Глава 5. Итоговые книги шестидесятников: характер авторефлексии и жанр¹

DOI 10.15826/B978-5-7996-3277-9.13

Феномен шестидесятиничества – один из наиболее ярких и в истории, и в культуре советской эпохи. Это мощный социокультурный пласт, который уникален сам по себе, но в конце XX – начале XXI в. по понятным причинам он был актуализирован явной параллелью со временем «перестройки» и «гласности». Совершенно определенную роль в возвращении к памяти и урокам первого «глотка свободы» (Б. Окуджава) сыграли начавшие выходить в 90-е гг. воспоминания героев шестидесятых: писателей, поэтов, режиссеров театра и кино, актеров, музыкантов, литературных критиков. Во всех воспоминаниях шестидесятников, представителей разных видов искусств, подчеркивается лидерство литературы, поскольку, и об этом точно сказал С. Чупринин в предуведомлении к составленной им антологии, включающей важнейшие произведения того времени, художественному слову была возвращена его традиционная значимость: это была «литература, ощущением “оттепели” созданная и ощущение “оттепели” создававшая»². Но здесь же С. Чупринин, осознавая явную неполноту представления феномена «оттепели» только литературой, замечает: «...приходится надеяться на то, что читатель сумеет свести воедино события собственно литературные и события в мире театра, кино, изобразительного и музыкального искусства. Оттепель проявляла себя в разных областях культуры по-разному, ход ее был неравномерен, проблемы часто специфичны и все же...»³

¹ Глава написана при финансовой поддержке РФФИ, грант № 19-512-23003 «Самосознание и диалог поколений в русской и венгерской литературной практике XX–XXI веков».

² Чупринин С. И. Оттепель: время больших ожиданий // Оттепель. 1953–1956. Страницы русской советской литературы / сост., автор вступ. ст. и «Хроники важнейших событий» С. И. Чупринин. М., 1989. С. 3.

³ Там же. С. 5.

Но любопытно, что именно писатель отдает первенство в разрушении советских стереотипов не литературе, но другому искусству – музыке, конкретнее, ворвавшемуся в культуру шестидесятых джазу. А. Кабаков в предисловии к воспоминаниям А. Козлова «Козел на саксе» утверждает: «Наверное, спустя эпохи будут спорить специалисты по российскому двадцатому веку: что разрушило советскую власть, сгубило коммунизм и избавило человечество от страшной перспективы. <...> Я же сейчас настаиваю на своем: не рухнул бы чудовищный коммунистический рейх, если бы в пятидесятых не появились в СССР стилиаги – молодые люди <...> помешанные на джазе, приникавшие по ночам к трофейным приемникам в надежде услышать “Час джаза” Уиллиса Коновера по “Голосу Америки”»⁴. Сам А. Козлов считает, что отношение власти к джазу – своеобразная лакмусовая бумажка степени свободы и замечает: «В 60-е годы под влиянием хрущевской “оттепели” формулировки несколько сгладились; фразы типа “сегодня он играет джаз, а завтра – родину продаст” или “от саксофона до ножа – один шаг” стали явно нелепыми и воспринимались уже с юмором, время делало свое дело, с народом нужно было работать тоньше»⁵. Джаз становится знаком нового поколения, формировавшего социокультурную ситуацию шестидесятых: «Джаз был едва ли не главным центром кристаллизации “второй”, альтернативной культурной жизни в годы так называемого зрелого социализма. Этому способствовал факт, что свобода как бы изначально вписана в его структуру. Он не только наименее из всех искусств поддается идеологизированию: он не мыслим без спонтанности, импровизации, нарушения правил, неподчинения стилям. Вольная музыка присутствует в самом поведении, в жесте, в телесном языке настоящего джазмена»⁶.

Заметим, что «вольная музыка» становится атмосферой всей культуры. Безусловно, авторитетная для шестидесятничества творческая личность, знаковый актер театра и кино тех (и не только) лет М. Ульянов вспоминает: «После пятьдесят

⁴ Кабаков А. Победитель // Козлов А. С. Козел на саксе. М., 1998. С. 6.

⁵ Козлов А. С. Козел на саксе. С. 193.

