипр” — главный аромат времени. Ленинград, осень 1959 года. На углу Садовой и Невского висит репродуктор, разносятся слова Хрущева: “Нынешнее поколение молодых людей будет жить при коммунизме”. Завершается XXI внеочередной съезд КПСС. В Москве принимают новую программу партии. Ощущая себя уже в предбаннике грядущего литературного коммунизма, быстро нашли формулу для самоопределения: манифест начинался так: “Мы, дворники старого искусства, мы, кочегары нового…”

Никто не понял, что именно собирались делать в этом пролетарском качестве, но из репродуктора хлынули несмолкаемые аплодисменты, потом бравурная музыка: “Не кочегары мы, не плотники…” Пропагандистская машина истерически звала к новым высотам (фильм “Высота”) и славила романтику сварочных работ.

У поколения 60-х начинает умирать страх, внедренный еще в их отцов и дедов, большинство уже утратило инстинкт самосохранения и наиболее яркая и самобытная часть этого литературного поколения спустя четверть века обнаружила себя в самом низу общества: в подвалах котельных и дворницких. Дом состоит из подвала, жилых этажей и крыши. Целое поколение писателей — не вдруг, конечно, и тем более не сознательно — выбирало нежилые уровни. Только там, на задворках жизни, смогла зародиться и существовать независимая русская культура последнего тридцатилетия. Все началось с трещины в доме. Трещина между парадной моделью жизни и той жизнью, которая формировалась по книгам и фильмам, и реальностью: повседневным бытом коммуналок, очередей, нормальной обыденной униженностью каждого советского человека. Трещину эту обнаружили наиболее чуткие из писателей еще в середине 50-х годов [44, 178]. Ощутив, что русский язык стал звучать как-то надтреснуто, ненатурально. Феномен двуязычия поразил официозную русскую литературу, так называемый, советский тоталитарный язык. Следует отметить и то, что тоталитарный язык в русском варианте господствовал гораздо дольше всех иных разновидностей, был гораздо прочней сконструирован. Первым ввел в обиход понятие тоталитарный язык французский философ и писатель структуралист Жан-Пьер Фай. Советский лозунг: “Все на уборку урожая!” наглядно может демонстрировать и сигнализировать о посягательстве на самоценность личности. Слова: весь, все, единодушно, широкие массы — несут позитивную оценку, особняком стоящее “отдельные товарищи” вносит негативную коннотацию. “Отдельные”, значит не с нами, а кто не с нами, тот, значит, против нас. Лингвистически этот язык — система знаков, за которыми нет означаемого: что-то повысить, за что-то бороться, засыпать в закрома Родины. Уже не один сатирик интересуется, где именно находятся эти самые закрома. Распоряжений типа: сократить на двенадцать процентов количество авторских материалов. Если число авторских материалов на радио должно быть произвольным, то сократить нужно на 12 % от несуществующего целого. Фразы, зачастую составленные грамматически правильно, напоминают сложный арифметический пример с дробями и многочленами, его нужно долго решать, а в итоге получается ноль: “Выше знамя социалистического соревнования за дальнейшее повышение качества”.

В том и задача советского языка: с помощью русской лексики и грамматики создавать определенную грандиозную симуляцию чего-то. Существуют клише, абсурдные шаблоны, иерархии аплодисментов: безатрибутные простые; продолжительные, долго не смолкающие; переходящие в овацию; наконец, кульминация — в едином порыве все встают. Даже некрологи пишутся по одному образцу, предусмотренному еще в сатирической ситуации в “Золотом теленке”, где обыгрывают этот формализм:

”Снимите шляпы, — сказал Остап, — обнажите головы. Сейчас состоится вынос тела.

Он не ошибся. Не успели еще замолкнуть раскаты и переливы председательского голоса, как в портале исполкома показались два дюжих сотрудника. Они несли Паниковского.

— Прах покойного, — комментировал Остап, — был вынесен на руках близкими и друзьями. После непродолжительной гражданской панихиды…тело было предано земле” [38, 98].

Общество настолько сжилось с существованием двух языков внутри одного, что многие, переходя в зависимости от обстоятельств с официального на разговорный язык, даже не замечают момента перехода. Обнаружить, что живешь на двух языках (а значит, думаешь на двух) и по двойному моральному принципу, — значило обнаружить трещину в родном доме, прослыть паникером, либералом, а ежели еще и настаиваешь на своем открытии, то и шизофреником.

Как явствует из повести Чехова о докторе Рагине, сумасшедшем по недоразумению, по ошибке, в России не зарекаются не только от сумы, тюрьмы и города Парижа, но так же и от сумасшествия по недоразумению. То, что на закате XIX столетия могло состояться только в могучем воображении такого писателя как Чехов, в ХХ стало прискорбной действительностью. Правда, еще раньше, в начале XIX столетия, император Николай I объявил сумасшедшим сочинителя Чаадаева, но в то время так клеветать было немодно. Поэтому, можно сказать, Антон Павлович напророчил, и в советское время так же легко, не будучи “никем”, “сделаться всем”, как, не будучи сумасшедшим, угодить в сумасшедший дом.

Дети ХХ съезда попытались заговорить по-человечески, делая вид, что “парадного” языка не существует. Их героем стал обыкновенный, простой человек, который был обманут вместе с другими, но теперь прозрел. Традиционная для нашей литературы тема “маленького человека” вновь зазвучала в рассказах В. Белова, В. Шукшина, Ю. Алешковского, В. Войновича, А. Зиновьева, Вен. Ерофеева, Ф. Искандера. Маленький человек сделался литературным героем 60-х. Незаметность предпочтительней героики, человеческий язык естественней казенного. По сути, это была эпоха повседневности, годы весьма благоприятные для маленького, незаметного человека, повсюду торжествовало “человеческое, слишком человеческое”. Незаметный герой при соответствующих обстоятельствах изъясняется на том “сакральном” языке, оставляя “интимную” речь для приватного общения.

Официозная культура брежневского времени, “культура середины” была не чем иным, как прямым выражением диктата посредственности, почти животной нетерпимости ко всему непохожему. Слова Ю. Афанасьева об “агрессивно-послушном большинстве” на Съезде народных депутатов, свидетельствуют, насколько глубоко пронзала нашу жизнь “культура маленького человека”. Эта культура могла родиться только на чердаках и подвалах, окраинах бытия. Независимая культура возникала на неприятии “Града Земного”, в каком бы соблазнительном виде он не являлся. Нищими казались дворцы и закрытые распределители, ничтожно малыми — госпремии и миллионные тиражи перед лицом “Града Небесного”. До последнего времени мы были убеждены, что живем, если не в процветающем, то в потенциально богатом обществе, на земле изобилия и благополучия. Речь идет не столько о показном изобилии пырьевских “Кубанских казаков”, где ломятся столы от бутафорских фруктов и овощей; мы научились наделять высоким духовным содержанием вещи, мир вещей: послевоенных керосинок и керогазов, чиненой хромой мебели, трофейных велосипедов с облезлой краской, коммуналок, населенных современными Акакиями Акакиевичами.

Хотя маленький человек не русское изобретение (его истоки обнаруживаются еще у греков и римлян), но наша литература достаточно потрудилась в его славу, и только у нас этот герой стал столь распространенным, а, главное, столь почитаемым. В России изгнанный и униженный герой всегда в моде. Начиная со сказок и мифов, чем больше герой прошел испытаний и унижений, тем выше его пьедестал. Сказка поднимает униженного на самый верх, как Библия, а жизнь растаптывает его. Неисчислим поток жертв этой жизни, героев, предназначенных к уничтожению, жертвоприношению: Гадкий утенок, Крошка Доррит, Иван-третий сын… Но всемилостивая сказочная судьба откликается на переживания средних людей (не-жильцов и не-героев этого мира) и милосердно вписывает их “в бархатную книгу жизни”. Любит наш русский читатель “маленького человека”. Достоевский сетовал: “Напишите им самое поэтическое произведение; они его отложат и возьмут то, где описано, что кого-нибудь секут” [28, 901]. Вот он и создал Макара Девушкина, Мармеладова, Снегирева, всех этих униженных, оскорбленных, пьяненьких, которых беспрестанно секут и некому их пожалеть. И вложил в них всю свою душу, душу истинно русского человека, человека одинокого и страдающего, тихонько плачущего в пустыне этого мира. А все дело в том, что русская литература, следуя романтической традиции, придумала “маленькому человеку” несбывшееся великое будущее. Оттого он и плачет. В своей статье “Русские цветы зла” Виктор Ерофеев пишет о ХХ веке — веке зла. Вся русская литература – это философия надежды, вера в возможность перемен, вера в сказочный конец, надежда на то, что у каждой Наташи Ростовой будет свой принц и свой бал. Русская классическая литература учит тому, как оставаться человеком в невыносимых условиях.

“Мы жертвовали глубокой антропологией во имя философии надежды” [33, 24]. Эти жертвы дали нам “маленьких людей”: русских юродивых, безумцев, пьяниц и маргиналов. Еще Белинский писал, что горе “маленького человека” еще больше оттого, что он готовился быть великим.

Это не удивительно: у огромного количества людей не только юные, но и зрелые годы проходят в ожидании перелома. Почти неважно, какого именно, лишь бы это резко изменило жизнь — будь то повышение по службе или увольнение, выигрыш в лотерею, далекий отъезд, простое детское чудо с бородатым волшебником, прорыв потаенного таланта, наконец, смерть — она ведь еще круче меняет жизнь. Этот выжидательный комплекс — главнейшая черта “маленького человека”. Наша классика чутко уловила этот общий нерв: заурядную драму нереализованной жизни, использовав, передала в наследство веку двадцатому. Культура и традиции ХХ века увидели, что переданный великой русской литературой человек настолько мал, что дальнейшему уменьшению не подлежит. Своего рода — это неделимость элементарных частиц. Для нас предстоит выяснить, так где же этот “маленький человек”: умер, перешел в жизнь реальную или же трансформировался? И героя Ерофеева, Довлатова, Петрушевской уже не следует называть “маленьким человеком”? Разумеется, в жизни “маленький человек” существовал и неизменно будет существовать, причем в подавляющем большинстве. А в литературе?

Многие считают, что советский период русской литературы не знал такого героя. Да и знал ли он героя вообще. Типичный герой литературы 1920-х годов, за немногими исключениями, представляет собой дефектный, фрагментарный характер, который не способен определиться как личность или как социальное существо. В своих крайних проявлениях он совершенно деперсонализирован, ничем не лучше вещи (если вообще отличим от нее).

Подобный классическому “маленькому человеку” персонаж возникает у Зощенко, это — “скромный герой, наш знакомый и, прямо скажем, родственник”, т. е. такой же, как мы, даже чуточку лучше нас, но значительно мельче станционного смотрителя и титулярного советника. Но он все-таки борется за место под солнцем, правда, делает это как африканская ящерица, но все же: “В Африке есть какие-то животные, вроде ящериц, которые при нападении более крупного существа выбрасывают часть своих внутренностей и убегают, с тем, чтобы в безопасном месте свалиться и лежать, покуда не нарастут новые органы” [36, 224]. Главное для такого героя — выжить любыми способами и дожить до светлых перемен.

Потом были разные герои: и святой нового канона Корчагин, и байронический скиталец Мелехов, и новобиблейские персонажи Бабеля, и мифологические гиганты Платонова, но не было среди них настоящего “маленького человека”. Даже герои Шукшина, Войновича, Искандера, Ерофеева являются значимее классических, это герои с претензией на величие. Поэтому, называя их “маленькими”, мы лукавим. Один известный критик писал, что в российском ХХ веке даже собака (Верный Руслан) социально и идеологически выше, значительнее и сознательнее Каштанки, не говоря уж о Муму.

“Русские цветы зла” Виктора Ерофеева ставят в упрек дегуманизацию нашего общества. Нет, булгаковское убеждение, что человек не изменился, да и не изменится, вовсе не оправдывают героя. “Человек хорош, обстоятельства плохи”, — объясняет Базаров. Слава богу, что наша литература еще находит в себе силы, чтобы оправдать человека. Герой как бы приспосабливается к жизни, хочет быть маленьким-маленьким, чуточку поганеньким, без имени, без звания, и произносить слова: “Я — человек маленький”, с расчетом на противоположное впечатление. Малых же людей он терпеть не может и ненавидит всю эту “пиджачную цивилизацию” средних, сереньких людей: “Мне ненавистен простой человек, т. е. ненавистен постоянно и глубоко, противен в занятости и в досуге, в радости и в слезах, в привязанности и в злости, все его вкусы, и манеры, и вся его простота, наконец”, — дневниковая запись 1966 года Венедикта Ерофеева. Ему вторит другой писатель: “Должен сказать, что больше всего на свете я не терплю обыкновенных людей, каких девяносто процентов на земле” [52, 119].

Можно подобрать сотни таких откровений из литературы 60 – 80-х годов. Мысль о том, что лучше алкоголик, дегенерат, преступник, чем антидуховный, тупой звериной тупостью, средний человек. Простота — в данном случае — хуже воровства. Поэтому в цене преступники, алкоголики, сумасшедшие.

У Юза Алешковского все эти пороки зачастую сосредотачиваются в одной личности. Герой — и преступник, и пьяница, и сумасшедший. Фан Фаныч из романа “Кенгуру” знаменит тем, что изнасиловал в московском зоопарке кенгуру Джемму. Он — мошенник, человек со множеством имен и лиц. В “Синеньком скромном платочке” главный герой — шизофреник Леонид Ильич Байкин, “проживает чужую жизнь” и пишет письмо Прежневу Юрию Андроповичу, чтобы тот вернул ему имя и цельность. Раздвоение личности выражено буквально: левая нога пишущего похоронена в могиле Неизвестного солдата, а имя он присвоил от покойного друга. Герой “Маскировки”, алкоголик и дурак, помещенный в сумасшедший дом, вправду сходит с ума. Трагедия “Вальпургиева ночь, или шаги командора” Венечки Ерофеева избирает местом действия тоже психбольницу. Герои этой трагедии самые натуральные больные, с лишаями и коростой, поедающие шашки и домино, буйные — “хулиганящие дисциплину” и тихие — “себе на уме”. Они не любят принимать процедуры, зато очень любят поговорить. Разговоры ведут интересные, но тоже с претензией на ненормальность и на глубокое “знание мира”. Их девиз, девиз “маленького человека”: “Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?”, но после таких слезных слов они запросто могут “врезать по морде”. Несоответствие ума и неразумения очень велико. На память сразу приходит одна легенда из жизни великого Леонардо да Винчи. Однажды художник бродил по рыночной площади в поисках человека, с лица которого он мог бы написать Иуду для “Тайной Вечери”. Наконец, он отыскал немолодого мужчину с очень интересным лицом, привел его в свою мастерскую и начал готовить кисти для работы. Когда Леонардо обернулся, то увидел, что человек плачет. На вопрос, почему он плачет, тот ответил, что пару дней назад Леонардо писал с него Иисуса. Эта история — самый характерный пример несоответствия человека себе самому, проживание в душе и доброго и злого начала, извечный дуализм. “Маленького человека” породило несовпадение масштабов личности и событий: отсюда интеллектуальные сумасшедшие, философствующие пьяницы. Муравьи тащат свои стройматериалы, не зная о войнах, тараканы переживают Хиросиму. В разнице масштабов — физическое спасение, да и душевное тоже. “Маленькому человеку” легче выжить, уцелеть, выкинуть часть внутренностей, прикинуться ненормальным, даже быть ненормальным в условиях абсурдного мира. Человек уязвим более всего тогда, когда он один. И лучшее, что можно для него сделать — оставить одного, ибо, чем более он один, тем более он человек. Близится конец века. Однажды Андрей Белый скаламбурил: “Человек есть чело века”. Тогда конец века — это образ людей, его завершающих, олицетворяющих этот конец. Каким же должен быть этот человек, чтобы этот век не оказался последним: добрым и маленьким, ждущим свою сказочную надежду, летящим, как на картинах Шагала, высоко-высоко над землей, и кажущимся большим на фоне крошечных домов и игрушечных деревьев.

