

Александр Генис
Довлатов
и окрестности

Александр Генис
ДОВЛАТОВ
и окрестности



издательство **астрель**

УДК 82.09
ББК 83.3(о)
Г34

Художественное оформление и макет АНДРЕЯ БОНДАРЕНКО

Издание осуществлено при техническом содействии издательства АСТ

Генис, А.
Г34 Довлатов и окрестности /АЛЕКСАНДР ГЕНИС ; — М.: Астрель : CORPUS,
2011. — 736 с.

ISBN 978-5-271-33775-8 (ООО “Издательство Астрель”)

В новую книгу известного писателя, мастера нон-фикшн Александра Гениса вошли филологический роман «Довлатов и окрестности» и вдвое расширенный сборник литературных портретов «Частный случай».

«Довлатов и окрестности» — не только увлекательное повествование о его главном герое Сергее Довлатове (друге и коллеге автора), но и оригинальный манифест новой словесности, примером которой стала эта книга.

«Частный случай» собрал камерные образцы филологической прозы, названной Генисом «фотографией души, расположенной между телом и текстом».

УДК 82.09
ББК 83.3(о)

ISBN 978-5-271-33775-8 (ООО “Издательство Астрель”)

- © Александр Генис, 2011
- © А.Бондаренко, художественное оформление, макет, 2011
- © ООО “Издательство Астрель”,
Издательство CORPUS ®

Содержание

<i>Каботажное плавание</i>	9
----------------------------------	---

ДОВЛАТОВ И ОКРЕСТНОСТИ

Филологический роман

Последнее советское поколение	25
Смех и трепет	40
Поэтика тюрьмы	56
Любите ли вы рыбу?	68
Метафизика ошибки	83
Щи из боржоми	98
Tere-tere	112
Поэзия и правда	127
Все мы не красавцы	142
Пустое зеркало	157
Роман пунктиром	171
All that jazz	188

Пушкин	202
Концерт для голоса с акцентом	232
На полпути к родине	249
Матрешка с гениталиями	265
Невольный сын Эфира	282
Смерть и другие заботы	300

ЧАСТНЫЙ СЛУЧАЙ

<i>Бродский</i> : поэт в Нью-Йорке	317
<i>Бродский</i> : частный случай	351
<i>Бахчанян</i> : короткое замыкание	357
<i>Вен. Ерофеев</i> : благая весть	367
<i>Вал. Попов</i> : ленинградская словесность и московская литература	377
<i>Пелевин</i> : поле чудес	396
<i>Сорокин</i> : страшный сон	416
<i>Сорокин</i> : кнут и пряник	439
<i>Сорокин</i> : пробка	445
<i>Саши Соколов</i> : горизонт свободы	451
<i>Искандер</i> : творец Чегема	462
<i>Толстой</i> : “Война и мир” в XXI веке	470
<i>Толстая</i> : потерянный рай	492
<i>Конан Дойль</i> : закон и порядок	505
<i>Гамсун</i> : Адам на Севере	529
<i>Паунд</i> : билет в Китай	533
<i>Гао Синцзянь</i> : сюрприз глобализации	606
<i>Стивенс</i> : портрет с переводом	625
<i>Лем</i> : три “Соляриса”	641

<i>Борхес: танго</i>	663
<i>Павич: последний византиец</i>	672
<i>Воннегут: такие дела</i>	690
<i>Гарри Поттер: в школе без дома</i>	695
<i>Беккет: поэтика невыносимого</i>	702
<i>Сэлинджер: невербальная словесность</i>	717
<i>1001 ночь</i>	725

Каботажное плавание

Литература отличается от критики, как дальнейшее плавание от каботажного. Энциклопедия Брокгауза и Ефрона веле-речиво объясняет, что каботажным называется “плавание от одного мыса к другому, прибрежное плавание, совершаемое при помощи одних навигационных устройств кораблевождения и не требующее астрономических средств”. Каботажное плавание, конечно, проще, надежнее, безопаснее. В открытом море легко потеряться, но только там можно открыть Америку.

Беда в том, что эра великих открытий кончилась. Карта вычерчена, а чтобы ее исправить, нужна самонадеянность гимназиста из Достоевского, который, как помнят читатели “Братьев Карамазовых”, впервые увидев карту звездного неба, наутро принес ее исправленной. Тысячи романов, та-

суя имена и обстоятельства, рассказывают одни и те же истории. Мы не придумываем — мы пересказываем чужое. Вымысел — это плагиат, успех которого зависит от невежества — либо читателя, либо автора.