⁶ Венцлова Т. Ворованный воздух // Тарасов В. Трио. М., 2004. С. 6–7.

шестого года, после знаменательного XX съезда партии, жизнь страны круто изменилась. Наступило время оттепели. Повевал ветер перемен. Театр ожил. Актеры спустились с котурн. На сцене зазвучала человеческая речь. Репертуары театров украсили имена Зорина, Розова, Арбузова, Володина, Алешина... Герои их пьес жили простой человеческой жизнью, с ее радостями и горестями, надеждами и разочарованиями»⁷. А один из самых ярких литературных критиков «Нового мира», убежденный в том, что в шестидесятые главным носителем правды в противовес официальной лжи была литература шестидесятничества, Ю. Буртин, замечает: «...интереснейшие и разнообразные процессы происходили тогда и в живописи, и в кино (десятки первоклассных лент), и в театре»⁸.

Акцентируя идею свободы, свойственную «оттепели», Евг. Евтушенко броско формулирует: «Шестидесятники – это маугли социалистических джунглей»⁹. Свобода, возможно, определяющее для устремлений этого поколения слово, но оно окружено еще целым рядом сопредельных понятий: творчество, любовь и одно из важнейших – дружество, поскольку ощущение свободы в те годы – почти непременно разделенное с единомышленниками ощущение творческих порывов, проверка вольных художественных поисков, осуществляемых в бесконечных разговорах, спорах, встречах в местах, также ставших знаком общности поколения: кухни шестидесятых, «нехорошие квартиры», легендарные кафе.

В. Тарасов, барабанщик джазового трио ГТЧ (Ганелин – Тарасов – Чекасин), вспоминает: «Джаз в то время был образом жизни и объединял вокруг себя музыкантов, художников и поэтов; мы часто вместе с концертами и джем-сейшенами (на которых музыканты из разных ансамблей играли друг с другом) устраивали в кафе поэтические вечера и выставки. Это был клуб для общения друзей и людей с одинаковыми интересами»¹⁰. Характерно упоминание об И. Бродском, который заходил в кафе

⁷ Ульянов М. А. Приворотное зелье : автобиогр. проза. М., 2001. С. 94.

⁸ Буртин Ю. Г. Исповедь шестидесятника / под ред. В. Г. Хороса. М., 2003. С. 251.

⁹ Евтушенко Евг. Волчий паспорт. М., 1998. С. 7.

¹⁰ Тарасов В. Трио. С. 23.

«Неринга» в Вильнюсе вместе с Т. Венцлава: «Он был миром всех любящих и ценящих свободу людей»¹¹.

Места встреч становились своеобразными мастерскими цеха творческой свободы. Мы рассмотрим книги мемуаров, основное действие которых и разворачивается в подобных местах встреч – мастерских художников, ставших местом сосредоточения и консолидации «оттепельного» поколения в его столичном и региональном вариантах. В одной из них – в центре Москвы, в другой – в центре почти «закрытого» в то время города – Свердловска. Две мемуарные книги Б. Мессерера и В. Воловича, художников «оттепельного» поколения, были опубликованы практически одна за другой – в 2016 и 2017 гг., что называется, «на излете» воспоминаний шестидесятников.

«Промельк Беллы. Романтическая хроника» Б. Мессерера и «Мастерская. Записки художника» В. Воловича выстроены как классические мемуары: от первых детских воспоминаний семейного круга, психологических портретов отца и матери, через описания учебы и учителей профессии и жизни, входа в социум, утверждения себя в нем до предварительных (Мессерер) или окончательных (Волович) итогов прожитой жизни. Ныне линейное временное выстраивание «эго-текста»¹² скорее исключение, нежели правило жанра. Перед нами не фиксация «вспышек сознания в беспамятстве дней», но реализация традиционной формулы: рассказ «о времени и о себе», рассчитанный на неспешное, «старопрежнее», вдумчивое чтение: обе книги, что вновь традиционно для мемуаров доцифровой эпохи, созданы не на принципе «открытых файлов», но с опорой на бумажный архив (записные книжки, дневники, обширная переписка и т. д.), весьма и весьма объемны – 848 и 608 страниц, изданы в добротных изданиях (Москва : АСТ, редакция Елены Шубиной; Екатеринбург : Автограф) сопровождаются богатым иллюстративным материалом.