§ 2. Знаки недоговоренности и умолчания в недидактической прозе Сергея Довлатова

Наша литература долгое время стояла на позиции строгой дидактики. Первостепенной целью литературы являлось научать как “в стране Советской жить”. Россия всегда считалась литературной страной, она давно взяла бразды правления человеком в свои руки и к 60-м годам так приспособилась, что управляла массой, используя незатейливые универсальные средства. Отстранив древнейшие формы воздействия на человека (религию и философию) на второй план, она взвалила на себя непосильное бремя нравственного воспитания народа. Литератор стал посредником между различными социальными группами, в первую очередь между совокупностью социальных групп, то есть народом и властью. Теперь это и философ, и реформатор, и правозвестник “новой веры”. О чем бы ни рассказывало бы произведение — главная его цель была дидактической. Как и в любом явлении, здесь можно отыскать свои положительные стороны. Литература перестала быть элитарной, то есть литературой для избранных. Шаблон был одним и тем же и для фрезеровщика, и для профессора. Литература как будто поставила на свою обложку штамп “для среднего советского возраста”. Управление массами считалось почетным званием. Особенно ценились чиновники социалистического искусства, умеющие ладно и красиво живописать стахановский подвиг, наивно считая, чем красивее напишут, тем лучше будут работать люди. Довлатов уместно сравнил эту ситуацию с первобытной ритуальной традицией в культовой живописи наших предков: “Рисуешь на скале бизона — получаешь вечером жаркое” [27, 122].

Такая оптимизация действительности дошла до того, что кто-то предложил создать единый текст советской прозы, этакую программу обучения старых и младых. К счастью, эта идея зависла в воздухе. В 70 – 80-е годы в противовес таким желаниям возникла арлекиада как средство против обывательского застоя и натужной героизации. Можно заметить, что веселье почти всегда царит над руинами, как пир во время чумы. О Франсуа Рабле когда-то восторженно писали, что особым признаком его гениального творчества была принципиальная неофициальность: то есть отсутствие догматизма и авторитарности. Но все эти перечисленные достоинства перечеркивались последующей грустной фразой: “Отсюда — особое одиночество Рабле в последующих веках” [10, 4].

Одиночество в веках, пожалуй, страшное наказание. Жители нашего века подобны неблагодарностью своим предшественникам. Многие до сих пор не смогли оценить доступную, легкую, изящную прозу Довлатова. То ли по неведению, то ли по застаревшим рефлексам быть обучаемыми, то ли из-за невозможности отвлечься от мифов и лжи парадника Третьего Рима. Когда-то Фридрих Ницше писал о несчастье ясных писателей в том, что их считают простыми и плоскими. Читатели не желают возиться с мыслью, выданной им “без боя”, они предпочитают трудиться над головоломками неясных и наслаждаться радостью собственного усердия. “Сложный” автор очень эгоистичен, так как заставляет нас бесконечно думать о нем, следить за этапами его мысли, за тайнами и загадками его произведений. Рано или поздно процесс чтения превращается в интеллектуальную битву двух сознаний, причем ясно, чьей победой она закончится. Читатель будет еще долго капитулировать перед текстом, возвращаясь и возвращаясь к нему. Довлатов более милосердно, нежели мудро, подошел к своему творчеству. Привычный делать щедрые подарки, он отдает себя ненавязчиво и нежно. Он похож на виртуозного пианиста, который своим исполнением сумел нас заставит забыть автора. Сумел рассказать чужие истории, как свои. И мы упиваемся игрой и лицедейством, забыв о себе, о времени, о нем, а только думая о жизни, как бытовании его, времени, нас и необъятного мира.

“Художник и его свита должны идти в ногу”, — сказал мудрый. Творящий элитарно ставит своей целью вызывать на битву избранных и лучших. В неравном соперничестве побеждать их в веках и чувствовать себя Гением. Лев Лосев писал о том, что Довлатов был всегда слишком профессионален, чтобы гениальничать. Профессионализм делать жизнь простой и доступной превосходит усложнившую мир гениальность во много раз. Известно, что Довлатов писал с черновиком не только письма, но даже записки в два слова. Написать ясно и просто гораздо сложнее, чем запутанно и туманно. Он, большой и широкий телом своим, подтверждал древнее учение о калокагатии — гармоничном сочетании физических и духовных качеств человека. Kalos — “красивый”, agatho — “добрый” (в большей степени добрый, нежели большой и красивый). Как воплощение любви русских ко всему “в широком размере, все что ни есть: и горы, и леса, и степи, и лица, и губы, и ноги” [25, 84] разве мог Довлатов вызвать кого бы то ни было на интеллектуальную дуэль? Он мог лишь вторить за Чеховым, Лесковым, Зощенко то, что фраза у него короткая, доступная бедным. Довлатов, как по древней легенде, послал глупцам земным блага для того, “чтобы мудрецам было ведомо, что земные блага обретаются не умом и знаниями, а чем-то другим” (Насреддин).

Довлатов просто необходим тем, кому не нужны нравоучения и догмы, не нужна “планетарная коммуна”, в которой мужчины, женщины, старики, представители различных этнических групп, закрыв глаза и соединив руки, сосредоточенно слушают ритм биения “коллективного сердца” и голос Великой Державы. В его произведениях герои не вопят, не бубнят, они глаголят, как дивные младенцы, истину. Они умеют вовремя остановиться и уйти на цыпочках следами многоточий.

Новая литература, как и новое искусство, искало новые формы общения. Общения посредством ритма дыхания, неожиданных пауз и умолчаний. Человека уже не удовлетворял размеренный текст, он хотел дополнительной сверхинформации. Неслучайно один герой Довлатова произносил фразы вместе со знаками пунктуации: “Привет, запятая, старик, многоточие. Срочно к редактору, восклицательный знак” [27, III, 108].

Самый же частотный финальный знак у Довлатова — многоточие. Обычно мы умалчиваем одно, чтобы сказать более важное другое. Американский эстетик К. Вудворд создал цепь рассуждений, в которых он приходит к выводу, что признаком Высокого искусства конца XIX века станет эстетика молчания, умалчивания, недоговоренности. Примером приводится известное произведение американского композитора Джона Кейджа “4 минуты 33 секунды”. Оно представляет собой соответствующее по длительности …гробовое молчание симфонического оркестра в полном составе. Эстетика пустоты, умолчания стала предметом исследования в современной западной философии. Провозглашается идеал общения на уровне недоговоренности. Советская литература заглушала сознание бравурной музыкой и громким скандированием. Требовалась конкретность и досказанность, но по тем правилам, которые были предложены и идеологически утверждены, иначе вероятность прочитать между строк что-то крамольное была велика. Довлатов замолкает, оставив нам время многоточия на размышление о себе. Нет, вовсе не о герое. О герое мы не думаем, поскольку знаем, что автор о нём позаботится. Довлатов всю свою жизнь не завидовал тем, кому платят за строки. За короткую и сумбурную мысль выдают крупные гонорары. “Россия — единственная в мире страна, где литератору платят за объём написанного. Не за количество проданных экземпляров. И тем более — не за качество. А за объём. В этом тайная, бессознательная причина нашего многословия.

Допустим, автор хочет вычеркнуть какую-нибудь фразу. А внутренний голос ему подсказывает: “Ненормальный! Это же пять рублей! Кило говядины на рынке…” [27, III, 293]. Текстовая избыточность отнимает и у автора, и у читателя что-то очень важное. И тогда Довлатов дарит нам самое ценное мгновение вечности – многоточие: пространство, навеянное его присутствием, которое мы, как полноправные соавторы, вольны заполнить. Он подарил нам — Свободу. Покидая нас в самый нужный момент, и тем самым, отбирая у нас опору на Слово, автор заставляет читающих заглянуть в себя и отыскать в себе необходимую опору. Довлатов как бы заранее приучает читателей к мысли, что они рано или поздно будут покинуты, но делает это последовательно и предупредительно: “Тормоза последнего многоточия заскрипят через десять абзацев” [27, I, 170]. Мы считаем: один, два, три… восемь, девять, десять… И он исчезает, виртуозно и изысканно, как чеширский кот, оставляя после себя улыбку. “Ухожу, ухожу”, — по-кошачьи мурлычит в пышные усы “бродячий” Довлатов. И уходит… Из сказочной “Иностранки”, с условно-декоративными персонажами. От волшебного торговца тишиной и иллюзиями Рафы, от теперь уже неодинокой невесты Маруси, от сквернословящего Лоло, от всех своих героев и слушателей. Улыбка зыбко дрожит ещё мгновение после многоточия, а затем исчезает:

Этот рассказ мы с загадки начнем, —

Даже Алиса ответит едва ли, —

Что остается от сказки потом.

После того, как ее рассказали?

В. Высоцкий [19, 215]

§ 3. Права героя, действующие в условиях текстовой организации

В знак большой любви писатели получают от автора права, которые действуют только в условиях текстовой организации. Это права не людей, а “героев”. Во внетекстовой (“естественной” ситуации) они избыточны и непригодны. Уже в “Иностранке” Довлатов проводит грань между “героями” и “не-героями”. То, что приемлемо для одних, недоступно и губительно для других. Выходя за рамки текста, герой автоматически лишается писательской опеки и своих прав. В некоторой степени, можно сказать, он лишается писательской любви. “Я — автор, вы мои герои. И живых я не любил бы вас так сильно”. Всю свою творческую жизнь автор стремился, чтобы его персонажи были больше, чем герои. Для этого он избрал “малую форму”, поскольку только она позволяет постоянно быть герою на виду и в то же время находиться под защитой писателя: охраняться им от внешних воздействий мира, от всевидящего читательского глаза.

Новеллы и рассказы выхватывают из жизненного потока отдельные островки: эпизоды, картины, сцены и закрепляют в них, в этих кульминационных точках, своего героя, тем самым придавая ему статус более, чем героя, делая его жизнеспособнее, “крупнее, чем в жизни”. Все эти яркие черты и явления вырываются из внешне примечательных, бытовых, повседневных и делают героя интереснее, забавнее, драматичнее. Они превращают его в символ, в субъект реальности и стремятся вывести его за пределы текста. Довлатов, хотя и не против подарить этот яркий образ (больше, чем героя) реальной жизни, все же боится оставить его без опеки и потерять в жестокой реальности, которая привыкла трансформировать и уничтожать все самое лучшее и идеальное. Надежды на Бога немного, поскольку, как идеальное, Бог был уничтожен в первую очередь. Непреодолимый катастрофизм жизни побуждает Довлатова “прятать” героя за спину автора-демиурга, делать его онтологическим объектом, который не способен перейти в реальность и довольствуется “воздухом свободы” на “ступеньках” многоточий. Традиция сохранения своего героя в рамках текста была впервые замечена Анной Андреевной Ахматовой. Однажды она сказала, что современные пьесы ничем не заканчиваются и это не вина модернизма, а вина автора, который боится потерять своего героя.

Сегодняшний читатель нуждается в больше, чем герое, поскольку проверяет свои поступки не поступками Жюльена Сореля и Андрея Болконского, а по поступкам героя на грани текста и действительности, т. е. героя близкого, достоверного, присутствующего рядом. Варлам Шаламов считает, что современная проза не может быть создана людьми, которые не знают своего материала в совершенстве, и если раньше существовало мнение, что писателю не обязательно хорошо знать свой материал (писатель должен рассказывать читателям на языке самих читателей), то теперь писатель “знающий” — это “настоящий” писатель. Какими путями он будет поднимать читателей до этого знания — не столь важно, ведь не Плутон поднялся из Ада, а Орфей спустился в Ад, поэтому писатель должен ставить планку, а читатель “допрыгивать” до нее. “Прыгающий” вокруг планки читатель уподобляется лисице, которая бегает вокруг дерева в желании отведать сыра. Писатель, хорошо зная материал, перейдет на сторону материала и утратит связь с читателем, прячась в могучую крону “дерева познания”. Может показаться, что писатель уподобляется этому дереву, напрочь позабыв, что молния обычно попадает в большие деревья. Писатель теряет своего читателя за собственным “ячеством”, унижающим всеобщее “всемство”. Писатель теряет и своего героя: нелегка судьба дитя у деспотичной матери, пугливый герой даже не будет “выглядывать” из текста, отвергая “тупую” реальность. Автор — рассказчик, мечтающий об успехе, должен стоять ниже читателя, только в таком случае возможно доверие. Герой же обязан иметь право на ошибку.

Недостаток моральный, физический, всякая ущербность — играют роль ошибки, без которой герой как персонаж судьбы и природы выглядел бы ненастоящим, фальшивым. В несовершенстве героя — подчеркнутая достоверность. Через свои пороки и преступления герой соединяется с аморальным миром. “За довлатовскими неудачниками стоит картина мира, для которого всякое совершенство губительно. В сущности — это религия неудачников. Ее основной догмат — беззащитность мира перед нашим успехом в нем” [23, 11]. Разгильдяйство, лень, пьянство разрушительны, а значит, спасительны. Если мы истребим все пороки, мы останемся наедине с добродетелями, от которых не придется ждать пощады.

В этом несовершенстве, в этом “праве на ошибку” — договор героя с миром абсурда. Хаотичность в поступках накладывается на хаотичность жизни. Два отрицательных заряда позволяют герою не вступать в губительные для него связи. Человек, говорящий на языке, доступном только аспирантам МГУ, теряет в лице мира слушателей, а тем самым он теряет адекватную оценку своих поступков. Несовершенство человека и совершенство мира (аналогичная ситуация) находит свою реализацию в изображении Довлатовым природы. Автор намеренно игнорирует природу: изображает усиленно статичный пейзаж, похожий то на иллюстрации к Андерсену, то на довоенный любительский фотоснимок; описывает отвращение к березам. Природа застыла в немой декорации, живой она является только во сне: “Подменный остается на вахте. Скоро ему приснится дом. Он увидит блестящую под солнцем реку. Свой грузовик на пыльной дороге. Орла над рощей. Лодку, беззвучно раздвигающую камыши” [27, I, 120].

Природа всегда считалась верхом совершенства и закономерности, творением без изъяна. “Человеки” же оказались несколько “подпорчены”: они лгуны, мошенники, развратники, алкоголики, они своим внешним видом нарушают праздничную атмосферу здешних мест. Лишенный этики, персонаж Довлатова (“недочеловек”), выступает как внутренняя пародия на сверхчеловека. На лоне природы без изъянов грустит “непотребный” человек, человек, который дорог писателю тем, что душевными качествами в значительной мере превосходит красоту божественного мира. “Недочеловек” уязвимее природы, которая способна защититься стихийностью. Брат Тани, Эрих-Мария, изображается, как человек—пейзаж: физиогномика сравнивается со стихийной, агрессивно настроенной против человека природой: “Братец выглядел сильно. Над утесами плеч возвышалось бурое кирпичное лицо. Купол его был увенчан жесткой и запыленной грядкой прошлогодней травы. Лепные своды ушей терялись в полумраке…Оврагом темнели разомкнутые губы. Мерцающие болота глаз, подернутые ледяной кромкой, — вопрошали. Бездонный рот, как щель в скале таил угрозу…” [27, I, 374].