Скука монотонности рождает неутолимую жажду оригинального, что уже само по себе оригинально. Потребность в новых историях — признак Нового времени. Большую часть своей жизни искусство удовлетворялось старыми, обычно очень старыми историями, например — библейскими. Поменяв универсальные, всем знакомые сюжеты на авторский вымысел, литература стала так популярна, что за несколько веков исчерпала ограниченный запас историй. В ответ на вызов печатного станка появился модернизм. Если реалист рассказывал истории, то модернист рассказывал, как он рассказывает истории. Постмодернист ничего не рассказывает, он цитирует.

Сегодня кризис традиционной — романной — литературы проявляет себя чудовищным перепроизводством. Никогда не выходило столько книг, и никогда они не были так похожи друг на друга. Маскируя дефицит оригинальности, литература симулирует новизну, заменяя сюжет действием. Скажем, секрет успеха автора ловких и дельных бестселлеров Джона Гришэма заключается в том, что у него что-то происходит буквально

в каждом абзаце. Желая досмотреть, чем завершится эпизод, мы невольно переворачиваем страницу очередной книги (по-английски это так и называется — *pageturner*). При этом описательная активность не имеет прямого отношения к развитию сюжета. Это — пляска на месте. Она не приближает нас к финалу и не задерживает перед ним, она важна сама по себе. Как факир кобру, писатель гипнотизирует читателя непрерывным движением.

Только этим можно объяснить многозначительный эпизод, о котором мне рассказала редактор одного московского издательства. В метро она заметила юношу, погруженного в пухлый боевик с развязной обложкой. Увлечшись, он громко чихнул и, не найдя платка, высморкался в еще не прочитанную страницу. Подобное обращение может с собой позволить только сочинение, лишённое композиционной структуры.

В сущности, это уже не литература. Подобные книги вываливаются из словесности в смежные искусства, связанные с видеообразами. Собственно, они и были созданы под влиянием кинематографа, который по своей природе оправдывает все, что движется. В этой ситуации литературная ткань становится сугубо функциональной. Такие книги пишут простым и удобным языком, который, как джип, надёжно и без претензий перевозит читате-

ля от одного действия к другому. Эти книги можно считать сюжетоносителем — точно так же, как называют энергоносителем бензин и рекламоносителем — глянцевые журналы.

Зависимость книги от фильма сегодня достигла такого уровня, что первая стала полуфабрикатом второго. В Америке крупнейшие мастера жанра — Джон Гришэм, Стивен Кинг, Том Клэнси — пишут романы сразу и для читателя и для продюсера. Даже герои их рассчитаны на конкретных голливудских звезд. В правильном бестселлере всегда есть роль для Харрисона Форда или Брюса Уиллиса.

Во всем этом я не вижу никакого ущерба для литературы. Добравшись до экрана — что мало, что крупного, — беллетристика ничего не теряет, но много приобретает. Прежде всего — лаконичность и интенсивность. Все это относится отнюдь не только к непритязательным боевикам. Многие писатели, включая и маститых, вроде Доктороу и Апдайка, смиряются с тем, что кинематограф и телесериал лучше справляются с их ремеслом. Сегодня функцию романа, упаковывающего жизнь в сюжет, взяло на себя кино. Если сейчас и появится автор со свежей идеей, он либо сам отнесет ее в кино, либо она там окажется без его ведома. При этом ей, идее, это пойдет только на пользу. В елизаветинские времена из

хороших историй делали трагедии, в XIX веке — романы, сегодня — фильмы.

Характерно, что Спилберг называет себя не режиссером, а именно storyteller — рассказчиком историй, претендуя — и вполне законно — на место, которое привык занимать писатель.

Союз беллетристики с экраном отнюдь не губителен для литературы. Напротив, он освобождает литературу для словесности, не способной существовать в симбиозе с другими. Поскольку на традиционном пути художественной литературе не обойти конкурента, автор вынужден искать обходную дорогу, ведущую его к литературе нехудожественной (хотя, конечно, такую никто не станет ни читать, ни писать). На самом деле это бессмысленное прилагательное должно заменить универсальную англоязычную формулу, которая грубо и точно делит литературу надвое: non-fiction. Сюда входят не только научно-популярные сочинения, философские трактаты, путевые заметки, политические программы и кулинарные рецепты, но и, скажем, лирические стихи (к какой из двух категорий относится “Я помню чудное мгновенье?”), а также изящная, но небеллетристическая словесность: эссе, дневники, письма, филологическая проза, включая всевозможные “романы без вранья”.