Внешнее сходство оформления книг только поддерживает удивительную своеобразную синонимичность содержательно-го характера, вызванную единым целеполаганием¹³, определив-

¹¹ Там же. С. 26.

¹² См.: Михеев М. Дневник как эго-текст (Россич, XIX–XX). М., 2007.

¹³ Нам доводилось рассматривать две мемуарные книги этого же поколения, написанные с противоположных позиций – «обвинительного приговора»

шимся в результате ситуации «после»: после ухода из жизни Беллы, после пришедшей к завершению основных событий жизни. «Бог дал мне долгую жизнь, но отнял у меня моих самых близких друзей. Эта книга – мой долг перед ними. Моя память о них»¹⁴, – этими словами В. Воловича, открывающими его книгу, мог начать свою и Б. Мессерер, равно, как и определение своих намерений: «Я попытался написать историю своей жизни. Для себя. Может быть, для родных. Возможно, для друзей»¹⁵.

Авторы принадлежат одному поколению (В. Волович – 1928-го, Б. Мессерер – 1933 года рождения), их детские воспоминания связаны с войной, подростковые – с голодными послевоенными годами. Осознание своего предназначения и вход в свою художественную «мастерскую» связан с «оттепелью», и далее идет удивительное переплетение нитей судеб в канве истории этого поколения, вплоть до необходимости найти свое место в новом постсоветском государственном и социальном устройстве. Сразу заметим, что Б. Мессерер менее, В. Волович более пессимистично оценивает итоги, к которым пришло их некогда блистательное поколение, о чем с горечью писал Ю. Буртин: «Как и большинство населения России, кроме ее правящего богатого слоя, шестидесятники пребывают сейчас в состоянии растерянности и уныния. <...> Люди того поколения, которое первым в советской истории предприняло поиск демократической альтернативы тоталитарному режиму, а четверть века спустя выступило в качестве инициаторов и главных действующих сил “перестройки”, успели увидеть, какой горестный результат имела их борьба, какому грязному делу невольно и неожиданно послужили их чистые мечты, благородные идеи и бескорыстные усилия»¹⁶. Однако повествование о сделанном поколением окрашено гордостью за него.

и «оправдания иллюзий» (см.: *Снигирева Т. А., Подчиненов А. В.* Литературные мемуары: два полюса одного жанра // Пушкинские чтения-2011. «Живые» традиции в литературе: жанр, автор, герой, текст : материалы XVI междунар. науч. конф. СПб., 2011. С. 103–111). Небесполезно здесь вспомнить определение всех мемуаров шестидесятников как своеобразную «инвентаризацию иллюзий»: *Явлинский Г. А.* Дисциплина свободы // Буртин Ю. Г. Исповедь шестидесятника. С. 9.

¹⁴ *Волович В.* Мастерская : Записки художника. Екатеринбург, 2017. С. 11.

¹⁵ Там же. С. 7.

¹⁶ *Буртин Ю. Г.* Исповедь шестидесятника. С. 13..

Поразительна схожесть самих условий проявления творческого дара двух художников. Прежде всего, это изначальная творческая атмосфера семьи. В. Волович «вырос в семье, где мать и отчим были писателями», Б Мессерер – сын звезды немого кино Анель Судакевич и легендарного танцовщика Большого театра Асафа Мессерера, друзьями которых были люди, сделавшие славу отечественного искусства первой трети XX в. Это и атмосфера творчества в избранной художниками среде реализации дара. Это и единство духовных ценностей: творческая ежедневная работа – дружба – любовь.

В. Волович неоднократно воспекает дружество своего поколения:

...Какие дружбы были в шестидесятых!.. Казалось, нет ничего, что было бы более свято... Рассказать, поделиться, выслушать – это было так важно... Прийти на помощь – вопрос чести. Не было границ в душе, она целиком принадлежала дружбе... Служение дружбе было почти религиозным¹⁷.