Пожалуй, одним из первых Довлатов провел идею катастрофизма через идею агрессивной и подчеркнуто равнодушной, статичной природы, которой нет никакого дела до мучающегося на ее лоне человека.

Помимо права на ошибку, Довлатов даровал своему герою право на чудо. Какой же русский не верит в чудо: “прилетит вдруг волшебник в голубом вертолете” (слова детской песни), или: “пройдет не более года — и у каждого честного телеграфиста будет свой стул, своя ручка, и по праздникам в супе своя курица” [36, 205], или Великий Инквизитор Достоевского был прав, сказав, что люди не любят свободу и боятся ее, а ищут какую-то опору в жизни, в виде хлеба, авторитета и чуда. Дидро писал о том, что чудеса появляются там, где их ждут. Не следует совмещать веру довлатовского героя в чудо с верой в Бога, хотя Бог — милый, чудаковатый старик, который “заботится только о младенцах, пьяницах и американцах” [32, 275], т. е. обо всех героях Довлатова, подходящих под эти категории. Атеизм доказал, что Бог “рукотворен”.

Еще одно право героя — это право на ложь. “Тут мне хочется вспомнить один случай. Один алкаш рассказал одну историю: “Был я, понимаете, на кабельных работах. Натурально, каждый вечер поддача. Белое, красное, одеколон… Рано утром встаю — колотун меня бьет. И похмелиться нечем. Еле иду… Вдруг навстречу — мужик. С тебя ростом, но шире в плечах. Останавливает меня и говорит: — Худо тебе? — Худо, — отвечаю. На, — говорит, — червонец. Похмелися. И запомни — я академик Сахаров…” [51, 27].

Ложь как выдумка, как средство против гигантской лжи, как ниточка к чуду, как творчество: сказка убогого забулдыги о благородном волшебнике. “Ведь именно так создается фольклор. Это уже больше, чем анекдот — это трансформация мечты о справедливости. Бескорыстное вранье — это не ложь, это поэзия” [27, I, 184]. Право на ложь смешивается с правом на анекдот. После 1917 года исторический взрыв смешал все жизненные карты и вложил неожиданные слова в уста самых для этого неподходящих людей. В анекдоте застыла та самая трансформированная справедливость. Из нас пытались вытравить историческую память, она же, свойственная по жанровой природе анекдоту, вселилась в него. Там, где оставляют место для идеальной истории, обычно пишется ее параллель. Анекдот появляется на почве плохо выраженных временных границ. Сюжет приобретает авантюрное ускорение в неизвестность, и наступает пора “малой формы”. Формы, которая могла создавать условия для реализации вышеперечисленных прав, прав, “охраняемых” Стражем вечной любви к герою.

§ 4. Нереализованное право свободы

Смирившись с грандиозным языческим злом в нашу постхристианскую эпоху, мы на уровне своего повседневного бытия, бытьишка, сами того не сознавая, не можем ничего кроме зла и выбирать… А кто-то внутри нас плачет и не согласен…

А. Кучаев “Записки Синей Бороды” [47, 22].

“Добро и зло — два брата и друзья // Им общий путь, их жребий одинаков”, — писал в конце прошлого столетия Валерий Брюсов. Мы, жители ХХ века, можем предложить качественно новый и противоположный поэтическому выводу Брюсова путь решения этой проблемы.

Неравноценность возможностей Добра и Зла проявляется, прежде всего, в отношении этих понятий к пространству и времени. Известно, что Зло многограннее и разностороннее Добра, оно более гибкое по своей природе и к нему легче приспособиться. Отсутствие запретов, заповедей, ориентиров позволяет двигаться в любом направлении. Зло простирается во все стороны и не ограничивается пространством. Но, неограниченное пространством, Зло ограничено временем. Это явление историчное, время зла — это время грешного человека. Тот короткий промежуток бытия, когда Зла не было, а человек уже существовал, доказывает только то, что мир может существовать без Зла и цель мира — избавиться от этого Зла, Зло должно исчезнуть с концом истории, Добро — существовать вечно. Но несмотря на эти цели Зло еще могущественно и сильно, оно включает в себя Добро в чистом виде, причем Добро не растворено в Зле, а спрятано в нем, как в лучшем убежище, поэтому Зло не может уничтожить Добро, не уничтожив самое себя. Человечество эмоционально и психологически пытается защитить себя от Зла: литература и искусство зачастую берут на себя оградительные функции.

Обычно в возрасте от трех до шести лет дети задают вопросы: “Каких людей на свете больше, хороших или плохих?”, “Что сильнее добро или зло?”. И эта заинтересованность закономерна, поскольку с первых дней жизни человек ищет ориентиры для того, чтобы строить мир в своей душе и одновременно встраивает себя в этот мир. От того, какой ориентир будет дан, зависит вся дальнейшая жизнь. Если зло на протяжении долгих лет проявляется в большинстве, человек испытывает соблазн примкнуть к нему, а, примкнув, не имеет сил оторваться.

“Человек родится быть свободным — а везде в цепях!” — с горечью воскликнул Жан-Жак Руссо. “Рыбы родятся, чтобы летать, — и вечно плавают!” — менее, чем через сто лет продолжил Герцен, попутно обронив многозначительную фразу: “Человек родится свободным”. Значит, “человек родится зверем?”

Если учесть, что вторая половина ХХ века определилась властью зла, то человек вследствие этого стал терять человеческое. Философы виной этому ставят разум, который должен был выступать в роли посредника между духом и телом, но превзошел свои полномочия и стал “командовать парадом”. Разум взял в свои руки непосильную для него ношу: делать выбор. Свобода выбора, как известно, может облегчить человеческую участь, но может наоборот усугубить не только личную карму, но и национальную, общечеловеческую. О том, что разум не справился, свидетельствует распространение в мире безграничного зла и разгул темных сил. Сотворенными человеками, мы стали обретать “звериные” черты. Если в конце XIX – середине ХХ столетия ученые были захвачены поисками сходства человека с приматами, дельфинами, пчелами и другими животными, то во второй половине ХХ века они сосредоточились на поиске уникального, “слишком человеческого”. Гуманисты, желая реабилитировать человека, закрывали рот тем, кто начинал разглядывать в человеке зверя. Преследовались зооморфные образы Ф. Кафки: шакалы (“Шакалы и арабы”), собака-философ (“Исследование одной собаки”), лошадь (“Сельский врач”), человек-насекомое (“Превращение”). То, что животные могут стать людьми — это куда ни шло, но то, что люди могут превратиться в животных, повергло гуманистов в состояние негодования. На вопрос: “Зол человек или добр?” многоголосие голосов откликалось: “Конечно же, добр, хорош, а вот обстоятельства плохи”. Голоса вливались в поток охранительных речей, усиливая собственный гул оправдательным “глаголом” древних: Сократа, Платона, Ницше. “Человек поступает всегда хорошо… Всякая мораль допускает намеренное нанесение вреда при необходимой самообороне, т.е. когда дело идет о самосохранении” [57, 83].

Не зашедшее ли это далеко самосохранение? Опираясь на Ветхий Завет, философы оправдывают человека: начиная с Августина, который обособил Адама, указав на то, что это его личный грех, и человечества он не касается, заканчивая концепцией Льва Шестова. Оригинальная интерпретация событий, имевших место в райском саду, весьма далека от традиционных христианских толкований первородного греха. Шестов спрашивает, почему мы принимаем слова змея за истину. “И сказал змей жене: нет, не умрете. Но знает Бог, что в день, в который вы вкусите их (плоды), откроются глаза ваши, и вы будете, как боги, знающие добро и зло” (Книга Бытия 2, 17). Шестов пишет, что Адам до грехопадения был свободен и в тот момент, когда попал под власть знания, он утратил драгоценный дар Бога — свободу. “Ибо свобода не в возможности выбора между добром и злом, как мы обречены теперь думать. Свобода есть сила и власть не допускать зло в мир” [81, 147]. Раньше человеку не из чего было выбирать, потому что в раю не было зла. Человек не стал свободным, отведав плодов, поскольку свобода выбирать между добром и злом, которую он обрел через вкушение, стала его единственной свободой. Другие свободы отошли от него, так как он избрал жизнь, основанную на знании (ratio), а не на вере.

Как бы то ни было, большинство философов ставят виновником человеческих неудач — разум. Б.П. Вышеславцев указывает на два вида свободы: отрицательную и положительную и связанные с ними явления духовного противоборства. Бог хочет, чтобы человек был его рабом, и Бог не хочет, чтобы человек был его рабом. Эти два положения взаимно уничтожают друг друга и тем самым доказывают, что свобода — это дело весьма тонкое и обращаться с ней нужно осторожно.

Теория, выдвинутая этикой гуманизма, о том, что человек в состоянии познать, что такое добро, и действовать с помощью разума, так и не смогла стереть “печать зла” с чела человека. Еще Фрейд доказывал Конец Века, как вину вырождающегося человека, его изначальной деструктивностью. После первой мировой войны он был так поражён силой необузданной разрушительности, что пересмотрел свою теорию, согласно которой существует два вида инстинктов — секс и самосохранение. Он добавил и деструктивность, как силу, вобравшую в себя стремление к жизни, но желание смерти.

Доказывая “человеческое, слишком человеческое”, гуманистическая концепция выделила факторы, которые отличают человека от животного: умение смеяться, совершать беспричинные поступки, пить спиртные напитки, поступать наперекор собственной выгоде и возможность убить себя.

Литература второй половины XX века взяла на вооружение эти признаки, чтобы доказать, что её главный герой, прежде всего, человек. Герои пьют, поступают наперекор собственной выгоде, кончают жизнь самоубийством, т.е. реализуют себя как люди. При звереющем человеке строились всевозможные баррикады и ограждения. Если раньше литература стремилась только обратить внимание на зло, обезобразившее лик божественного творения: она акцентировала внимание на различие между озлобленными людьми и одухотворенными животными (волки Айтматова наделялись духом и им давались имена, когда нелюди довольствовались только кличками; коровы и лошади взирали с полотен Шагала человеческими глазами), теперь литература дает шанс герою выбирать собственное направление.

Сергей Довлатов встал на защиту человека. Он объяснял людское озверение злом внешних обстоятельств и случайностью, которая в сейчас и в сием месте настигла “бедолагу”. Он говорит, что есть предрасположенность к добру и злу, и только “ненормальные ситуации” способны сдвинуть шкалу в том или ином направлении. Люди выказывают равную возможность оказаться на том или ином конце обстоятельств. Человек человеку — не друг, но и не враг, он — “tabula rasa” (“чистая доска”), на которой случайность поставит свой отпечаток. “Может быть, дело в том, что зло произвольно. Что его определяют место и время. А если говорить шире — общие тенденции исторического момента. Зло определяется конъюнктурой, спросом, функцией его носителя. Кроме того, фактором случайности. Неудачным стечением обстоятельств… Одни и те же люди выказывают равную способность к злодеянию и добродетели” [27, II, 87]. Т. о. получается, что у человека нет измерений. Конкретного человека нельзя зачислить ни в “добрые”, ни в “злые”, ни в “плохие”, ни в “хорошие”. Сегодня — злой, завтра — добрый. Герой Довлатова иррационален и в этой иррациональности заключена его свобода. Отсюда “2 + 2 = 5”, есть стремление освободиться от всех рамок и ограничений.

Герой Довлатова ставит перед собой вопрос: “Как быть свободным в условиях несвободного мира? Как добыть свободу духа, свободу тела, свободу слова?”

Несмотря на то, что автор выбирает своих героев из аутсайдеров и маргиналов, из слоев настолько низких, что, кажется, здесь свобода сама по себе более чем естественна, мысль о свободе живет в них. Она, конечно, несколько аллегорична, ведь сложно из “отхожего места” сразу же перенести свой дух к “центру мироздания”. Герои “Зоны” хотят выбраться из смрадных задворок казарменного мира. Хотят в равной степени и заключенные и охрана. Вера в свободу у этих людей непоколебима, поскольку они живут в стране, которая построена на вере в точные хронологические расчеты: через четыре, пять – шесть месяцев здесь будет город-сад.

Караульные вышки, щелястые нужники, тюремные камеры с тропами параш, запах хлорки, смешанный с аммиаком – вот опознавательный аромат мест, где думают о свободе.

Вырваться из воздуха, пропитанного испарениями “дна”, мечтают не только герои “Зоны”, но и герои повести Л. Габышева “Одлен, или Воздух свободы”. Свобода для них — это самое ценное, неслучайно на зоне клянутся: “Век свободы не видать”. Запах смрадных казематов детской исправительной колонии не сумел “забить” запахи воздуха воли и главный герой — Глаз — живет мечтой выбраться на волю. Но, попадая в верхний уровень бытия, “отравляется” чистым глотком воздуха свободы. Так и герой Довлатова, заключенный Чичеванов, досиживающий последние сутки длительных двадцати лет, бежит из колонии и напивается. За побег он получает еще четыре года. Чичеванов дико боялся свободы, потому и задохнулся. Привыкнув к безвоздушному пространству, герой отравляется чистым глотком воздуха. Подобная история происходит и с братом Борисом, который на воле заболевал. Герои тянуться к свободе, желают получить ее, но не знают, что с ней делать:

Лили на землю воду —

Нету колосьев — чудо!

Мне вчера дали свободу…

Что я с ней делать буду?

В. Высоцкий.

Довлатов, описывая окружение “Зоны”, акцентирует внимание на то, что люди далеко не ушли, и их свобода условна: селятся прямо за забором колонии. Эмигранты объясняют свое желание уехать — дальнейшей свободой детей, внуков. Однако эмиграция начинается с дивана — микромира, защищающего героя от убийственной свободы. У Довлатова есть герои, “обреченные на счастье”, есть у него и герои, “обреченные на свободу”. Это герои, которые завидуют невольникам и рабам. Волнистым попугайчикам Феде и Клаве, сидящим в клетке под тяжелым платком. Ведь им так хорошо в неволе.

Великий инквизитор Достоевского оказался прав, сказав, что люди не любят свободу и очень боятся ее, а ищут какую-то опору в жизни в виде хлеба, авторитета и чуда.

Как в шестовском понимании свободы, герой Довлатова от свободы внешней попадает в несвободу внутреннюю: Библия на чужом языке и т. д. Капитан Буш выведет причину этого явления: свободен не тот, кто борется против режима и не тот, кто побеждает страх, а тот, кто его не ведает, т. е. не знает, что он несвободен. Но мы знаем! Поэтому наша несвобода выбрана нами самостоятельно, ведь мы очень хотели знать.

§ 5. “Человек мигрирующий”

Не только умение автора манипулировать своим внутренним поэтическим дыханием дало возможность герою расширить свое жизненное пространство и по “ступенькам” многоточий выйти за пределы текста в иной уровень бытования (в метатекстуальную жизнь), но и, конечно же, писательский гуманизм, создавший героя, изначально свободного в передвижении. Горизонты “иной жизни” манят к путешествию, да и “сдохнуть, не поцарапав земной коры” нелогично. Поэтому довлатовский герой — это герой предельно движущийся. Неслучайно в “Компромиссе” автор оговаривает чувство дороги как соблазн изначально кочевой русской души. Только совершая великое путешествие человек способен овладеть миром. Иметь путь — это не значит мигрировать, а значит возвращаться. “Мне стало противно, и я ушел. Вернее, остался” [27, I, 306]. Уйти, что бы вернуться, наверное, очень похоже на уйти, чтобы остаться. Остаться! Странничество — это характерное русское явление, оно мало знакомо Западу. Бахтин объяснял его вечной устремленностью русского человека к чему-то бесконечному: “Странник ходит по необъятной русской земле, никогда не оседает и ни к чему не прикрепляется” [11, 123]. Необъятные просторы создают такой разворот пространства, что приближают идущего к Высшему. Но очень часто блуждающий зарождается вирусом бунта. Он его выхаживает своими ногами, наматывая многие, многие километры. И где-то на краю мира и на краю тела наступает слияние мига и вечности. У японцев это называется сатори (“озарение”, “полет души”), это состояние, наверное, и можно сравнить со свободой. Западные люди более оседлые, они дорожат своим настоящим, боятся бесконечности, хаоса, а, следовательно, они боятся свободы. Русское слово “стихия” с трудом переводится на иностранные языки: трудно дать имя, если исчезла сама реалия.