Единственный критерий, позволяющий провести определенную границу между двумя видами словесности, — персонаж. Именно его отсутствие и лишает литературу вымысла, который делает ее художественной. В сущности, вопрос сводится к тому, что отличает персонаж от человека.

Ответ очевиден: умысел и судьба.

Персонаж — это обобщенная до типа, упорядоченная, организованная личность, вырванная из темного хаоса жизни и погруженная в безжизненный свет искусства. Персонаж — оазис порядка в мире хаоса. В его мире не должно быть случайностей, тут каждое лыко — в строку. Подчиняясь замыслу творца, он уверенно занимает в его творении свое место. У персонажа всегда есть цель и роль, чего, как о любом человеке, не скажешь о его авторе.

Как круг в квадрат, писатель не может без остатка вписаться в свою литературу. Сегодня его записки кажутся интереснее романов. Перебирая лучшее из прочитанного за последние годы, я вспоминаю полное издание дневников Кафки или восхитительную “Книгу прощания” Олеси. В ней он расчистил пути для того свободного жанра, что способен упразднить границу между документом и вымыслом, философией и автобиографией, актуальностью и вечностью.

Такая слипшаяся литература, как благородный арабский скакун, отличается беспримесной чистотой. Ее нельзя ни пересказать своими словами, ни перевести на язык другого искусства. Словесность, замкнутая на себе, она сохраняет то, что не поддается подделке — неповторимый, как почерк, голос писателя.

Он нам дороже всего, ибо сегодня нас сильнее волнует не уникальное произведение, а уникальность творческой личности, неразложимая сумма противоречий, собранная в художественном сознании, неповторимость реакций на мир, эксцентрическая исключительность духовного опыта. Так мы приходим к тому, что подлинным шедевром являются не литературные герои, а их автор.

Найти его, этого самого автора, — специфическая задача жанра, возможности которого мне кажутся сейчас особенно соблазнительными. Речь идет о жанре, который обозначен не слишком удачным, весьма условным термином “филологический роман”. Я не настаиваю на привилегированности в нынешнем литературном процессе именно этой своеобразной разновидности. Однако, написав книгу в этом жанре, я имел случай поразмыслить о его перспективах.

Прежде чем взяться за выполнение своей задачи, филологический роман должен отрестититься от биографического. Сомнительный гибрид ху-

дожественной литературы с non-fiction, биографический роман знакомит читателя с жизнью героя, пересказывая его мысли, чувства и сочинения своими словами (“Пушкин вышел на крыльцо”). Чтобы достичь на этом странном поприще успеха, надо либо быть вровень с героем, либо превосходить его, что огромная редкость. Филологический роман занят другим — он распускает ковер, который с таким искусством и усердием соткал автор.

Зачем?

Как часто бывает сегодня, ответ на этот вопрос проще найти на Востоке, чем на Западе. В истоке нашей литературы лежит театр, позволяющий выразить человеческую личность, разложив ее на роли, личины, маски, другими словами — персонажи.

Мы настолько привыкли к этому, что нам кажется естественным делегировать мысли и чувства вымышленным существам, манифестирующим лучшие идеи и отборные чувства. На Востоке этим чаще занимается сам автор. Этимология слова “поэзия”, происходящего от греческого глагола “делать”, подсказывает, что текст — это вещь из языка, изготовленная согласно желанию, замыслу и воле поэта. Мы считаем книгу лучше писателя, ибо ей он отдавал свои лучшие часы, а жизни — все остальные. Но в китайской поэтике,

развивающейся независимо от западной, цель поэзии заключалась в том, чтобы быть внешним выражением внутреннего мира автора.

В китайское понятие литературы входит иероглиф “вэнь”, который первоначально являл собой изображение человека с разрисованным туловищем. Это — отголосок первобытных ритуалов, в которых раскраска тела имела сакральный смысл приобщения к силам природы. Однако и забыв о своем древнем происхождении, “вэнь” сохранил значение неповторяемого и неизгладимого, как татуировка, узор, которым и была изящная словесность в представлении поэтов и критиков.