«Записки художника» наполнены портретами друзей: Степан Дмитриевич Эрзя, Эрнст Неизвестный, Яков Тубин, Спартак Киприн, Геннадий Мосин, Елена Степаненко, Алексей Казанцев, Лев Артурович Эппле, Лев Наумович Коган, Лев Горелик, Николай Коляда, Олег Коряков, Евгений Зашихин, Марина Голомидова и многие другие. Но отдельно и особо – Миша Брусиловский: «Более чем сорокалетнюю дружбу с ним я ощущаю как постоянную внутреннюю ценность. Говорю об этом с гордостью, радостью и благодарностью»¹⁸.

И далее: Татьяна Брусиловская, Герман Метелев, Ирина Лаврова – вновь длинный, с любовью выписанный ряд характеров и судеб. Автор признается: «Господь дал мне любовь. Друзей. Семью. Он дал мне возможность видеть мир, влюбляться, путешествовать, бражничать в дружеских застольях...»¹⁹

Книга Б. Мессерера также своеобразный гимн друзьям:

Лева Збарский стал моим ближайшим другом еще и потому, что мы с ним совпадали во всех вкусовых и этических оценках²⁰;

¹⁷ Волович В. Мастерская. С. 125.

¹⁸ Там же. С. 135.

¹⁹ Там же. С. 9.

²⁰ Мессерер Б. Промельк Беллы : Романтическая хроника. М., 2016. С. 125.

Вообще в те годы возникли многие дружба, оставшиеся со мной надолго. Одна из них – до последнего часа – с Игорем Квашой²¹;

Встреча с Женей Евстигнеевым сразу стала предощущением грядущей дружбы²²;

Белла тоже дарила мне своих друзей, и они становились нашими общими²³;

Однажды Юра Шевчук пригласил меня на свой концерт в Москве. С ним нас связывала долгая дружба²⁴.

Отдельно, вплоть до самостоятельных глав, даны портреты Владимира Высоцкого, Иосифа Бродского, Венедикта Ерофеева, Булата Окуджавы, Сергея Параджанова, Василия Аксенова, Георгия Владимова, Владимира Войновича, Юрия Петровича Любимова. Безусловное для Мессерера достоинство Беллы Ахмадулиной – уникальная интонационная магия ее стихов, усиленная магнетизмом личности, что буквально притягивало к ней людей, обладавших судьбой и даром. Не случайно признание Мессерера: «“Метрополь” для меня – это прежде всего люди. И ставшие самыми близкими из них – Андрей Битов и Фазиль Искандер»²⁵.

Обоих художников объединяет противостояние власти предрержащим и неприятие официального искусства, что сделало их творческий путь успешным, но далеко не простым. Б. Мессерер так пишет о своем нежелании быть в русле должного:

Работал я тогда исступленно, со всем пылом молодости, по многу часов в день. Я стремился делать авангардное искусство своего времени. <...> ...к этому периоду (шестидесятые) относится цикл моих абстрактных картин большого размера. Выставлять я их не мог, потому что всякое отклонение от социалистического реализма пресекалось²⁶;

Бродя по московским улицам, я четко отдавал предпочтение строгому конструктивистскому началу, которое проступало в чер-

²¹ Мессерер Б. Промельк Беллы. С. 219.

²² Там же. С. 125.

²³ Там же. С. 287.

²⁴ Там же. С. 674.

²⁵ Там же. С. 606.

²⁶ Там же. С. 215.

тах города, но резко не вязалось с пышными портиками, лепниной и карнизами строившихся в то время зданий²⁷;

...после окончания института продолжать делать эти хрущевские проекты было для меня невозможно. Это противоречило моему художественному вкусу: я мечтал стать художником и стал им²⁸.

В. Волович не без сарказма замечает:

Часто сюжеты моих офортов возникали как прямая иллюстрация к жизни. Время от времени музыкантов, писателей, художников приглашали в обком на идеологическое совещание. Секретарь по идеологии делал доклад, в котором учил, как надо писать книги, рисовать, сочинять музыку... Вернувшись из обкома, я набросал сюжет, только что виденный мною. Панцирь в железных перчатках играет на арфе. Рядом хор безликих ангелов с опущенными крыльями. Сюжет назывался «Пустой панцирь учит ангелов петь...»²⁹.