Для человека Востока тема движения вообще не свойственна. Путь для него — это круг, соединенные пальцы Будды, т. е. замкнутость. Некуда идти, когда все в тебе самом. Поэтому японская культура — это культура внутреннего слова, мысли, а не действия.

Страна мала, густо населена — не уйти ни глазом, ни телом, только мыслью. XIX столетие перестало заниматься чествованием свободного русского духа и разделило героев на два социально-психологических типа: “странствователи” и “домоседы”. Возможно, на такую классификацию повлияла “сказка” Константина Батюшкова “Странствователи и домоседы” (1814), но именно в ХХ веке философы наметили два типа русского человека: порождение великой петербургской культуры — “вечный искатель” и “московский домосед”. Странствователи выглядели довольно опасными: живут в большом пространстве и историческом времени, входят в нестабильные социальные общности, такие как орда, толпа, масса. Домоседы же доверчивые “маниловы”. Хороши и милы из-за защищенности от внешней агрессии мира не панцирем собственного характера, а созданной ими оболочкой предметного мира. Система, конечно, хороша, но странничество зачастую сливается с изгнанием и при этом приобретает детальное членение, как-то: люди, изгнанные судьбой, изгнанные Богом, изгнанные страной, изгнанные страхом и т. д. То есть это — “печальные странники”. Изгнание учит нас смирению: затеряться в человечестве, в толпе, в своем одиночестве, но уйти, чтобы остаться. Если рассмотреть изгнание как наказание Бога, то на память приходят многочисленные случаи изгнания: Адам, Лот, Моисей, Агасфер… Мы потомки изгнанников. Когда Христа вели на Голгофу, он, утомленный тяжестью креста, хотел присесть у дома одного еврейского ремесленника, но тот озлобленный и измученный работой, оттолкнул его, сказав: “Иди, не останавливайся”. “Я пойду, — сказал Христос, — но и ты будешь ходить до скончания века”. Вместе с Агасфером и мы выполняем важную миссию идти.

В истории с Лотом Бог убеждает не оглядываться назад и тем самым подвергает его изгнанию. Живущий в горной пещере неподалеку от библейского города Сигора изгнанник Лот — родоначальник космополитизма. Космополит Лот не может оглянуться назад, так как он центр круга, “вперед” же для изгнанника не существует, так как он продолжает жить прошлым, в которое ему нельзя возвращаться. Получается замкнутое кольцо, которое сделало из благочестивого и праведного мудреца — грешного кровосмесителя. Изгнание дает человеку какую-то свободу, поэтому история с дочерьми трактуется как символ творения в изгнании. Лот способен оплодотворить собственных дочерей подобно собственным идеям. Вывод: творчество — это единственная форма нравственного страхования и свободы в изгнании. Всякий писатель — это инакомыслящий, не вполне законный на земле человек. Но он обретает свою свободу в служении прошлому оплодотворением своих “повзрослевших” идей. Поэтому у Довлатова все о России — даже, когда об Америке. “Мы ехали по американским дорогам, а в мыслях у нас были советские дороги, мы ночевали в американских гостиницах и думали о советских гостиницах. Мы осматривали заводы Форда, но мысленно видели себя на наших автомобильных заводах, а беседуя с индейцами, мы думали о Казахстане” [38, 264]. Миграция как дорога в лучшее для писателя во многом подобна возвращению домой, потому что он приближается к местонахождению идеалов, которыми он все время вдохновлялся. Внешняя миграция, таким образом, может обернуться внутренним изгнанием. Но не нам решать, что произошло с Довлатовым. В любом случае, от этого веет грустью.

Творчество в замкнутом кольце невозможно, поэтому Избранная Мышь Галковского взлетает, когда ее палками, криками, электрическим током загоняют в тупик. Она совершает предсмертный прыжок и летит в простор истинной (как ей кажется) свободы. Неизвестно, куда она прилетит или “шлепнется” на дороге, только это уже другая история и вовсе не о мыши, а о птице, потому что мыши не летают.

“Я по свету немало хаживал”, — может похвалиться, как и многие другие герои ХХ века, герой Довлатова. Путешествие его начинается прямо с обложки. Рисунки Митька Флоренского сделаны так, как будто их рисовали сами персонажи. Внешнее противоречие строгости и расхлябанности, примитивности и сложности. Люди идут и оставляют следы. Рядом с ними движутся собачки Глаши. Ничто не стоит на месте, даже корявые деревья, кажется, движутся во всей своей сплетенной массе. “Митек тоже — не простак, а клоун, который тайком ходит по канату” [23, 11]. Создается эффект сорванной крыши: мир, на который мы смотрим сверху, движется. Меняя свое время и пространство, он странствует. А рядом — карты, чтобы, не дай Бог, никто не заблудился. Человеческая картина мира в своих истоках обнаруживает сходство с географической картой, назначение которой в том, чтобы обеспечить ориентацию в пространстве. Но географическая карта — это, прежде всего, символ проблематичности ориентации в меняющемся мире. Оседлое существование не нуждается в географической карте. Но кто успел составить географическую карту до путешествия? Если вспомнить, то герою в народных сказах указывается не дорога, а препятствия и запреты, которые “помогут” держать путь: “минуешь неприступные горы”, “пройдешь непроходимые леса”, “переплывешь моря-океаны”. Или же путь характеризуется безоговорочными результатами: “направо пойдешь — женату быть, налево пойдешь — убиту быть, прямо пойдешь — богату быть”. Как таковой “карты пути” не было, а вышесказанное давали не столь географическую, сколько эмоциональную ориентацию. Путешественнику предстоит идти чуть ли не с завязанными глазами, довольствоваться, в лучшем случае, волшебным клубком или же не совсем надежной ариадниной нитью.

Если же человек в таких условиях и отваживается на путешествие, то осознает весь риск и непредсказуемость исхода. Дорога в Никуда приобретает сходство с опытом Великого Пути к Богу, который мы совершаем от нашего рождения до самой смерти. Весь миграционный акт понимается как пространственное перемещение: прокладывание дороги из одного пространства в другое и тем самым изменение отношений этих пространств к человеческой жизни. Структурное изменение пространств примиряет человека с Высшим, служит нравственным очищением и обогащением, оно способствует как бы внутреннему упорядочиванию. Первоначальное ощущение Новой местности характеризуется ужасом перед ярко выраженной асимметричностью и геометрической правильностью. Героиня “Иностранки” воспринимает Нью-Йорк как страшное происшествие, грохочущее зрелище. “Городом он стал лишь месяц или два спустя. Постепенно из хаоса начали выступать фигуры, краски, звуки. Шумный торговый перекресток вдруг распался на овощную лавку, кафетерий, страховое агентство и деликатесный магазин. Череда автомобилей на бульваре превратилась в стоянку машин” [27, III, 39].

От метро до ювелирных курсов – триста восемьдесят пять шагов, и Маруся бежит эти триста восемьдесят пять через разноцветную толпу, мимо витрин и захламленных тротуаров; впитывая в себя ежедневную порцию страха и неуверенности. Преодоление расстояния в незнакомой местности стало часто моделироваться в современных компьютерных играх. Здесь средоточие страха, неожиданности и деформация сознания у чужака в чужом пространстве. Главная цель путешествующего — примирить “чужое” со “своим”, претерпеть изменение собственного ландшафта. Только тогда: дороги выпрямляются, горы становятся ниже, моря спокойнее, улицы — тише. Происходит “регионизация” местности, универсальность путника и места.

Путь вообще характеризуется мужской символикой с фаллическим образом стрелы как совершенства. Субъект, практикующий миграционный опыт, творит и связывает между собой миры, пространства, но не бывает в плену ни у одного из них. “Он — Великий Бездомный, Вечный жид культурных проселков, по полустертым следам которого прокладывают магистрали” [42, 79].

Всякая историческая эпоха была ознаменована своими путешествиями, и всякий раз это происходило лишь тогда, когда накапливались соответствующие предпосылки. Человек доложен был созреть, чтобы отправиться в рискованное путешествие, или же ему становилось тесно среди себе подобных, у него отсутствуют прочные корни, он чувствует себя чужаком или изгоем, хотя он и превосходил приспособляемостью своих конкурентов.

Он стремился к расширению местности, как условию жизнедеятельности, т. к. местность в экологическом осмыслении — это ограничение пути. Местность фактически выступает как табу: ее границы отделяют внешнее пространство от внутреннего. Символическое изображение местности — это дом в воронке; центростремительная сила притягивает жителя к его дому. Дом выступает как внешняя защита. Он, собирая вокруг себя и примиряя между собой своих детей, сообщает жизни симметрию и порядок.

Стремление человека к путешествию и зависимость от дома (скорлупы, защитной оболочки тела) нашло воплощение в потрясающем образе единства местности и пути: гибридом выступает лабиринт, который есть дом, обещающий бесконечное путешествие.

Соединилось оседлое и миграционное. Стабильный опыт объясняет обычные и циклически повторяющиеся феномены: смена времен года, происхождение человека и т. д. Динамический опыт оказывается социальным воплощением пограничных явлений, связанных с ощущением страха и экстремального напряжения жизненных сил. Индивид вынужден трансформировать самого себя в условиях невозможности трансформировать неподатливую и враждебную реальность. Главная свобода довлатовского героя — это свобода в передвижении.

§ 6. Чемодан — спутник, примета путешествия

Исход людей из родных мест — отличительная черта нашего столетия. Основной атрибут путешествия — это чемодан. Есть чемодан и у философствующего правдо-счастье-искателя и забулдыги Венечки Ерофеева. Вернее, не чемодан, а чемоданчик. Крохотное вместилище бутылочного арсенала и гостинцев. Держит свой путь Венечка туда, “где сливается небо и земля, где волчица воет на звезды” [32, 19], где живет его девушка с самым кротким и самым пухлым на свете младенцем, который знает букву “ю” и за это хочет получить стакан орехов. Держит он свой путь в неописуемые, присноблаженные Петушки. В задумчивости стоит он у аптеки и решает, в какую сторону ему податься, если все дороги ведут в одно и то же место. Даже без намека сказочной Алисы, можно догадаться, что если куда-то долго идти, то обязательно куда-нибудь да и попадешь. Если же ты хочешь попасть на Курский вокзал, ты на него и попадешь, иди хоть направо, хоть налево, хоть прямо. Только в сказках есть альтернатива выбора. Изначально же маршрут твой обусловлен и закономерен. “Ночь, улица, фонарь, аптека…” — известные строки блоковского стихотворения. Перед нашими глазами — ночной город, отраженный в зеркальной глади. Человек стоит на мосту и смотрит на морщинки воды, и думает, что жизнь бессмысленна, а смерть еще бессмысленней. Василий Гиппиус, выслушав это стихотворение, сказал Блоку, что никогда не забудет, потому что возле его дома на углу есть аптека. Блок шутки не понял и ответил: “Возле каждого дома есть аптека”. Аптека — символ, граница перехода жизни в состояние смерти, исходная точка Венечкиного путешествия. Несмотря на изначальную необратимость своего пути (куда бы ты ни шел, все равно придешь, куда следует) герой выбирает правое (“праведное”) направление и держит свой путь с Богом и Ангелами. Садится он в темный вагон, прижимая к груди самое ценное и дорогое, что у него есть — свой чемодан. Можно подумать, что дорога ему собственная поклажа из-за портвейнов и наливок, фигуристыми бутылками выстроившимися в ряд. Но нет, так же нежно и бережно прижимал он к своему сердцу этот ободранный чемодан даже тогда, когда он был пуст. Чемодан — это все, что нажил герой за свою никчемную жизнь. Открыл крышку перед Господом, широко, настежь, как только можно душу свою распахнуть, и выложил все, как на духу: от бутерброда до розового крепкого за рубль тридцать семь. “Господь, вот ты видишь, чем я обладаю. Но разве это мне нужно? Разве по этому тоскует моя душа?” [33, 27]. Господь, какой и должен быть, суровый (поэтому в синих молниях), но и милосердный, великодушно благословляет и разделяет эту Великую трапезу вместе с непутевым Дитем своим, глупым Венечкой.

Скромные и грешные чемоданные пожитки свои доверяет он только Ангелам и Богу. Чемодан — это ориентир героя, по нему он определяет направление собственного движения, почти так же, как и расстояние меряет он не километрами и милями, а граммами и литрами. Венечка хорошо помнит, что чемоданчик должен лежать слева по ходу поезда. Чемодан, как стрелка указующая, охраняемый Ангелами. А где же он, чемоданчик? Глупые ангелы подвели, не доглядели, мечется, как в страшном, мучительном сне герой по пустому вагону, желая отыскать свою поклажу. Именно с утратой чемодана (оберега, связанного с внешним миром, компаса) герой становится все более уязвимым. Перед ним появляется женщина в черном, “неутешимая княжна”, камердинер Петр (предатель — апостол), полчища Эриний. Все это посланцы темных сил. “Уходя из родных краев, не оглядывайся, а то попадешь в лапы Эриний”. Не напоминает ли это пифагорейское правило, требование Бога от Лота? По одним легендам, Эринии — дочери Земли, по другим — Ночи. Но как бы то ни было, они являются из глубин подземного мира, и за плечами у них крылья, а на голове клубятся змеи. Они — воплощенная кара за грехи, за страх человека расстаться с дорогим. Посему лучшая защита — не оглядываться, не жалеть о пропавшем чемодане, об угасающем малыше, который умеет говорить букву “ю”, о девушке, которая ждет. А лучше винить себя во всех смертных грехах, подставлять правую щеку, когда “съездят” по левой, говорить, что предал бы Его семижды по семидесяти и больше, помышлять о самоубийстве, утирать слезы после того, как все твои грехи взвешены, в надежде, что “на тех весах вздох и слеза перевесят расчет и умысел” [33, 117]. И после того, как ангелы будут хохотать, а Бог молчаливо покинет тебя, верить в ту Деву-Царицу, мать малыша, “любящего отца как самого себя”, что даже такой, без чемодана, раздавленный душой и телом, ты нужен им. Встань и иди. Иди в надежде на то, что двери отверзнутся, что зажжется новая звезда над Вифлиемом, что будет рожден Новый Младенец, который будет также кротко и нежно говорить букву “ю”, и отыщется твой чемодан, твоя единственная личная вещь, твой крест и грех, который ты должен нести, чтобы достигнуть того светлого города, по которому так долго томился и окончить свой праведный путь в настоящем прибежище рай — Петушки.

Будет долго казаться, что герой все-таки пожалел былое (чемодан) и оглянулся, как Лотова жена, на горящий город, но это в большей степени доказывает то, что он не будет, как Лот, вспоминать свое прошлое, он будет глядеть прошлому прямо в глаза, как делают это не изгнанники, а примеренные.