При этом в классическом Китае серьезный художник не должен был писать с натуры — это считалось пошлостью. Однако и вымысел был не в цене. Даже такие знаменитые китайские романы, как “Речные заводы” или “Сон в красном тереме”, относили не к изящной словесности — “вэнь”, а к низкому жанру “сяошо” (мы бы назвали его беллетристикой). Ученые читатели, образованные любители искусств, литераты, презирали книги, посвященные поверхностному следованию за чередой событий. Считалось, что такая литература задевает лишь поверхностный, наименее значительный слой реальности, тогда как подлинное искусство призвано углубляться в жизнь,

идти к истокам мира и корням вещей. Этот трудный путь доступен только тому, кто готов и способен погрузиться в себя до предела. Об этом писал младший современник Конфуция философ Мэн-цзы: “Кто познал свое сердце, тот исчерпал свою природу — и Небо”.

Литература не терпит пустой фантазии, художественного вымысла. Отсюда — парадокс, не сразу заметный западному читателю. По китайским меркам лирическая поэзия — документальное произведение. Стихи — слепок с неповторимого лирического переживания, которое испытал автор. Материалом поэзии служит то, чего нельзя придумать, специально сочинить, — невольное воспоминание, душевный порыв, мимолетная мечта, причудливый сон. Искреннее чувство не поддается симуляции, его надо испытать, и лишь тогда оно сможет заразить других. Все остальное — рама, повод, точные указания, объясняющие, когда, где и почему поэт пережил тот или иной лирический момент. Поэтому в традиционном китайском стихотворении такие длинные названия: они дотошно описывают обстоятельства, сопутствующие пережитому.

Мудрость, учил Конфуций, состоит в том, чтобы по внешнему постичь внутреннее. Таким образом, китайская мысль ставит перед собой невыполнимую задачу: внешнее — не реальность, а

внутреннее — недоступно изображению. Остается искусство ассоциативного прозрения. Связь внешнего с внутренним бесспорна, но трудно-уловима, ибо внешнее не говорит о внутреннем, а проговаривается о нем. Художник перехватывает и толкует эти намеки, создавая произведение искусства, которое начинает новый виток толкований, ибо автор способен лишь направить читателя или зрителя в нужном направлении.

Древние говорили: “Горсть земли и ложка воды навлекают безбрежные думы”. Об этом более технично писал крупнейший критик средневекового Китая Лю Се: “Пусть названо нечто незначительное — оно влечет за собой великие аналогии”. Следуя этому предписанию, вся классическая культура Китая оперирует немногими элементами, предпочитая недосказанность развернутому описанию.

Китайское стихотворение — душа наизнанку. Оно стремится не столько поведать об итогах поэтического размышления, сколько сохранить первичный, еще не осознанный импульс, с которого оно началось и к которому оно возвращает читателя. Главное в нем — способность запечатлеть душевное состояние автора во всей полноте, то есть не только то, что он хотел сказать, но и то, что не могло не сказаться, ибо оно составляет квинтэссенцию всей авторской личности, а не

той ее целеустремленной части, которую мы зовем авторской волей. Такая поэзия рассказывает и о том, о чем не догадывается ее автор. Поэта выдают не идеи, выражающие его убеждения, а рифмы, вскрывающие его подноготную честнее самой искренней исповеди. Такие стихи — мемориал мгновения, вобравший в себя неповторимость лирического переживания. Слова тут служат лишь литературной оболочкой для неосязаемой, как воздух в шаре, поэтической материи. Изящная словесность — транспортное средство, благодаря которому невольная мысль автора переезжает через страны, языки и поколения. Чудо литературы в том, что она способна донести до читателя невыразимую, нерасчленимую и субстанциональную, как сердце, часть человека, без которой один автор не отличался бы от другого.

Фетишисты языка, мы поклоняемся слову, но на Востоке оно лишь указывает путь, возвращающий текст к его автору. Структурализм и деконструкция убедили нас в исчезновении автора, филологический роман позволяет его — автора — вновь отыскать.

Именно этим жанр филологического романа созвучен времени. Истожив абстракциями свою любознательность, мы интересуемся не набором идей, одинаковых, как карты в колоде, а уникальностью их расклада, узором, образованным причудли-

вым расположением общих идей в сознании автора. Чтобы проникнуть в него, мы должны прибегнуть к попятному чтению, возвращающему строку не только к моменту рождения, но и к обстоятельствам зачатия. Книга для филологического романа — улика, ведущая литературу к ее виновнику.