Во всех публикациях мемуарного характера, посвященных «оттепели», неизменной остается магистральная проблема российской словесности – «личность и власть» – и связанный с ней комплекс вопросов: свобода/несвобода человека в тоталитарном государстве, плата творца за компромисс, типы взаимоотношения художника и времени, варианты творческого поведения, но окрашиваются они различными авторскими интенциями. Это может быть простая констатация, как у М. Ульянова: «Со сцены в полной голос заговорили о правде. Недолго эту правду дали говорить. Наверху опомнились – и вновь стали закручивать гайки... <...> Снимались из репертуара готовые спектакли, не допускались к постановке, как правило, правдивые и талантливые новые пьесы»³⁰. А может быть агрессивная защита: «Про нас, шестидесятников, порой сквозь зубы говорят, что наша смелость была “санкционированной”. Это зависть к тому, как нас любили. Нам никто ничего не дарил – мы брали с боем каждый сантиметр территории свободы»³¹.

²⁷ Там же. С. 195.

²⁸ Там же. С. 202.

²⁹ Волович В. Мастерская. С. 94.

³⁰ Ульянов М. А. Приворотное зелье. С. 95.

³¹ Евтушенко Евг. Волчий паспорт. С. 10.

И здесь становится очевидной еще одна, возможно, главная черта, объединяющая книги двух талантливых художников своего времени, выгодно отличающая их мемуары от многих других, здесь не упомянутых: удивительная доброта к миру и людям. Ни Мессерер, ни Волович фактически не пишут или почти не пишут о тех, кого не любили. Главная интонация их книг – мудрость доброты и всепрощения. Характерен пассаж Б. Мессерера:

Общение с Фази́лем всегда радость. Так приятно окунаться в его непосредственность, наивность, прекрасноту. Фази́ль благороден во всем. Он дарит при встрече все свои человеческие качества сразу. Со стороны обычно виднее, насколько тот, с кем встретился Фази́ль, достоин такого подарка. И в тех редких случаях, когда его собеседник действительно достойный человек, испытываешь удовлетворение, а в большинстве случаев – сочувствие Фази́лю, зачем он так широк? Зачем так тратит себя?³²

И Мессерер пишет книгу безупречной любви к своей жене, испытывая счастье возвращения к ней и своим, часто общим с Беллой друзьям, ни разу не вспомнив тех, кто не достоин памяти, не тратит на это силы. Возможно, отсюда – некоторые пустоты и недоговоренности, характерные для обеих книг, которые компенсированы щедрой «передачей» слова другим, этически и творчески близким людям. Например, большая часть отношений Ахмадулиной и Мессерера с четой Аксеновых представлена обширной публикацией «квартетной» переписки.

Авторы мемуаров отличаются типом личности, но не характером таланта (в этом они удивительно близки). Один – легкий «король богемы», другой – вечно сомневающийся в себе художник, человек театра и человек книги. (Волович прямо признается: «Я – книжный иллюстратор. Это главное дело моей жизни. Все, что я делал, я делал для книги или в связи с ней»³³.) Этим обусловлена специфика нарратива их воспоминаний.

Б. Мессерер не склонен к развернутым размышлениям и описаниям, человек театра, он любит диалог, скетч, сценку, беседу, расписанную по ролям, любит предложить свою драматур-

³² Мессерер Б. Промельк Беллы. С. 611.

³³ Волович В. Мастерская. С. 246.

гию жизни. Например, так сделана сцена встречи Андрея Битова и Резо Габриадзе с легендарным уже при жизни Вен. Ерофеевым:

Познакомившись с Веничкой, Андрей и Резо, естественно, принялись восхищаться его поэмой «Москва – Петушки». Веничка величественно слушал и принимал комплименты с той самой полуулыбкой Джоконды. Разговор, так или иначе, зашел о литературе. Каждое новое имя несли на суд Венедикта, и Веничка вершил этот суд, вынося торжественный приговор:

– Нет! Этому я ничего не налью!

Желая обострить разговор, я спросил:

– А как ты относишься к тому, что пишет Битов?

Веничка невозмутимо ответил:

– Ну, Битову я полстакана налью.

Андрей реагировал благороднейшим образом:

– Веничка, что бы ни сказал, я никогда не обижусь на тебя!