Чемодан у Довлатова один из главных героев, это способ закрепить все в одном месте. Вспомним сундук Коробочки, сундучок шмелевского Горкина, шкатулочку Чичикова. А. Белый называет ее “женой” Чичикова — женская ипостась образа (ср. шинель Башмачкина — “любовница на одну ночь”). Точно Плюшкин, Чичиков собирает всякую дрянь в шкатулочку: афишу, сорванную со столба, использованный билет. Как известно, вещи могут очень много рассказать о хозяине. Доминико Ньоли — знаменитый итальянский живописец и графист, исповедовавший стиль позднего экспрессионизма, всю свою жизнь занимался рисованием вещей. В 1968 году в книге “Система вещей” Жак Бадийар пишет: “…в определенный момент вещи, помимо своего практического использования, становятся еще и чем-то иным, глубинно соотнесенным с субъектом”.

Довлатовский “чемодан” — это история героя, переданная через историю его вещей. У Джеймса Хедли Чейза есть роман, название которого легко перефразировать: “Весь мир …в чемодане”. Символ свободы — одинокий путешествующий человек. Но путешествующий налегке. Стремящийся уравнять свободу жизни со свободой смерти: когда Александр Македонский умирал, он попросил в крышке гроба сделать два отверстия для рук, чтобы показать миру, что он ничего не взял.

Чемодан у Довлатова — это не только атрибут путешествия, но и выразитель эмоционального отношения к миру. Чемодан — символ предательства и изгнания. Не случайно взгляд бросающей героя Любимой сравнивается с чемоданом: “Наступила пауза еще более тягостная. Для меня. Она-то была полна спокойствия. Взгляд холодный и твердый, как угол чемодана” [27, 232].

Автор действует на уровне переосмысления: вещь — человек (гоголевская традиция), вещь-символ (символизм), человек-символ (традиция постмодернизма), то есть объединяет в своем прозаическом опыте опыт других эпох.

Но если в традиции постмодернизма путешествие выступает как способ изучения мироздания и души героя, то у Довлатова путешествие — ненужный и тягостный процесс. Получив от автора свободу передвижения, герой мечтает о статике. Сравнивая с произведением Валерии Нарбиковой “…и путешествие…”, мы понимаем, что для нее путешествие — это не только способ передвижения тела, но и полет души: “Однажды в студеную зимнюю пору шел поезд. В купе сидели двое господ. Они ехали в одну и ту же сторону…” — “А где у русского душа?”, то есть путешествие — это просто предлог поговорить о человеке, распознать его сущность, путешествие — это проверка на выживаемость и приспособленность к Миру. У Довлатова, например, в “Дороге в новую квартиру” переезд связан с идеей потери и катастрофизма: выцветшие, залитые портвейном обои, безвкусная обстановка, убогие дешевые вещи, человеческое одиночество, — все выносится на обозрение “чужому люду”. Когда из дома выносят все вещи, комната начинает напоминать корабль, потерпевший кораблекрушение: обломки грампластинок, старые игрушки… Сотни глаз смотрят на героя через посредство его вещей. Человек вне комнаты выглядит потерянным и обнаженным. Хозяйка дома Варя Звягинцева начала казаться уже совсем немолодой, не такой красивой, а какой-то дешевой и пустой, как и ее мебель. Будто скинули бутафорскую маску, и припомнилась таинственная и эксцентричная бунинская героиня (“Дело корнета Елагина”), живущая в комнате с портьерами в виде крыльев летучей мыши, в мире загадочном и таинственном. Только сразу же после убийства комната начинает казаться неопрятной и жалкой, героиня безобразной и старой, будто после прекрасного бала вещи, отыгравшие блестящую роль, теряют свою силу и духовное содержание: вместо бесценного бриллианта — дешевый стеклярус, вместо красивого лица — несвежий грим. Режиссер Малиновский небрежно бросает фразу, которая полностью характеризует происходящее: Вещи катастрофически обесценивают мир и человека в нем живущего. Переезд уничтожает человека, когда последний пытается захватить с собой целый мир (свой мир), он не получает на это право.

Однажды Сергей Довлатов сравнил корову с чемоданом: “Есть что-то жалкое в корове, приниженное и отталкивающее в ее покорной безотказности. Хотя, казалось бы, и габариты, и рога. Обыкновенная курица, и та выглядит более независимо. А эта — чемодан, набитый говядиной и отрубями” [27, II, 191]. Не намек ли это на тело, которое, как непосильная ноша, тянет человека к искушениям и желаниям? Отказаться ли от вещей, чтобы обрести желанное спокойствие и желанную свободу, или же держаться за них до самой смерти, до самого Конца?

§ 7. Стилевые особенности прозы Довлатова

“Я ” автора и “я” героя — проблемы взаимодействия

В последние десятилетия стилевая проблематика стала очень актуальной. Вне проблемы стиля немыслимо никакое искусствоведение, а уж тем более литературоведение. Так случилось, что для теории стиля в ее проекции на литературную и литературно-критическую проблематику 60 – 70-х годов актуальнее оказалось исследование такого фактора стиля, как духовное содержание творчества. В трактовке стиля существуют две традиции – это стиль как индивидуальность (своеобразие) и стиль как система выразительных средств, как художественная форма.

О стиле как индивидуальности, стиле как своеобразии представление возникло на ранних стадиях самой новейшей теории стиля. “Стиль” в европейском искусствоведении связан с торжеством позднего романтизма как направления, с его культом индивидуальности, личности как таковой. С этого времени в теории стиля на первый план выдвигают начало индивидуальности, личности, неповторимости, своеобразия. Но бывает и так, что собственно индивидуальное, неповторимое, своеобразное официально не допускается и даже преследуется, а выражается лишь нелегально и полулегально: так было у Андрея Рублева и Даниила Черного, так было у первых мастеров Возрождения, незаметно вводивших в библейские сюжеты свое своеобразие, свой художественный почерк, свой взгляд на вещи. Владимир Иванович Гусев, известный специалист в области теории литературы, посвятил многолетние труды изучению стилевого многообразия советской литературы 60 – 70-х годов. Он писал, что стиль не сводится к индивидуальному, что еще во времена Аристотеля стиль не был тождествен своеобразности и неповторимости. Да и не может он быть только индивидуальным, ибо само искусство не сводится к неповторимости и индивидуальности, хотя эти факты “колоссальнейше важны” [26, 80]. Стиль и возникал, чтобы обозначить собой всю целостность, весь объем творчества, противопоставляя “индивидуальность” чистую и скрытую традицию (то есть учет предшествующей и окружающей жизни и культуры, хотя бы и путем отталкивания от нее и отрицания). Ведь духовное содержание и социальный опыт существования и будут существовать вечно и принадлежат не одному, а многим. Словом, стиль понимается как новизна. А раз “ничто не ново под Луной”, то, следовательно, стиль — традиционное “своеобразие” закономерностей.

Лев Шестов: “Говорить о художнике — значит выявлять, обнаруживать скрывающуюся в его произведениях тенденцию”. В этой концепции “слияния и неразрывности автора и героя” имеется множество противоречий. Поскольку к написанию автобиографического произведения подталкивает любопытство к себе как таковому и к себе как к Другому.

Ч. Гликсберг писал: “человек сегодня отступает в крепость собственного “я” для того, чтобы убедиться, что он не знает самого себя” [77, 16]. Незнание самого себя закономерно, поскольку при отстранении от себя: разделении на “я” как данность и “я” как наблюдателя этой данности, появляются множество открытий. Эти два я объединены одним жизненным пространством. Одно “я” стоит в центре этого пространства, другое “я” ограничивает собою это жизненное пространство. Поэтому независимо от стиля, от отступления к другим людям, фактам, событиям, идеям — так или иначе всегда осуществляется я от “я”, отчет я от “я”. “Показания индивида о себе самоценны, самоигральны, ибо относятся не к “фактам”, не к внеличной истине, а к правде” [9, 108].

В автобиографии интересней всего совпадение — несовпадение героя и повествователя. Вольное и невольное озарение потемок чужой души. Ведь всякая чужая душа интересна и важна, поскольку это особенная душа. Тайна неповторимости, особости захватывает нас независимо от масштаба личности того, кто рассказывает о себе. Сама выпуклость — Я уже причина интереса. Мы жаждем добраться до дна любого “я”. Ведь другого такого “я” нет. Это как раз то, что позволяет себя ухватить в себе самом. Мы не восхищаемся, не любим Другое “я”, оно лишь созерцаемо нами для того, чтобы разглядев его, разглядеть и себя. Но зачастую повествующий о себе Я не есть точное “я”. Он таков, каким видит себя на самом деле, он что-то выдумывает, что-то предполагает о себе. Это подобно тому, как не узнаешь свой голос, записанный на магнитофонную ленту, потому что слышишь его “ушами”, а не гортанью. Говоря о себе искренне, как о я, ты ошибаешься еще и потому, что говоришь о я, а не о “я”. О каком совпадении рассказчика и героя можно тогда говорить? Jcherzalling (рассказ от первого лица) — необходим, потому что современный человек имеет право быть одновременно истцом, ответчиком и высшим судьей своего существования. Но правильно ли он себя оценивает, это извечный вопрос, так как: “В человеке всегда есть что-то, что только сам он может открыть в свободном акте самосознания и слова” [11, 98].

Толстой когда-то сказал, что лучший вид литературы — это автобиография. Автобиография, прежде всего, это наибольшая степень индивидуальности. Но в условиях человеческого существования предполагается большая зависимость человека от общества. Традиции общества подавляют эту индивидуальность: мы учимся не только говорить, но и думать, как того требует общество. Написать правдиво историю своей жизни, искреннюю исповедь, значило добровольно выставить себя к позорному столбу. Лев Шестов пишет, что еще ни одному человеку до сих пор не удалось рассказать о себе даже часть правды. “Исповедь” Августина блаженного, автобиографии Милля, дневники Ницше — это, конечно, произведения высокого уровня, но нужно помнить, что самую ценную правду о себе люди рассказывают только тогда, когда они о себе не говорят.

Не следует искать Ибсена в его письмах и воспоминаниях, не найдем мы и Гоголя в его “авторской исповеди”. Но мы сможем отыскать какую-то личную правду в “Мертвых душах” Гоголя, и в произведениях С. Довлатова. Литературный вымысел затем и придуман, чтобы дать возможность свободно высказаться.

Так или иначе, в автобиографии мы найдем мало правды. Если бы Достоевский писал свою автобиографию — она бы ничем не отличалась от современной анкетной странички. Нам же не нужен факт о человеке, нам нужен сам человек. Самоизображение — это одно из составляющих культурной реальности. Именно самоизображение и порождает автобиографические тексты. Автобиографический текст передает представление о том, как человек старается проживать жизнь, а не так, как жизнь течет вне индивида. Только в таком преломлении жизни через индивида, становится возможной автобиография. В своей статье “Искусство автопортрета” Петр Вайль и Александр Генис убеждены в том, что проза Сергея Довлатова автобиографична: “Имя главного героя — почти всегда Сергей Довлатов. Ситуации узнаваемы. Коллизии обычны. Повествование линейно”. Критики акцентируют внимание на достоверность, фактографичность и документальность, внимательно относятся к хронологии фактов авторской биографии, но не применяют тыняновское понятие “лирического героя” как художественного двойника, считая, что различия между автором и героем не существует. “Основной конфликт Довлатова — в отсутствии разделения героя и автора. Довлатов загнал себя в тяжелейшее положение. Ему в своей прозе не на чем — точнее, не на ком — отдохнуть. Второстепенные персонажи всего лишь марионетки… Главный персонаж — он сам” [17, 177].

Назвав автобиографизм Довлатова — автопортретом, выявив противоречие между героем и стилем и слияние между автором и героем, Генис и Вайль противопоставили себя многим критикам. Например, Панов в своих статьях умело доказывает, что автор не только не знает, что предпримут его герои в следующей главе, но и не знает, что предпримет главный герой. А тогда какой автобиографизм? Ю. Аришкина, автор одного из предисловий к сборнику Довлатова, говорит, что Сергей Довлатов сочинил свой “образ-маску” и от ее лица рассказывает историю всего поколения. Отсюда версии разных знакомств с женой, игра, вымысел, причем явные абсолютные несовпадения в рассказах. То есть не-правда. Настоящую правду о себе человек черпает вовсе не из зеркала. Ее можно вызнать только у своего Другого. Сделать это можно только в творчестве. Автор, не говорящий правды о герое, вообще разделяет его с собой. “Я” уже не суверенное целое, а часть, В автобиографизме всегда устанавливают подробности, они как бы создают достоверный колорит. Автор дает нам эти подробности, а потом…отбирает. Будто говоря, кто хочет “правды” — тот должен научиться искусству читать. Время же требует литературы достоверности. Литература достоверности это не только выделения авторского “я”, а отношения этого “я” ко времени, т. е. хронотопное отношение к миру. Но “абсолютно отождествить свое “я”, с тем “я”, о котором я рассказываю, так же невозможно, как невозможно поднять себя за волосы” [11, 288]. Литература 60 – 80-х годов наделила человека биографией в противовес мандельштамовским европейцам, выброшенным из своих биографий, как шары из бильярдных луз. В 30-х годах о своем батрацком прошлом и ослепительном будущем писали доярки и пахари, фрезеровщики и чабаны. Галковский сформулировал кредо многих: “Все философы и писатели, претендующие на универсальные обобщения, на самом деле пишут только о себе”. Этот тезис разросся в культ автобиографизмов. Игорь Яркевич: “Как я и как меня”, “Как я обосрался”, “Как меня изнасиловали”, Вячеслав Пьецух “Я и прочие”, Э. Лимонов “Это я — Эдичка”. Герои этих произведений для культивирования самости жертвуют интимнейшими подробностями своей жизни: табуированными физиологическими процессами, низменными потребностями.

Возможно, все, что происходит в литературе 90-х, связанное с проблемами автобиографизма, объясняется временем. Тем, что человек решил себя сделать главным героем собственных произведений в ответ на засилье толп и коллективов, ощутил собственную причастность “к историческим масштабам событий”, только растеряно здесь довлатовское чувство меры, называя себя Довлатовым, Долматовым, Алихановым, он остается — человеком! С тем “этическим чувством правописания”, с которым даже при видимом родстве Героя и Автора ни тому, ни другому не будет стыдно. Как известно, обособление от жизни нередко происходит под знаком возвеличивания субъективизма художника. Противопоставления “я” реальной действительности. Но ни в коем случае не отрывом “я” от действительности. Однажды Сергей Довлатов написал “конспиративную притчу” о голубой инфузории: Жил был художник Долмацио. Раздражительный и хмурый. Вечно недовольный. Царь вызвал его на прием и сказал:

"— Нарисуй мне что-нибудь.

— Что именно?

— Все что угодно. Реку, солнце, дом, цветы, корову. Кроме голубой инфузории.

Через год царь вызвал Долмацио.

— Готова картина?

— Нет. Я все думаю о голубой инфузории, — ответил художник, — только о ней. Без инфузории картина мира — лжива. Все разваливается" [51, 151].

Так автор думает о своем маленьком герое. После того, как ему сказали, не думай о нем, а только о себе. Но героя жальче, чем себя… И говорить о сражениях героя и стиля неразумно: нельзя же одолеть себя, это удавалось только Мюнхаузену. И слово “autor” (автор), которое переводится как “виновник” противоречит милосердному и величественному “я” Довлатова, а стиль, как известно, это сам человек.