Когда речь идет о подсознательной, неведомой самому автору глубине его творений, обычно имеется в виду что-то неприятное, вроде классовых интересов или сексуальных комплексов. Однако всякий сильнодействующий анализ — редукция, вроде той, что считает главным в вине алкоголь, с непоправимыми для хорошего вкуса последствиями. В отличие от фрейдизма или марксизма, филологический роман не требует у автора его темные секреты, а помогает ему их открыть. Призванный восполнить врожденные дефекты речи, филологический роман компенсирует пристальностью чтения бессилие письма.

Задуманная книга шарообразна, написанная — линейна. Она — двумерная проекция объемного замысла. Филологический роман — попытка восстановить непостроенный храм. Это — опыт реконструкции, объединяющей автора с его сочинением в ту естественную, органическую и несуществующую целостность, на которую лишь намекает текст.

Филологический роман видит в книге не образы, созданные писателем, а след, оставленный им. От образа след отличается безвольностью и неизбежностью. Он — бесхитростное следствие нашего пребывания в мироздании: топчась по нему, мы не можем не наследить. След обладает подлинностью, которая выдает присутствие реальности, но не является ею. След лишь указывает на то, что она здесь была.

Люди, говорил Бродский, тавтологичнее книг. Однако и литература горазда повторяться. Уникальна, прямо скажем, только душа, которая помещается между телом и текстом. Ее след пытается запечатлеть филологический роман. Это позволяет его считать разновидностью документального жанра: фотография души.

Довлатов И окрестности

Филологический роман

Последнее советское поколение

1

Сегодня мемуары пишет и стар и млад. Повсюду идет охота на невымысленную реальность. У всех — горячка памяти. Наверное, неуверенность в прошлом — реакция на гибель режима. В одночасье все важное стало неважным. Обесценились слова и должности. Главный советский поэт в новой жизни стал куроводом. Точно как последний римский император, если верить Дюрренматту.

Воронка, оставшаяся на месте исчезнувшей страны, втягивает в себя все окружающее. Не желающие разделить судьбу государства пишут мемуары, чтобы от него отмежеваться. Неудивительно, что лучше это удастся тем, кто к не-

му и не примазывался. Гордый своей маргинальностью, мемуарист пишет хронику обочины.

Раньше воспоминания писали, чтобы оценить прошлое, теперь — чтобы убедиться: оно было. Удостовериться в том, что у нас была история — своя, а не общая.

“В хороших мемуарах, — писал Довлатов, — всегда есть второй сюжет (кроме собственной жизни автора)”.

У меня второй сюжет как раз и есть жизнь автора, моя жизнь.

Я родился в феврале 53-го. Свидетельство о рождении датировано 5 марта. Загсы в этот день работали — о смерти Сталина сообщили позже.

Советская власть появилась за 36 лет до моего рождения и закончилась через 36 — с падением Берлинской стены. Угодив в самую середину эпохи, я чувствую себя не столько свидетелем истории, сколько беженцем из нее. В моей жизни все события — частные. Я не могу вспомнить ничего монументального. Что и дает мне смелость вспоминать. Хотя вспомнить особенно нечего. Не только мне — всем.

Авторов более уверенных, чем я, это не смущает. Кейдж, тот самый, что заставлял на своих концертах слушать тишину, писал: “Мне нечего сказать, я говорю об этом, и это поэзия”.

Мне до этого не дотянуть. Я люблю абсурд, но только у других. Сам я — раб осмысленного повествования. Мне неловко задерживаться на деталях, которые и для меня-то не имеют особого значения. А ведь из них — как выясняешь рано или поздно — состоит жизнь.

Пожалуй, мое самое значительное метафизическое переживание связано с осознанием незначительности любого опыта.

В университете я учился лучше всех, что было нетрудно — преподавательницы меня любили. Еще и потому, что вместе со мной мужской пол на всем курсе представляли трое. Один — чрезвычайно прыщавый поэт, другой, наоборот, стал после филфака офицером. Я же был хиппи, отличником и пожарным. Экзамены приходил сдавать в кирзовых сапогах. На гимнастерку из-под форменной фуражки свисали длинные волосы. Короче, в нашем унылом заведении я был не последним развлечением.

Тем не менее вместо меня в аспирантуру, о которой я страстно мечтал, приняли долговязую генеральскую дочь, писавшую, как все у нас, меланхолические стихи. В Риге мне делать больше было нечего, и я уехал в Америку.

Прошло много лет, и вся эта история кажется — да и есть — совершенно неважной.

Чему завидовать? Диссертации “Шолохов в Латвии”? Папе-генералу, который оказался обу-

зой в этой самой теперь уже независимой Латвии?