Разговор зашел о Белле. Ее самой не было в мастерской, она жила и работала тогда в Доме творчества композиторов в Репине под Ленинградом.

Веничка задумчиво проговорил:

– Ахатовну я бы посмотрел...

А дальше на вопрос, как он оценивает ее стихи, Веничка произнес:

– Ахатовне я бы налил полный стакан!³⁴

В. Волович работает в ином ключе: «Я мог бы сказать, что прожил счастливую жизнь, если бы не особенности моего характера, склонного к драматическим преувеличениям, провалам в депрессию, приступам самопожирания»³⁵. Если у Мессерера жанровый подзаголовок воспоминаний («романтическая *хроника*») намекает не только на романтическую, но и драматургическую основу, то подзаголовок Воловича («*записки художника*»), наименование глав, акцентирующих фрагментарность повествования – «из» и «о» («Из записной книжки», «Из дневника», «Из писем», «О коллегах и друзьях», «О работе над иллюстрациями», «Об унынии», «О Томке»), свидетельствуют о том, что мемуарист предлагает не драматургию жизни, по-мессереровски комичную или сен-

³⁴ Мессерер Б. Промельк Беллы. С. 410.

³⁵ Волович В. Мастерская. С. 265.

тиментальную, но внутреннюю драму вечно сомневающегося в своем даре художника: «...эта книга о художнике, переоценившем свои силы, преувеличившем свои возможности. О драматической борьбе с недоданностью таланта, неадекватностью своих возможностей»³⁶. Повторим, неточная «рифма» книг обусловлена типом личности, характером авторов, но не уровнем таланта, как художнического, так и литературного.

Мастерская одного художника находилась в центре Свердловска/Екатеринбурга, на улице Луначарского, другого – в центре Москвы, на Поварской, что, безусловно, предопределило «внешние» возможности реализации таланта, но ни в какой мере не отразилось на их внутренних убеждениях и побуждениях. И Мессерер, и Волович в конце концов не оставили то место, которое сформировало их судьбу. Думается, здесь есть смысл обратиться не к утвердившему себя понятию «гений места», но оценить значимость категории «место гения».

Когда это становится возможным, оба художника много путешествуют; обширные фрагменты мемуаров посвящены описанию иных городов, стран, культур, обычаев, напоминая скорее качественные, интересные и небанальные (все-таки взгляд художника) травелоги, финалом которых и у Мессерера, и у Воловича становится сюжет возвращения.

Иссушенная земля Крыма и цветущие травы Переславля-Залесского. Застывшее море великой Иудейской пустыни и бесконечное волнение Тихого океана. Белые ночи Карелии и черный бархат южного неба над Самаркандом. Острые колючки Аральских степей и золотые пески одесских лиманов. Вершины Памира, ущелья Дагестана, Мертвое море и цветущие сады Колхиды. Узкие улочки Таллина, каналы Венеции, просторы Иртыша, замки Луары... Какое счастье увидеть все это собственными глазами. Какая полнота жизни. И как здорово, вернувшись, вдруг заново понять и полюбить то, что вокруг тебя. Внутри себя, что всего ближе. Что дано Богом и обстоятельствами. Без чего плохо и трудно жить. И, кажется, смысл всех путешествий – возвращение³⁷.

³⁶ Волович В. Мастерская. С. 8–9.

³⁷ Там же. С. 303.

Отсюда не случайно и постоянное желание художников запечатлеть свое место, в какой-то степени сделать его неизменяемым, т. е. остановить время, что реализовано как в собственно художественном творчестве (городские зарисовки Мессерера, активное участие Воловича как члена редколлегии журнала «Уральский следопыт» в его оформлении, работа над «Путеводителем по Свердловску», создание альбома «Старый Екатеринбург»), так и в мемуарах, которые буквально «прошиты» улицами, площадями, адресами домов и прочими локациями Москвы и Свердловска / Екатеринбурга. В. Волович даже специально посвятил этому «кружению» отдельную главу – «Прогулки по городу».