§ 8. Абсурд как средство выживания и самореализации героя

Абсурд равно зависит и от человека, и от мира. Пока он — единственная связь между ними. Абсурд скрепляет их так прочно, как умеет приковывать одно живое существо к другому только ненависть.

Мы уже упоминали о довлатовской манере умолчания и недоговоренности. Родословная абсурда восходит к неподготовленным и искренним ответам на сложные вопросы. Когда ответ правдив и искренен, когда он передает состояние души без лицемерий и притворств, когда рвется цепь умозаключений, а пустота выглядит красноречивее заполненности — тогда проступает первый знак абсурдности. Чувство абсурда в наш век мы обнаруживаем повсюду. Великие деяния рождаются чаще на уличном перекрестке, а не в зданиях лабораторий или творческих мастерских. Так и с абсурдом. Родословная абсурдного мира начинается с “нищенского рождения” [41, 29]. Человек рождается и совершает каждодневные привычные действия: подъём, трамвай, четыре часа в конторе или на заводе, обед, трамвай, четыре часа работы, ужин, сон; понедельник, вторник, среда, четверг, пятница, суббота, все в том же ритме — вот путь, по которому идет он день за днем, пока перед ним не встает вопрос “зачем?” Все начинается с этого вопроса, а еще с каждодневной машинальной деятельности, которая порождает скуку. Скука всему виной. Библейское грехопадение произошло как раз из-за скуки. Скука приводит в движение сознание, и Человек начинает задавать себе странные вопросы. Раззадорившись, он уже не знает, что ему делать. Все заканчивается либо самоубийством, либо восстановлением хода жизни. “Мне сорок пять лет. Все нормальные люди давно застрелились или хотя бы спились” [27, III, 119]. Похоже на эпатаж? Или… Герой Довлатова в выигрыше: он жив, наверное, сумел найти ответы на вопросы: “Что все это значит? Кто я и откуда? Ради чего здесь нахожусь?” [27, III, 119]. Хотя день, похожий на день, волнует его: “Ну хорошо, съем я в жизни две тысячи котлет. Изношу двадцать пять темно-серых костюмов. Перелистаю семьсот номеров журнала “Огонек”. И все?” [27, II, 253]. И все… Человек суетится в этой безотрадной жизни, он живет будущим: завтра его напечатают, у него будет положение, деньги, но, в конце концов, наступает смерть. Проходят дни, он замечает, что ему тридцать лет, сорок пять. Человек соотносит себя со временем, занимает в нем место, он принадлежит времени, он страдает от времени, и он с ужасом начинает осознавать, что время его злейший враг. Бунт тела перед временем — это тоже абсурд. Человек сталкивается с иррациональностью мира, с неподкупностью времени, с собственным несовершенством. Жить под этим удушающим небом – значит либо уйти, либо остаться. Альберт Камю долго размышлял над проблемой самоубийства. Его волновало, почему люди уходят и почему остаются. Камю считал, что абсурд запрещает не только самоубийство, но и убийство, поскольку уничтожение себе подобного означает покушение на уникальный источник смысла, каковым является жизнь каждого человека: “Помимо человеческого ума нет абсурда. Следовательно, вместе со смертью исчезает и абсурд, как и все остальное в этом мире. Но абсурда нет и вне мира” [33, 39]. Великий абсурдист ХХ столетия Самюэль Беккет наоборот — делает Смерть своим главным персонажем, его герои, сумасшедшие и полусумасшедшие мужчины и женщины, то и дело говорят о самоубийствах. Они существуют под знаком “минус” по отношению к Великому миру, они самостоятельно изымают себя из него, тем самым, доказывая пригодность к миру иному. И Иной мир встречает их.

Главный герой “Иной жизни” Сергея Довлатова — филолог Красноперов едет во Францию, чтобы работать с архивами Бунина. Фамилия Красноперов в России столь же редкая, как фамилии Персиков, Дебоширин. Довлатова очень волновал вопрос фамилий: “Почему Рубашниковых сколько угодно, а Брючниковых, например, единицы? Огурцовы встречаются на каждом шагу, а где, извините меня, Помидоровы? Почему Столяровых миллионы, а Фрезеровщиковых — ни одного? …Носовых завались, а Ротовых, прямо скажем маловато. Щукиных и Судаковых — тьма, а где, например, Хариусовы, или, допустим, Форелины? Львовых сколько угодно, а кто встречал хоть одного человека по фамилии Тигров?” [27, III, 184 – 185]. Вопрос фамилий, конечно, очень интересный, и неутомимый Довлатов наделяет своих героев редкими и все более безнадежными фамилиями: Хаудуюдуев, Гудбаев, Цехновицер…

Фамилия, как штамп, но не тут-то было, герои лихо меняют их, со скоростью изменений названий городов в начале девяностых: “Нет Бориса Петровича Лисицына. Есть Борух Пинкусович Фукс” [27, III, 158]. Так же лихо, как в хармсовских микрорассказах за особые заслуги Ивана Яковлевича Григорьева переименовали в Ивана Яковлевича Антонова и представили царю.

С самых первых строк от этой “сентиментальной повести” повеяло абсурдом: “Летчики пили джин в баре аэровокзала. Стюардесса, лежа в шезлонге, читала “Муму”. Пассажиры играли в карты, штопали и тихо напевали”.

Красноперов держит свой путь в Иную жизнь. По натуре он объективный идеалист, потому считает, что все останется по-прежнему, даже тогда, когда его не станет. Останется мостовая, здание ратуши, рекламные щиты, только он “гостем дело” укатит в Иную жизнь, жизнь таинственную и незнакомую. Что же это за жизнь? Это мир разрушенной логики, в котором девушки, как в романах Достоевского, бросаются с моста в реку, мужчины, в прекрасных сорочках “мулен” вешаются на ветках клена в лучах полуденного солнца, а юноши спортивного вида падают с балкона, так и не успев дочитать книгу. Причем все эти “забавные истории” случаются в рамках одной единственной главы: “Что бы это значило?”. Это напоминает нам абсурдные случаи, завершающиеся необоснованным летальным исходом, в микрорассказах Даниила Хармса. Короткий рассказ — восемь – девять смертей и, как минимум, два сумасшествия. Это вываливающиеся из окон старушки, ужасные дети, на которых напустили столбняк, чудотворцы, которые в наши дни уже не творят чудеса, Пушкин и Гоголь, бесконечно падающие и спотыкающиеся друг о друга, история о неком Мясове, который делает покупки, но тут же их теряет. Сплошные небылицы и чудеса. Алогизмы и литература абсурда имеют давнюю традицию. Вся письменная литература произошла от двух устных жанров: сказки и анекдота. Анекдот и послужил основой для различных течений абсурдизма. Один из давних случаев абсурда — это диалог между библейскими героями: “Каин, где брат твой Авель? Что я, сторож брату моему?”. Диалог комически—трагический для тех, кто знает, куда подевался Авель, кстати, основой взятый для довлатовского рассказа: “Вышло так, что я даже охранял своего брата” [27, III, 210] (прямо-таки библейская ситуация: “страж брату моему”).

Разнообразные сказочные сюжеты, построенные на абсурде, в которых человек по колено увязает в камне и, оставив ноги, бежит за топором, чтобы разбить камень, переходят в классические произведения, в которых человек, погибший в катастрофе, возвращается на сцену и произносит монолог. Или на протяжении всего действия герои пытаются спрятать труп, который лежит здесь уже пятнадцать лет. Привычные рамки действительности ломаются, чтобы за абсурдными поступками открылась вдруг какая-то дотоле невидимая, но очень важная правда. Следовательно, абсурд — это правда. Таково и предназначение искусства — проникать сквозь выцветший покров привычного в неведомые глубины того, где человек сам себе загадка. Абсурд — это тоже искусство. Неслучайно, что по истории Алисы, “лепой нелепице” Льюиса Кэррола, уже сотни филологов защитили свои диссертации. Не меньше ею занимались математики, физики, историки, теологи. Странные герои всегда в моде. Чего стоит хотя бы один Шалтай-Болтай, предлагающий Алисе задачу из области формальной логики, или взбалмошная Черная Королева, чьи поступки невозможно предугадать, и остальные, которые, по словам Алисы, “все страньше и страньше”.

Абсурдизм долгое время утверждал себя в литературе. Окончательно он был узаконен появлением в XIX веке Козьмы Пруткова в России и А. Милна и Э. Лира в Англии. А в XIX веке абсурдисты стали удостаиваться даже Нобелевских премий. Довлатовский абсурдизм более или менее близок к “неулыбающемуся мистицизму” Хлебникова и Набокова. Он философичен, зол на жизнь и печален одновременно. Разрушение логики может рождать либо нелепое и комическое, либо страшное и загадочное, близкое хлебниковскому:

И я думаю,

Что мир только усмешка,

Что теплится на устах повешенного.

Декларация Хлебникова — это в какой-то мере девиз “сентиментальной повести” Довлатова. Разгул подсознания, бубнение, заговаривание читателя (глава 13 — “Разговоры”, глава 15 — “Разговоры”) — говорят герои французского кинематографа, стихами и прозой, они спорят и каламбурят, напоминая нам никчемных и болтающих без умолку Мартинов и Смитов в “Лысой певице” Ижена Ионеско.

Общая картина повести напоминает сон. Он подобен сну гоголевского майора Ковалёва, который в Благовещение ищет и не может найти свой нос. Так и Красноперов пытается отыскать ответ на какой-то очень важный вопрос. Сон своего рода медитация, духовное созерцание, мышление образами. Во сне мы думаем больше и погружены в себя целиком, во сне случается проще найти ответ, чем в яви.

Поэтика алогизма — это игра с фантомами, аллюзиями, нарушенными причинно-следственными связями (“в огороде — бузина, в Киеве — дядька”), двойниками.

Двойник Красноперова, человек в цилиндре, галифе и белых парусиновых тапках (намек на готовность к смерти) постоянно контролирует Красноперова, являясь его партийной совестью. Он и внешне очень похож на Красноперова, но более решителен, чем последний. Красноперов — человек умеренный и тихий, из тех, кто заходит в дверь последним. Он боится и подчиняется своей партийной совести. Но делает это только в сознательном мире, в бессознательном — он свободен, бодр и смел, он может проводить время с хозяйкой, девиз которой “комфорт, уют и чуточку ласки”, может гулять по бульвару Капуцинов, насвистывая “Уж небо осенью дышало” в ритме ча-ча-ча (несоответствие во всем: правила и нормы; музыки, ритма и текста). Но не соответствовать действительности он может только в ирреальном мире. В реальном — партийная совесть не дает ему спуску: не позволяет покупать Пастернака, говорить лишнего. Она следит за ним без сна и покоя, успевая при этом жаловаться на нищенскую зарплату. Наконец, человеку в галифе, Малофееву надоедает быть приставленным к Красноперову в качестве партийной совести. И он, наскоро пообедав баночкой сардин в томатном соусе, методично лишает себя жизни, взорвавшись в кабинке туалета. “Иная жизнь, полная разочарований, мерзости и кошмара, толпилась, хохоча, у него за спиной”.

Главным для Красноперова, оставшегося без своей партийной совести, было выяснить, что такое иная жизнь: мир, в котором царит самоубийство, пьянство, нищета, безответственность: “Пилот обернулся и спросил: ”Налево? Направо?” Мгновение был слышен четкий пульс компьютеров. ”Направо!” — закричали те, кто уже летал по этому маршруту” [27, 94].

Вся повесть состоит из разговоров и лирических отступлений. Читатель постепенно погружается в алогическую фантазию Довлатова: разговор Красноперева с господином Трюмо напоминает хвастовство пьяного Хлестакова: “Знавал я этого Бунина в Грассе. Все писал что-то… Бывало пишет, пишет… И чего, думаю, пишет? Раз не удержался, заглянул через плечо, а там — “Жизнь Арсеньева”. Бунин постепенно приобретает облик абсурдного героя, гвоздем царапающего слово “Жопа” под окнами Мережковского. Чем-то это напоминает анекдоты из жизни Пушкина Даниила Хармса: “Пушкин был поэтом и все что-то писал”. Пушкин падает со стульев, кидается камнями, его дети поголовные идиоты. Хармс снизил этот анекдотический образ до уровня образа абсурдного.

К Красноперову, расшалившемуся на чужой земле: запросто пьющему “горькую” с Кардинале, говорящему комплименты Софи Лорен и вообще бывшему на “короткой ноге” с Бельмондо и другими французскими знаменитостями, был приставлен новый шпион, новая “партийная совесть”. Этот человек в пожарном шлеме, тельняшке и гимнастических штанах внешне походит на булгаковского персонажа из свиты Воланда. Своим определенно “советским костюмом” он сигнализирует, что: “Родина слышит, Родина знает…” и вынуждает Красноперова вернуться в Ленинград.

Фонтанка, тяжелый чемодан, российская пивная, привычные заботы, вроде того, как приобрести кальсоны фирмы “Партизан” и нашить на них железные, с армейской гимнастерки, пуговицы.

Абсурдистский оптимизм Довлатова позволяет отыскать герою на Невском “иную жизнь”. Там Красноперов встречает своих французских друзей: Жана Маре, Софи Лорен, девушку с девятью ресницами, Анук Эме и Кардинале. Под звуки оркестра он читает надпись на фотографии:

Милому товарищу Красноперову.

Если любишь — береги

Как зеницу ока,

А не любишь — то порви

И забрось далеко.

Твоя Анук”.

Стиль, конечно, напоминает альбомные стишки девчонок-девятиклассниц. “Красноперов поднял руки и отчаянно воскликнул: “Где это я? Где?!”. Не сдается ли герой перед иной жизнью, о которой так долго мечтал? Не боится ли герой свободы абсурдного мира?

Безмыслие для Довлатова — состояние блаженно идеальное. В состоянии абсурда герой не боится ни женитьбы, ни сифилиса, ни других пакостей жизни. Так непрактично и иррационально могут смотреть на мир только дети. В детском мироощущении, не обремененном глубокомыслием, жизнь кажется Красноперову иной.

Чтобы стать жителем иной жизни, необходимо очистить свое сознание от знаний и принимать мир оглуплено-наивным. “Детскость мышления” — это форма псевдоневинного дурачества. За этой блаженной детскостью скрывается намеренное оглупление окружающего мира. Довлатов спорит с формулой Гегеля: все действительно разумно. Он сочиняет ирреальный мир, где культ разума свергнут, а в мире царит вакханалия абсурда.

Страсть к разрушению есть творческая страсть. Разрушая, она творит. Стоит вспомнить мысль Жуковского о том, что ум есть низшая способность души, в то время, как высшая ее способность — творчество. Оно свободно, божественно по природе и в руководстве не нуждается. Писатель верит в свободное творчество и вообще верит в чудо. Как для Ионеско, для него мир абсурда — это реализация невозможного. Герой Довлатова надеется найти то, что найти невозможно: “Однажды я бродил по городу в поисках шести рублей” [27, II, 25]. И что бы вы думали, он их найдет! Герой верит абсурдному миру, но в тоже время и боится его. Абсурдный мир — это мир перевертышей. Героя бесконечно с кем-то путают: история путаницы с Шаблинским; история в редакции, напоминающая эпизод одной из картин Чарли Чаплина: друг — миллионер узнает Чаплина только тогда, когда пьян, в трезвом же виде, к сожалению, нет. Поэтому, когда герой Довлатова влюбляется, он боится проникновения алогичного мира в его жизнь: “Тут у меня дикое соображение возникло, а вдруг она меня с кем-то путает, с каким-то близким и дорогим человеком? Вдруг безумие мира зашло слишком далеко?” [27, I, 231]. Боязнь этих ужасных карнавальных перемен. Вера в абсурдность, как в счастливую закономерность, породила глубокий лиризм “сентиментальной повести”. Герой, несмотря на внешнюю затуманненость, заговоренность действительности, пытается очистить столь запутанный мир абсурда и ответить на один-единственный вопрос: “Кто я такой?”.