Речь, впрочем, о другом. Если моя студенческая драма обесценилась, стоило лишь мне оказать-ся по другую сторону океана, то какими же незначительными будут казаться все остальные наши дела, когда мы окажемся вообще по ту сторону, особенно если ее не будет.

Так я решил написать книгу о Довлатове.

Книги о других пишут, когда нечего сказать о себе. В данном случае это не так.

Я-то как раз ее и пишу, рассчитывая поговорить о себе. Но чтобы забраться подальше, мне нужно дерево повыше.

Довлатов — крупная фигура. В том числе и буквально. Однажды мы с Вайлем пришли к Шарымовой, известной своим умением молниеносно готовить. Устав слоняться без закуски, мы завернули к ней с брикетом мороженой трески. Угодили под конец пирушки, которую оживили своим приходом. Вынудив хозяйку отправиться на кухню, мы плотно уселись за стол, но тут повалил едкий дым. Поленившись разворачивать рыбу, Наталья положила ее на сковороду прямо в картонной коробке.

На переполох из спальни вышел Довлатов. Мы даже не знали, что он участвовал в веселье. Сергей, к которому тогда мы еще не успели привык-

нута, выглядел сильно. Одетый во что-то с погончиками, он с трудом втискивался в дверной проем. Вспомнив сериал, герой которого в минуту опасности преображался в зеленого монстра, я восторженно выкрикнул:

— Incredible Hulk!

— Невыносимый Халк, — неправильно, но точно перевел довольный Довлатов.

Эта книга началась дождливым майским днем в Петербурге. Я сидел в редакции “Звезды” и рассказывал о Довлатове. К таким расспросам я уже давно привык, не могу понять только одного: почему Довлатова изучают исключительно красивые и рослые славистки? Ладно — канадка, пусть — француженка, но когда в Токио меня допрашивала японка баскетбольного роста, я всерьез поразился мужскому обаянию Сергея, витающему над его страницами.

Так или иначе, мое петербургское интервью плавно катилось к финалу. За это время к дождю за окном прибавился град и даже хлопья снега. Неожиданно в комнате появилась промокшая женщина с хозяйственной сумкой. Оказалось — офеня. Она обходила окрестные конторы, предлагая свой товар — импортные солнечные очки.

В этом была как раз та степень обыденного абсурда, который служил отправной точкой довла-

товской прозе. Я понял намек и, вернувшись в Нью-Йорк, уселся за письменный стол.

2

Довлатов дебютировал в печати мемуарами. Когда я прочел “Невидимую книгу” впервые, мне показалось, что в литературе стало тесно от незнакомых звезд.

Выросший в провинциальной Риге, где литературная среда исчерпывалась автором лирического романа о внедрении передовых методов производства, я завидовал Довлатову, как д’Артаньян трем мушкетерам.

Мир, в который дал заглянуть Довлатов, был так набит литературой, юмором и пьянством, что не оставлял места для всего остального. Он был прекрасен, ибо казался скроенным по моей мерке.

Через год после смерти Довлатова я участвовал в посвященном ему вечере в Ленинграде. Для меня все, кто оказался на сцене, пришли туда из “Невидимой книги” — кубистический Арьев, гуттаперчевый Уфлянд, медальный Попов, Сергей Вольф, списанный у Эль Греко. У Довлатова фигурировал даже зал Дома Союза писателей имени Маяковского. Последний запомнился мне больше всех — памятник поэту занимал весь гардероб.

С тех пор многие из друзей Довлатова стали моими приятелями. Но, перечитывая “Невидимую книгу”, я не могу отделаться от впечатления: подлинное в этих мемуарах — только фамилии героев.

Друзья Сергея были и правда людьми замечательными, только на свои портреты они походили не больше, чем мультипликационные герои на угловатых персонажах кукольных фильмов. В жизни им не доставало беглого лаконизма, который придало им довлатовское перо.

В исполнении Довлатова все они, блестящие, остроумные, одержимые художественными безумствами, выглядели крупнее и интереснее прирастившегося с краю автора. Сергей сознательно пропускал их вперед.

Выведя друзей на авансцену, Довлатов изображал их тем сверхкрупным планом, который ломает масштаб, коверкает перспективу и деформирует облик, делая привычное странным.

Вот так на японской гравюре художник сажает у самой рамы громадную бабочку, чтобы показать в растворе ее крыльев крохотную гору Фудзи. Как она, Довлатов маячил на заднике мемуаров.