Безусловно, стремление к свободе творческой реализации заставляло и Мессерера, и Воловича буквально срывать с своего места, первый – в качестве художника театра уезжал ставить тот или иной спектакль за границу, второй – в качестве художника-иллюстратора работал в Москве:

Четыре десятка лучших и счастливейших лет моей жизни связано с работой в Свердловском книжном издательстве. К сожалению, они были омрачены конфликтом с главным редактором. Этот конфликт был частью общей кампании по борьбе с формализмом. Но, как говорится, нет худа без добра. Мне поневоле пришлось искать работу в Москве, в московских издательствах. Несколько лет я работал в «Молодой гвардии», «Художественной литературе», «Искусстве». Я сделал там «Шотландскую балладу», «Исландские саги», «Отелло», «Ричарда III», «Триптих по мотивам Б. Брехта»³⁸.

Но главным местом осуществления таланта оставалась своя Мастерская. В. Волович не раз признается на страницах мемуаров:

Мастерская – станция отправления и станция прибытия. Отсюда начинаются все дороги. <...> Но куда бы не уводили эти дороги, они неизбежно возвращали меня в мастерскую³⁹;

...в этом каждодневном пребывании в мастерской извечно состоит счастье, судьба и жизнь художника⁴⁰.

³⁸ Волович В. Мастерская. С. 175.

³⁹ Там же. С. 310.

⁴⁰ Там же. С. 324.

О значимости мастерской на Поварской, 20 не только для Мессерера, но для всей культуры «оттепели» пишет А. Битов: «“Поварская стала нынче Воровская”, – шутка принадлежала Борису Мессереру, но стала фольклором. На Воровской от Высотки (площадь Восстания) до Вставной челюсти (проспекта Калинина) последовательно размещались Союз писателей напротив посла ФРГ, ЦДЛ напротив Дома кино, училище Гнесиных напротив Института мировой литературы, посольство Литовской ССР и мастерская Бориса Мессерера напротив издательства “Советский писатель”, зажатого между прокуратурой и посольством Норвегии. Во дворе Союза писателей сидел памятник Льву Толстому, в мастерской Мессерера жила Белла Ахмадулина. Было время – можно было не ходить далеко – все помещалось на Воровской улице. Вино свободно продавалось что на Арбате, что на Восстания»⁴¹.

Думается, истинному таланту в принципе можно «не ходить далеко», так как перемещение в пространстве в конце концов менее значимо, нежели движение творческой мысли. Не этим ли объясняется сведение пространства к своей мастерской, к «своему месту», вплоть до затворничества известных гениев?

Об этом точно сказано Беллой Ахмадулиной:

Искать пристанища иного —
какая бедная тщета.
Весь этот мир – не больше слова
и не просторнее холста⁴².

Рядоположение двух мемуарных и во многом итоговых книг дает возможность говорить об особой значимости места (вне зависимости от его столичной или провинциальной локации), в котором осуществлялись личные и общие для шестидесятников свободные творческие поиски. В случае Б. Мессерера и В. Воловича – это мастерские художников, которые, по сути, стали мастерскими поколенческого сообщества и в которых осуществлялась «свободы черная работа» (В. Леонович).

⁴¹ Битов А. Строгость богемы // Борис Мессерер – мастерская на Поварской. Ростов-н/Д, 1994. С. 6.

⁴² Письма Беллы. Белла Ахмадулина Борису Мессереру. Письма. Борис Мессерер Белле Ахмадулиной. Портреты. М., 2017. С. 48.

Мемуарная литература – традиционно любимый читателем жанр, хотя судьба его в России весьма драматична. Русская литература советской эпохи знала и культивировала мемуары в разных жанровых проявлениях: биография, автобиография, дневник писателя, «такой-то в воспоминаниях современников». Но все это разнообразие зачастую сводилось к единому пафосу: «жизнь замечательных людей» в не менее замечательном времени.

В годы «оттепели» мемуарная и близкая к мемуарной литература («Люди. Годы. Жизнь» И. Эренбурга, «Люди и положения» Б. Пастернака, «Трава забвения» и «Святой колодец» В. Катаева и т. д.) сделала попытку прорыва к максимальной полноте «рассказа о времени и о себе», прорыва, возможность и необходимость которого была обусловлена и готовностью авторов «вспомнить», и настроением читателей на достоверность, а не на мифологию, и стратегической задачей шестидесятников «вочеловечивания» истории.