Так глубок этот вопрос и так сложен ответ, что практически невозможно отыскать подходящую поэтическую формулу: любой эпитет покажется блеклым перед тем, что пытается назвать автор одним словом — “ненужность, одиночество”.

Альберт Камю касательно абсурда писал: “Человека делает человеком в большей мере то, о чем он умалчивает” [33, 70]. Довлатов пытается подобрать короткую, ёмкую, но обо всем говорящую фразу. Подбирает целую цепочку сравнений, похожих на японские трехстишия хойку и на живопись художников импрессионистов. “Человек — бутылочка из-под микстуры” [51, 102]. Фраза, похожая на монохромный рисунок тушью, ничего лишнего, все предельно просто. В хойку, чем богаче подтекст, тем выше мастерство поэта:

После ванны

к голому заду прилип

листик агора

Белый грибок в лесу

Какой-то лист незнакомый

к шляпке его приник [5, 126].

Для японца деталь, мини-предмет — это символ одиночества: сосновая игла в волне, светлячок на ладони, пленный сверчок в клетке. В этом высокая поэтика приниженности, ощущение собственной ничтожности в мире абсурда и невозможность что-либо изменить. Размышление о жизни и смерти в начале “сентиментальной повести” не находят ответа ни в прозаических строках, ни в возможностях драматических полилогов, они вырываются в высокий лиризм, потому что об одиночестве и бренности всего земного легче говорить стихами, а сказанное об Иной жизни остается таким же недоговоренным, как сказанное о жизни Действительной, в которой вместо того, чтобы заговорить о конце, просто ставят многоточие: “Кончается история моя. Мы не постигнем тайны бытия вне опыта законченной игры. Иная жизнь, далекие миры — все это бред. Разгадка в нас самих. Ее узнаешь ты в последний миг. В последнюю минуту рвется нить. Но поздно, поздно что-то изменить…” [51, 108].

Иосиф Бродский определил образ героя произведений Довлатова как образ, не совпадающий с русской литературной традицией: “Это человек, не оправдывающий действительность или себя самого, это человек от нее отмахивающийся, выходящий из помещения, нежели пытающийся навести в нем порядок…” [16, 359]. Это человек, смиряющийся с абсурдностью мира, как с явлением более милосердным, нежели жестокая действительность мира. Этот мир, мир абсурда, отличается от нашего упорядоченного мира своей нечеловеческой хаотической красотой. Это мир хаоса, но хаоса с нулевой агрессией. В нем можно, если и не пережить всю свою жизнь заново, то хотя бы спастись, переждать эти тяжелые времена. Мир абсурда не может приносить человеку столько страданий, сколько приносит ему реальный мир. Потому что мир абсурда — это мир быстрых перемен. Только слеза задрожала в уголке глаза, как человек забыл, о чем он печалился. Например, в довлатовской истории о счастливо живущем брате происходит немотивированная перемена: “ Тут им овладел крайний пессимизм” [27, III, 222]. Это немотивированное “Вдруг” сближает Довлатова с чеховскими неожиданностями: “Лег на диван и помер”.

В мире, в котором все совершается быстро, герой не успевает печалиться, в этом высшее проявление абсурдного гуманизма. Довлатов всегда хотел, чтобы его читали со слезой. Для этого он выставлял “ часто неуместные и чуждые тексту всхлипы в рассказе” [17, 163]. Эти всхлипы, ни в коем случае не переходящие ни во что серьезное, характеризуют автора как приверженца милосердия быстрых перемен. Рассказ за рассказом, история за историей, где события бегут в стремительной мгновенной смене, позволяет определить довлатовское время, как время ускоренное. Он мало прожил, потому что жил очень быстро. Но много пережил, потому что всегда торопился. Торопливость проявляется во всем, даже в отношении к смерти. Вспомним анекдотическую ситуацию в “Соло на ундервуде”: “Произошло это в грузинском ресторане. Скончался у молоденькой официантки дед. Хозяин отпустил ее на похороны. Час официантки нет, два, три. Хозяин ресторана нервничает — куда, мол, она подевалась?! Некому, понимаешь, работать. Наконец официантка вернулась. Хозяин ей сердито говорит: “Где ты пропадала, слушай?“ Та ему в ответ: “Да ты же знаешь, Гоги, я была на похоронах. Это же целый ритуал, и все требует времени“. Хозяин еще больше рассердился: “Что я, похороны не знаю?! Зашел, поздравил и ушел!“ [27, III, 336].

Чем-то эта ситуация напоминает древнюю фиджийскую легенду о том, как люди сделались смертными. На свете боги долго спорили, как должен умирать человек. Старый добряк месяц предложил, чтобы человек рождался, рос, уходил и рождался снова. Так, как происходит с ним самим. Но крыса была против. Она говорила и говорила, спорила с богами, болтала без умолку. Наконец, им надоели обсуждения и они, утомленные, начали дремать. Все проголосовали за то, чтобы человек умирал, потому что все устали от разговоров.

Довлатов, как та легендарная мышь, хочет заговорить смерть и обессмертить человека. Он игнорирует и смеется над ней. Его герои забалтывают ее, сводят смерть к ничего не означающим переменам в жизни. Абсурд терпим к смерти, поскольку смерть — это жизнь в нелепом ее проявлении. Смерть, как и абсурд, — это зависимость человека от мира. Герою Довлатова необходимо сохранить и свою жизнь и инобытие. Найти иную смерть, чем смерть биологическую. И этой смертью станет иная жизнь.

§ 9. Преодоление абсурда смерти смехом

В знаменитом описании римского карнавала в “Итальянском путешествии” Гёте попытался разглядеть за карнавальными образами их глубинный смысл. Приводится глубоко символичная сцена: во время “moccoli” мальчик гасит свечу своего отца с веселым криком: “Смерть тебе, синьор отец!” Призыв смерти близкому человеку — особый элемент карнавала, символизирующий грядущие перемены и обновления. Образ беременной Смерти — это образ, характеризующий единоначалие и двуединство рождения и смерти. Поэтому издевательство. Кощунственная насмешка и пренебрежение к Смерти — это традиционные элементы ритуального смеха, направленные на осмеяние высшего. Срамословили Солнце, высших богов, умерших близких (похоронный смех). Осмеяние сливалось с диким ликованием и сознанием собственной силы, возможностью управлять всем миром. Строгий Ликург воздвиг смеху статую. Смех — победитель над горем, смертью и веками.

Всю свою жизнь человек борется со страхом смерти. Следуя советам Эпикура, он приучает себя к мысли, что Смерть не имеет к нам никакого отношения. Но непоколебимыми остаются боязнь физической гибели и отчаяние перед неизбежным концом. Страх перед смертью вошел в нашу кровь, в наше сознание, в наше пространство и время. “Времена не выбирают, в них живут и умирают”, — писал наш современник. Философские течения и школы ХХ века намертво увязали понятие смерти с понятием времени. “Momento mori”. Думай о ней! Стал бы человек делать что-то глупое и ненужное, если бы знал, что умрет через какие-то полчаса? Да и вообще стал бы он что-то делать? Он в бездействии перестал бы жить. По мнению известного психоаналитика Э. Фромма, избавиться от страха смерти все равно, что избавиться от собственного разума или от тела, которое и заставляет желать жизни. Некоторые исследователи считают, что страх перед смертью — это не врожденное, а приобретенное в ходе жизни свойство психики. Л. Уотсон был поражен фактом, что страх смерти возникает только у взрослых людей и только у тех, кто имеет время для размышления над этой темой. У наших писателей и художников, поэтов и музыкантов достаточно времени для этой темы, и они достаточно потрудились над ней. С садистским азартом они отправляют на тот свет своих героев: “Смерть Ивана Ильича”, “Смерть в Венеции”, “Девушка и смерть”, “Приглашение на казнь”… Вообще ХХ век — это век терпимый к летальным исходам. Россия – воспринимаемая как страна, которой смерть к лицу: “Россия погибает. Ну и пускай. Ей вроде бы к лицу. Никому не пошло так умереть, как Ей”, — говорит герой Вен. Ерофеева. Не наследственное ли это чувство у нашего века, передавшееся то ли от карнавальных профанаций, то ли взращенное в сердцах от унижений и предательств, многовекового зла наших предков в наказание за кощунство и грех? “Земля — колыбель человечества. — В колыбель тебя надо! В землю тебя надо!” — шепчут обезумевшие голоса. Речь, конечно, идет не о детективах с громоздящимися трупами, а о произведениях мирового масштаба. Например, для художников Ренессанса смерть — чуть ли не праздник. Христос пишется яркими, жизнелюбивыми красками. А ведь он распят! “Без гибели нет очищения”, — скажете вы. Но ведь так хочется жить…

Герои Довлатова относятся к смерти практически так же, как относились к ней во времена мениппеи (“Менипповых сатир”). Смерть своеобычна и курьезна. Она существует вне времени, поэтому сообщение в газете “Новое русское слово” о преждевременной кончине выглядит несколько абсурдно “как будто умереть можно вовремя” [27, II, 175]. Время и смерть взаимоотрицают друг друга, поэтому покупая обувь в магазине, можно только со смешком заметить, а не последняя ли это пара в твоей жизни? А если и последняя, то что тут такого? “Жил человек и умер” — “А чего бы ты хотел?”. Смерть в произведениях Довлатова живет в ореоле смеха: рядовой Пахопиль и другие солдаты из “Зоны” совершают возлияния и “злоупотребляют” алкогольные напитки не где-нибудь, а на кладбище. Причем эта процедура освещена лирическим фоном: все происходит как по Бродскому, степенно и красиво, “под мирное гуденье насекомых”. В веселом духе описана смерть деда. Нелепо звучит из мрачных валунов “презрительное и грозное — каа-кэм! абанамат” [27, II, 164]. Возможно, презрение к смерти у Довлатова — чувство наследственное. Особенно дерзко искушал он смехом смерть в своих анекдотах типа: “У Игоря Ефимовича была вечеринка. Собралось пятнадцать человек гостей. Неожиданно в комнату вошла дочь Ефимовых — семилетняя Лена. Рейн сказал: "Вот кого мне жаль, так это Леночку. Ей когда-то нужно будет ухаживать за пятнадцатью могилами” [27, III, 247].

Юмор достигается нарушением последовательности: здравая, располагающая к веселью обстановка… и неожиданно мысль о том, что все эти счастливые, жизнерадостные люди скоро умрут. И кто-то будет ухаживать за их могилами.

Абсурдно и комично выглядит ситуация с перепутанными покойниками. Сама необходимость присутствовать на многих похоронах в качестве переносчика гробов возмущала Довлатова. Автор издевается над кладбищенскими церемониями, с их лицемерными речами и красивой убедительной скорбью, с их официозностью и трепетным следованием традициям, с их лживыми некрологами и неестественным желанием понравиться покойнику. Довлатова явно веселили предчувствия вроде: “На Васильевский остров я приду умирать”. Что такое смерть, если к ней так долго готовятся люди? Забавно слышать фразу: “Покойники — моя страсть”. Нарочито грубый реализм как реакция человека с тонким ощущением порядка на беспорядок грубой реальности, на смерть, которая привносит в наш и без того разрушенный мир — хаос.

М.М. Зощенко собрал ряд анекдотов на тему смерти про библиотекаря, который с необыкновенной любовью и рвением относился ко всем похоронным делам. Почти ежедневно присутствовал на отпевании совершенно незнакомых ему людей, любил писать эпитафии и рыть могилы. Возможно, общественное мнение хочет заставить героя Довлатова так же ответственно исполнять возложенные на него “похоронные обязанности”, как исполняют их люди не совсем нормальные. И герой идет на компромисс: выклянчивает костюм для таких мероприятий, вдохновенно произносит речи у могилы малознакомого Ильвеса, чуть ли не поет песню “Журавли”. Похороны приобретают вид увлекательного шоу, где собираются “нужные” люди и обговаривают все свои “нужные” дела. О смерти будто бы забывают. Она зачастую не находит своих жертв: висельники остаются живыми и невредимыми, Фидель, стреляющий в героя, промахивается, Жбанков вообще ничего не боится: “Я-то? Да я хоть сейчас в петлю…” [27, III, 256]. Быковер завидует мертвому Ильвесу, исполняя предначертанное, когда живой будет завидовать мертвому: “Знаешь, чего бы мне хотелось, — сказал он. — Мне бы хотелось стать невидимым. Чтобы меня вообще не существовало. Я бы охотно поменялся с Ильвесом, но у меня дети. Трое. И каждому нужны баретки” [27, I, 308].

Присутствие смерти тем или иным образом начинает влиять на героев. Они делятся своими сокровенными мыслями. “Абсолютно мертвый” Ильвес как бы “выуживает” у них информацию о жизни. В новелле “Чья-то смерть и другие заботы” происходит замещение: автор становится мертвецом. Ему кажется, что он лежит в неуютном ложе, борта которого давят плечи. Лепестки щекочут его руки. Его окружают незнакомые люди, вокруг удушливый запах цветов и хвои. Все это происходит потому, что, думая о смерти, он приближает ее, и она приходит, для того, чтобы что-то сказать о жизни.

Если раньше смерть одного человека воспринималась как трагедия, то теперь в мире массовых смертей одна-единственная смерть ничто. Герой Купезов сравнивает теперешние времена с историями Достоевского: “Тут написано — убил человек старуху из-за денег. Мучился так, что на каторгу пошел. А я, представь себе, знал одного клиента в Туркестане. У этого клиента — штук тридцать мокрых дел” [27, I, 71].

Да, обмельчала жизнь — обмельчала смерть. Когда в редакции отравилась корректор Раиса, служащие ходили весь день “мрачные и торжественные” [27, II, 318]. Не торжество ли это смерти над жизнью? А ведь всего столетие назад писатели считали, что смерть молодой красивой женщины — это одна из самых страшных тем литературы. Теперь это всего лишь обыденность. Дух противоречий между смехом и смертью решается в пользу последней. Автор решает уйти: “Просто взять и уйти без единого слова. Именно так — миновать проходную, сесть в автобус… А дальше? Что будет дальше не имело значения” [27, II, 319]. В сознании сталкиваются события смерти, как иронии, и смерти, как катастрофы. И не парадоксально, что смех уступил место трагедии. Такой смех, смех, переходящий в трагедию, правомерно назвать экзистенциальным. Это смех на стыке сознания с подсознанием, когда осознаются комические моменты, но они подавляются подсознательными ассоциациями; это невеселая усмешка ratio над собственной гносеологической несостоятельностью.

Заключение

Духовный отец экзистенциализма философ Кьеркегор выдвинул концепцию, согласно которой человек всегда несчастлив, ибо лишен возможности быть самим собой, и только смех способен примирить человека с болью и отчаянием. Лишь комическое может дать нам силу выдержать груз трагизма. Довлатов искал самого себя, руководствуясь какой-то особой внутренней нравственной системой: печальные рассказы переигрывал на мажорный лад, и этот театр его внутреннего “я” оказывался богаче, шире. Реальнее, чище исторического, социального, тенденциозного театра. Много было написано о русском ладе быть печальный, ибо практически во всем мире определенный вид печали, хандры, тоски называют именно русскими. Довлатов может повторить за Пушкиным: “Печаль моя светла…” Если “печаль светла”, то ирония как способ превратить грустное явление в веселое не действует в творчестве Довлатова. Хотя в неустойчивой духовной атмосфере России ирония постепенно превращалась в жизненный принцип, истинные писатели-гуманисты не торопятся пользоваться этим принципом, помня, что ирония действует как “бесконечная абсолютная отрицательность” (С. Кьеркегор). Отрицательность — как цель, не дающая ничего взамен. Несколько лет назад в поэзии появилось стихотворение Юрия Левитанского “Иронический человек”, там были такие строки:

Но зря, если он представится вам шутом.