О себе Сергей рассказывал пунктиром, перемежая свою историю яркими, как переводные картинки, сценками богемной жизни.

В этом было не столько смирение, сколько чутье. Смешиваясь с другими, Довлатов вписывался в изящный узор. Собственную писательскую биографию он не вышивал, а ткал, как ковер. Входя в литературу, Довлатов обеспечил себя хорошей компанией.

Умирают писатели поодиночке, рождаются — вместе. Поколение — это квант литературной истории, которая может развиваться только скачками. В словесности всякая преемственность прерывистая. Смена поколений происходит рывком. Накопившиеся противоречия в интонациях концентрируются до того предела, за которым и спорить не о чем.

Однако поскольку размежевание происходит в одной среде (другую, как написано у Довлатова, они бы не то что в литературу, в автобус не пустили), то и осознать происшедшую перемену так же трудно, как увидеть себя со всех сторон сразу. Для этого нужны другие.

Поколение — как субботник. Оно реализуется в массе. Меняется не индивидуальный стиль, а коллективные ценности — этические приоритеты, ритуалы, реакция на окружающее, окружающее.

Но и этого мало. Как всякий бунт детей против отцов, разрыв не только мучителен, но и бесполезен до тех пор, пока он не завершится появ-

лением нового поколения. Чтобы это произошло, нужен центр конденсации. Как магнит в грудке железных опилок, он обнаруживает структуру и порядок в хаосе дружеского общения.

“Довлатов, — много лет спустя сказал Валерий Попов, — назначил нас поколением”. Удача и судьба сделали его последним в советской истории.

3

Набоков пишет, что Гоголь сам создавал своих читателей. Довлатову читателей создала советская власть. Сергей стал голосом поколения, на котором она кончилась. Неудивительно, что оно и признало его первым.

Моложе меня в эмигрантской литературе тогда никого не было, а те, кто постарше, от Довлатова кривились. Особенно недоумевали слависты — им было слишком просто.

Сергей, в отличие от авангардистов, нарушал норму без скандала. Он не поднимал, а опускал планку. Считалось, что Довлатов работает на грани фола: еще чуть-чуть — и он вывалится из литературы на эстраду. В его сочинениях ощущался дефицит значительности, с которым критикам было труднее примириться, чем читателям.

Даже такие восторженные поклонники, как мы с Вайлем, написали, что Довлатову авансом досталась любовь читателей, которые после очаровательных пустяков ждут от него вещи толстой и важной.

Озадаченный этой толстой вещью, Сергей спросил, не подумают ли подписчики, что имеется в виду член?

В рассказах Довлатова не было ничего важного. Кроме самой жизни, разумеется, которая простодушно открывалась читателю во всей наготе. Не прикрытая ни умыслом, ни целью, она шокировала тем, что не оправдывалась. Персонажи Довлатова жили не хорошо, не плохо, а как могли. И вину за это автор не спихивал даже на режим. Советская власть, привыкшая отвечать не только за свои, но и за наши грехи, у Довлатова незаметно стушевывалась. Власть у него занимала ту зону бедствий, от которой нельзя избавиться, ибо она была непременным условием существования.

Не то чтобы Довлатов примирялся с советскими безобразиями. Просто он не верил в возможность улучшить человеческую ситуацию. Изображая социализм как национальную форму абсурда, Сергей не отдавал ей предпочтения перед остальными его разновидностями. Довлатов показал, что абсурдна не советская, а любая жизнь. Вместе

с прилагательным исчезало и ощущение исключительности нашей судьбы.

В книгах Довлатова разоблачаются не люди и не власти, а могучий антисоветский комплекс, который я бы назвал мифом Штирлица.

Что главное в знаменитом сериале? Лстящее самолюбию оправдание двойной жизни. Штирлиц вынужден прятать от всех лучшую часть души. Только исключительные обстоятельства — жизнь в кругу врагов — мешают ему проявить деликатность, чуткость, тонкость и необычайные таланты, вроде умения писать левой рукой по-французски.

Впрочем, все эти качества Штирлиц все-таки иногда демонстрирует, но — за границей. На родине, видимо, не стоило и пытаться.

Лишившись униженного статуса жертв истории, герои Довлатова теряют и вражеское окружение, на которое можно все списать. Их политические проблемы заменяются экзистенциальными, личными, даже интимными.

Режим — форма нашего существования, а не чужого правления. Он внутри, а не снаружи. Ему негде быть, кроме как в нас, а значит, с ним ничего не поделаешь.

В мире Довлатова нет бездушных принципов, но полно беспринципных душ. Его герои лишены общего идейного знаменателя. Личные мотивы

вы у них всегда превалируют над общественным интересом: его мать-армянка ненавидит Сталина из-за того, что он грузин, а дядя идет на войну потому, что и в мирное время любил подраться.

4

Довлатов деконцептуализировал советскую власть. Собственно, он сказал то, о чем все знали: идеи, на которой стояла страна, больше не существует. К этому он добавил кое-что еще: никакой другой идеи тоже нет, потому что идей нет вовсе.

Осознание этого обстоятельства и отличает последнее советское поколение от предпоследнего. Одни противопоставляли верные идеи ложным, другие вообще не верили в существование идей.

Падение всякой империи упраздняет универсальный принцип, который ее объединял, оправдывал и позволял с нею бороться. Освобожденная от плана реальность становится слишком многообразной, чтобы ее можно было объяснить — только описать.

Сырая жизнь требует непредвзятого взгляда. Идеологию истолковывают, на жизнь смотрят желательно — в упор. Писатели предыдущего поколения говорили о том, как идеи меняют

мир. Довлатов писал о том, как идеи не меняют мир. И идей нет, и меняться нечему.

Жизнь без идей компрометировала прежнюю этическую систему. Особенно ту нравственную риторику, которой друзья и враги советской власти выкручивали друг другу руки.

Издали героизм вызывает восхищение, на среднем расстоянии — чувство вины, вблизи — подозрение.

Один мой отсидевший свое знакомый говорил, что направлять власть обычно рвутся те, кто не знает, как исправить дела дома. Что и понятно: семью спасти труднее, чем родину. Да и служить отечеству веселее, чем просто служить.

Чжуан-цзы говорил: “Проповедовать добро, справедливость и благородные деяния перед жестокосердным государем — значит показать свою красоту, обнажая уродство другого. Поистине такого человека следовало бы назвать ходячим несчастьем”.

Идеализм — постоянный источник подспудного раздражения, потому что он требует ответа. Все равно что жить со святым или обедать с мучеником.

Святыми, однако, диссиденты себя не считали. Да и не так уж часто они кололи глаза своими подвигами. И все-таки антисоветское начало настораживало не меньше, чем советское. “После

коммунистов, — писал Довлатов, — я больше всего ненавижу антикоммунистов”.

По-моему, к диссидентам относились как к священникам: и те и другие — последние, которым прощают грехи. Видимо, презумпция добродетели — слишком сильное искушение для злорадства.

Не зря единственный случай, когда Довлатов при мне использовал по назначению свои незаурядные физические данные, был связан с диссидентом. В “Филиале” Сергей изобразил его под фамилией Акулич. Как ветерана “непримиримой идейной борьбы” его выдвигают в президенты свободной России. Но тут встает “красивая женщина-фотограф” и требует, чтобы он отдал 60 долларов за сделанные ею слайды. В ответ Акулич говорит: “Я борюсь с тоталитаризмом, а вы мне про долги напоминаете?!”

Я знал участников этой истории. И фотографа, нашу вечно бедствовавшую приятельницу Нину Аловерт, у которой до сих пор за телефон не плачено, и ветерана “Акулича”, шумного еврея, выдававшего себя за грузина. При мне была произнесена и упомянутая фраза, услышав которую Довлатов сбросил борца с тоталитаризмом с тесной редакционной лестницы. Через минуту потерпевший просунул голову в дверь, хлопотливо приговаривая: “Зима на улице, а я тут пальто забыл”.

Довлатов не любил диссидентов. То есть не то чтобы не любил, но относился хмуро, не доверял, сдержанно иронизировал. Описывая разгон эстонского либерализма, он завершает абзац чисто щедринской фразой: “Лучшая часть народа — двое молодых ученых — скрылась в подполье”.

Довлатовской прозе свойственен подпольный аморализм. Он заключается в отсутствии общего для всех критерия, позволяющего раздавать оценки. Герой Довлатова живет “по ту сторону добра и зла”. Но не как ницшеанский сверхчеловек, а как недочеловек — скажем, кошка.

С животными, кстати, у меня мораль связана с детства. Впервые услышав про нее от отца, я стал доказывать, что мораль — травоядное. Мы даже поспорили на лимонад с пирожным. И я выиграл, продемонстрировав в Детской энциклопедии фотографию — олень с ветвистыми рогами, а под ним черным по белому: “марал”.