Ирония — она служит ему щитом.

Т. е. иронический взгляд героя на жизнь, на себя, на вещи выглядит, по сути, маской, самозащитой; (eironeia — “притворство”) — действует в данном случае в прямом своем значении. Ирония разрушает онтологические основы конкретно-исторического бытия, обыденная жизнь теряет свои претензии на реальность, все: и автор, и герои становятся Другими, ненастоящими. Сквозь разорванные иронией внешние покровы проступает хаотически карнавальный мир быта и монологическая косность лозунгов. Иронии свойственны элементы социальной неврастении: полное неверие в духовные возможности человека. Если сатира — это плодотворное разоблачающее явление, то ирония, разрушая, не способна на созидание, она, уничтожая реальность, тем самым уничтожает партнера в коммуникации. Знаками присутствующей иронии становятся “концерты тишины”, симулякры, поэмы одних названий, выставочные залы без экспонатов и т. д. Эстетическая свобода иронии покоится на разрушении — разрушаются преграды, узы, которыми окружающая действительность связывала человека, мир — становится неустойчивым и зыбким, свободный выбор — безграничным и ничем не связанным. Идеи абсурда дают нам возможность предположить, что творчество С. Довлатова основывается на иронии, об этом свидетельствует также идея катастрофизма, тщательно исследованная В. Чайковской в статье “Модели “катастрофы и ухода” в русском искусстве”. Но, рассматривая Довлатова только как ирониста, мы придем к выводу, что он притворяется, лицемерит перед героем, перед самим собой, перед миром, разрушая все, не дает нам ничего взамен. Все это, конечно, не так. В сфере иронии человек никогда не совместится с моралью, а о духовно-миссионерских чувствах не может быть и речи. Для Довлатова они существуют вместе: человек и его мораль.

Если раньше философы, культурологи пытались доказать существование Бога, то теперь все желают доказать существование человека. Поэтому в отношении творчества Довлатова можно вывести понятие метаирония — “ирония над иронией”, “отрицание отрицания”, возвращение к реальной жизни через прохождение “очистительного” иронического круга. Ценность метаиронии — в ее вырождающейся функции: путем отрицания действительности (абсурд), отрицания свободы, смерти. Нравственный аспект духовной жизни наполняется новым содержанием. Р.И. Александрова в статье: “Ирония, метаирония, диалог, нравственность” предлагает схему, по которой работают Д. Джойс, Н. Саррот, Х.-Л. Борхес, Вен. Ерофеев, С. Довлатов, Ю. Алешковский — это -Действительность ->Ирония ->Новая действительность. Только в такой цепочке может происходить саморегуляция нравственности, примирение миров героя и действительности. Если рассматривать стиль как внутренний стержень автора, то для Довлатова стиль выступает, прежде всего, как высшая мера нравственности и правды. Если для Солженицына, Шаламова с развитием повествования, т. е. с перемещением точки зрения и изменения перспектив меняется язык: то призыв к читателю взглянуть в корень истины человеческой сущности и разглядеть мерзавцев, то горький сарказм и ирония, то призыв к новому Нюрнбергскому процессу… Для Довлатова стиль и язык остаются неизменным независимо от того, с кем он говорит, его язык адаптирован не под негодяя или гения, а, прежде всего, под человека. И, можно сказать, эстетический и гуманистический заряд действует не на вербальном уровне, он основывается не на дидактическом давлении, но на уровне спокойного созерцания драмы жизни. Самое главное, слово не должно усугубить отношения к этой жизни. Поэтому в произведения пишется самое личное, автор не претендует рассказать о неведомо-универсальном. К 80-м годам ХХ века прозаики уловили, что, вторгаясь в универсальное, они теряют героя; Раскрыв в произведении свое внутреннее “я”, они только делают попытку приблизиться к общечеловеческому, а, сближаясь с ним, усугубляют собственное одиночество.

Всю прозу Довлатова можно сравнить с особенностями одной пьесы Беккета “В ожидании Годо”. Мрачная клоунада подчеркивает бесцельность существования персонажей. Два путника ожидают на обочине дороги господина Годо — человека, который должен что-то изменить в их судьбе. Годо не идет. Появляется его слуга, который сообщает, что его господин не придет сегодня. Путники ожидают Годо, который никогда не придет, и на протяжении двух актов излагают друг другу свою жизнь, где все незначительно и мелко. “По всем принятым критериям, — писал английский критик Кеннет Тайнен, — “В ожидании Годо” — драматический вакуум. Жалок тот критик, который стал бы искать щель в ее броне, ведь она вся — сплошная щель. В ней нет сюжета, кульминации и разрядки, нет ни начала, ни конца. Имеется, правда, — никуда не денешься — некоторая драматическая ситуация… Пьеса в сущности только средство, дающее человеку возможность без скуки повести два часа в темноте. Времяпровождение в темноте — не только суть драмы, но и суть жизни” [74, 64].

Читая Довлатова, мы проводим время в свете, который является тоже неотъемлемой частью драмы жизни, и этот свет помогает нам отыскивать в себе Бога и человека, отыскивать в себе некоторые зачатки милосердия, так незаметно позаимствованные у прекрасного прозаика — Сергея Довлатова.

Библиографический список

1. Абдулаева З. Между зоной и островом.// Дружба народов. — 1996. — № 7. — С. 153 – 166.
2. Анастасьев Н. Слова — моя профессия.// Вопросы литературы. — 1995. — Выпуск 1. — С. 3 – 22.
3. Арьев А. Душа маленьких вещей.// Первое сентября. — 1996. — 21 ноября. — С. 4.
4. Арьев А. После стихов.// Звезда. — 1994. — № 3. — С. 156 – 162.
5. Бабочки полет: Японские трехстишия. — М.: Изд-во ТОО “Летописец”, 1997. — 357 с.
6. Баевский В.С. История русской поэзии: 1730 – 1980. — М.: Изд-во “Новая школа”, 1996. — 320 с.
7. Баткин Л. “Неужели вот тот — это я?”// Знамя. — 1995. — № 2. — С. 189 – 196.
8. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. — М.: Изд-во “Художественная литература”, 1986. — 541 с.
9. 9. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — М.: Изд-во “Советская Россия”, 1979. — 318 с.
10. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М.: Изд-во “Художественная литература”, 1990. — 541 с.
11. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М.: Изд-во “Искусство”, 1986. — 444 с.
12. Белый А. Символизм как миропонимание. — М.: Изд-во “Республика”, 1994. — 528 с.
13. Бетеа Д. Мандельштам. Пастернак. Бродский.// Русская литература ХХ века. Исследования американских учёных. — СПб, 1993. — С. 362 – 400.
14. Богуславский В.М. Человек в зеркале русской культуры, литературы, языка. — М.: Изд-во “Прогресс”, 1989. — 200 с.
15. Бондаренко В. Плебейская проза С. Довлатова.// Наш Современник. — 1997. — № 2. — С.257 – 270.
16. Бродский И.А. Избранные стихотворения 1957 – 1992. — М.: Изд-во “Панорама”, 1994. — 496 с.
17. Вайль П. Без Довлатова // Звезда. — 1994. — № 3. — С.162 – 165.
18. Вайль П. Генис А. Искусство автопортрета.// Звезда. — 1994. — № 3. — С. 177 – 180.
19. Высоцкий В. Избранное. — Минск: Изд-во “Мастацкая литература”,1993. — 591 с.
20. Вышеславцев Б. П. Этика преображенного эроса. — М.: Изд-во “Республика”, 1994. — 368 с.
21. Габышев Л. Одлян, или Воздух свободы.// Новый мир. — 1989. — № 6, № 7.
22. Галковский Д. Бесконечный тупик.// Советская литература. — 1991. — № 1. — С. 171 – 188.
23. Генис А. Корова без вымени, или Метафизика ошибки.// Литературная газета. — 1997. — 24 декабря. — С. 11.
24. Говорка Я. Дорога к долголетию. — М.: Изд-во “Профиздат”, 1990. — 336 с.
25. Гоголь Н.В. Мертвые души. — М.: Изд-во “Художественная литература”, 1985. — 368 с.
26. Гусев В.И. Герой и стиль. — М.: Изд-во “Художественная литература”, 1983. — 286 с.
27. Довлатов С. Собрание прозы в 3-х томах. — СПб.: Изд-во “Лимбус-пресс”, 1995.
28. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в томах. — М.: Изд-во “Художественная литература”, 1976.
29. Драгунский Д. Весь мир насилья Мы.// Дружба народов. — 1994. — № 7. — С. 3 – 7.
30. Елисеев Н. Человеческий голос.// Новый мир. — 1994. - № 11. — С. 212 – 220.
31. Есин А. Возможность малой формы.// Литературная учеба. — 1981. — № 4. — С. 217.
32. Ерофеев Вен. Оставьте мою душу в покое. — М.: Изд-во АО “Х.Г.С.”, 1997. — 408 с.
33. Ерофеев Вик. Русские цветы зла. — М.: Изд-во “Подкова”, 1997. — 504 с.
34. Жарко В. Зона: внутри или снаружи.// Литературная газета. — 1996. — № 48. — С. 15.
35. Жолтовский А.К. Искусство приспособления.// Литературное обозрение. — 1990. — № 6. — С. 46 – 51.
36. Зощенко М. Мишель Синягин. Избранное. — М.: Изд-во “Правда”, 1990. — 480 с.
37. Иванова Н.Б. Точка зрения; О прозе последних лет. — М.: Изд-во “Советский писатель”, 1988. — 420 с.
38. Ильф и Петров С. Двенадцать стульев. Золотой теленок. — Киев: Изд-во “Веселко”, 1986. — 407 с.
39. Искандер Ф. Думающий о России и американец.// Знамя. — 1997. — № 9 — С. 7 – 35.
40. Каледин С. Встреча с Сергеем Довлатовым, Невстреча с Сергеем Довлатовым, Собачье сердце.// Звезда. — 1994. — № 3. — С. 168 – 171.
41. Камю А. Творчество и свобода. — М.: Изд-во “Радуга”, 1990. — 602 с.
42. Касавин И.Т. “Человек мигрирующий”: антология пути и местности.// Вопросы философии — 1997. — № 7. — С. 74 – 84.
43. Кривулин В. Поэзия и анекдот.// Звезда. — 1994. — № 3 – С. 128 – 129.
44. Кривулин В. У истоков независимой культуры.// Звезда. — 1990. — № 1. — С. 184 – 192.
45. Кулаков В. После катастрофы.// Знамя. — 1996. — № 2. — С. 199 – 211.
46. Курицын В. Искусство письма.// Октябрь. — 1997. — № 8. — С. 187 – 190.
47. Кучаев А. Записки Синей Бороды.// Знамя. — 1995. — № 2. — С. 9 – 62.
48. Липневич В. Человек одинокий.// Новый мир. — 1995. — № 4. — С. 283.
49. Липовецкий М. Совок-блюз.// Знамя. — 1991. — № 9. — С. 226 – 237.
50. Магвайр Р. Конфликт общего и частного в советской литературе 20-х годов. // Русская литература ХХ века. Исследования американских ученых. — СПб.: Изд-во “Петро-Риф”, 1992. — С. 176 – 214.
51. Малоизвестный Довлатов. — СПб.: Изд-во “Журнал “Звезда””, 1996. — 512 с.
52. Матлеев Ю. Тетрадь индивидуалиста.// Русские цветы зла. — М.: 1997 — С. 117 – 140.
53. Михайлов С. О литературе. — М.: Изд-во “Художественная литература”, 1989. — 278 с.
54. Молдавский Д.Н. Товарищ Смех. — Ленинград.: Изд-во “Лениздат”, 1981. — 344 с.
55. Найман А. Персонажи в поисках автора.// Звезда. — 1994. — № 3. — С. 125 – 128.
56. Нарбикова В. И путешествие.// Знамя. — 1996. — № 6. — С. 5 – 36.
57. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое. — Минск: Изд-во “Поппури”, 1997. — 704 с.
58. Новиков В. Заскок.// Знамя. — 1995. — № 10. — С. 189 – 195.
59. Нот-Пол. Уроки ХХ века.// Иностранная литература. — 1996. — № 5. — С. 238 – 245.
60. Однаралов В. Два полюса смеха.// Наш современник. — 1996. — № 11. — С. 148 – 152.
61. Орлова Э.А. Введение в социальную и культурную антропологию. — М.: Изд-во МГИК., 1994. — 214 с.
62. Оруэлл Д. Подавление литературы. — М.: Изд-во “Прогресс”, 1989. — 404 с.
63. Пашков В. Лот в изгнании.// Всемирное слово. — 1994. — № 6. — С. 42 – 43.
64. Попов В. Кровь — единственные чернила.// Звезда. — 1994. — № 3. — С. 141 – 144.
65. Пэн Д. Странствователи и домоседы.// Литературное обозрение. — 1992. — № 3. — С. 8 – 14.
66. Рейн Е. Мне скучно без Довлатова. — СПб.: Изд-во “Лимбус-Пресс”, 1997. — 296 с.
67. Сафонов В. Вечное мгновение. — М.: Изд-во “Советский писатель”, 1986. — 520 с.
68. Смирнов. Творчество до творчества.// Звезда. — 1994. — № 3. — С. 121 – 122.
69. Соловьев В.С. Сочинения в 2-х томах. — М.: Изд-во “Республика”, 1988.
70. Спаль А. Гении и Гуливеры. Природа нашего смешного.// Новый мир. — 1992. — № 5. — С. 131 – 136.
71. Тынянов Ю. Литературный факт. — М.: Изд-во “Высшая школа”, 1993. — 320 с.
72. Телехова Н.А. Гении и злодеи.// Звезда. — 1990. — № 6. — С. 175 – 178.
73. Уфлянд В. К старшим братьям.// НЛО. — 1997. — № 26. — С. 283 – 296.
74. Федь Н.М. Жанры в меняющемся мире. — М.: Изд-во “Советская Россия”, 1989. — 544 с.
75. Филимоно А. Об иронии в современной поэзии.// Лепта. — 1993. — № 5. — С. 152 – 154.
76. Фромм Э. Бегство от свободы. — Минск: Изд-во “Попурри”,1998. — 672 с.
77. Храпченко М.Б. Художественное творчество. Действительность. Человек. — М.: Изд-во “Советский писатель”, 1976. — 368 с.
78. Чайковская В. На разрыве аорты.// Вопросы литературы. — 1993. — Вып. VI. — С. 14 – 21.
79. Шаламов В. Несколько моих жизней. — М.: Изд-во “Республика”, 1996. — 580 с.
80. Шевелев А.Э. Морфология насмешливости.// Аврора. — 1995. — № 12. — С. 6 – 13.
81. Шестов Л.И. Сочинения в 2-х томах. — М.: Изд-во “Художественная литература”, 1993.
82. Шкловский В.Б. О теории прозы. — М.: Изд-во “Советский писатель”, 1988. — 194 с.
83. Эпштейн М. Истоки и смысл русского постмодернизма.// Звезда. — 1996. — № 8. — С. 166 – 188.