Принцип «идеальных» мемуаров можно афористически сформулировать, перефразируя известное высказывание В. Шкловского: «Для написания мемуаров нужно иметь характер, судьбу и иметь мужество не скрывать ее». Однако природа мемуарного жанра двуедина и противоречива одновременно: субъективная установка на полную достоверность и объективная невозможность полной достоверности. Идеологическая цензура и автоцензура – мощные ограничители пространства искренности мемуаристов. В «оттепельной» мемуаристике действовали и то и другое, поэтому ее легко упрекнуть в полуправде или частичной правде. В ней очевидны сознательные фигуры умолчания и бессознательная аберрация памяти. Эти пустоты, касающиеся некоторых событий и людей, своеобразные «провалы в памяти», легко обнаруживаются при сопоставлении текстов, появившихся в 1960-е и в 1990–2000-е гг. Один из ярчайших примеров – «Несколько лет» и «Эпилог» В. Каверина.

Все сказанное о силе и слабости воспоминаний периода «оттепели» отчасти можно отнести и к современным публикациям мемуарного характера, уже самой «оттепели» посвященным. Неизменной осталась магистральная проблема российской словесности – «личность и власть» – и связанный с ней комплекс вопросов: свобода/несвобода человека в тоталитарном государстве,

плата творца за компромисс, типы взаимоотношения художника и времени, варианты творческого поведения. Неизменным остался и конфликт автора с его памятью и совестью, в результате чего для читателя главной мерой убедительности текста является доверие или сомнение по отношению к нравственной и/или гражданской позиции автора. Мемуары нашего времени стали более откровенными и конкретными, открытыми житейским фактам и литературным скандалам. И, естественно, они не стали менее субъективными: продолжают «игры с памятью». Но эти игры в условиях бесцензурного времени имеют особый генезис, так как строятся по законам противоположных авторских интенций: обвинительного приговора и самооправдательного слова. Более того, в книгах мемуарного характера о шестидесятичестве (Евг. Евтушенко, А. Вознесенского, А. Козлова, А. Кончаловского и др.) разнонаправленные жанровые стратегии сливаются, ничуть не противореча друг другу, что ведет, по крайней мере, к двум последствиям. Во-первых, российский читатель находит немалое наслаждение в том, чтобы на основе многоверсионности в обрисовке и оценке тех или иных людей и событий выстроить свою версию культуры XX в. Во-вторых, в современной мемуарной прозе авторы играют не только со своей личной памятью, но и с памятью жанра, в рамках которого создаются книги, чаще всего становящиеся итоговыми.

Подтверждением могут служить две знаковые книги последних лет, вышедшие практически одновременно: «Таинственная страсть (роман о шестидесятниках)» Василия Аксенова (2009) и «Автопортрет. Роман моей жизни» Владимира Войновича (2010, подписано в печать в 2009).

Но синхронность выхода в свет не единственное общее между этими произведениями.

Во-первых, в них описано одно время.

Во-вторых, у авторов-героев схожая жизненная судьба: дети репрессированных родителей, осознанное диссидентство, эмиграция, фактическое возвращение в Россию на склоне лет.

В-третьих, схожая творческая судьба: вход в литературу в конце 50-х гг., шестидесятичество, публикации в либеральных журналах – «Юность» и «Новый мир», шумная известность, борьба с цензурой, отлучение от легального литера-

турного процесса, уход в «самиздат» и «тамиздат», лидерство (во всяком случае, для Аксенова безусловное) в третьей волне русской эмиграции, активная републикация и публикация в годы «перестройки», т. е. и творческое возвращение в Россию к отечественному читателю.

В-четвертых, оба произведения во многом итогового характера, имеющие одинаковую структуру авторской жанровой номинации «роман о...»: «роман о шестидесятниках» у Аксенова, «роман о моей жизни» у Войновича.

Наконец, по сути, хотя выполнены в разной стилистике, совпадают издательские аннотации этих «романов-автобиографий», в которых главной является каноническая формула «рассказ о времени и о себе»:

Новый сенсационный роман-мемуар Владимира Войновича «Автопортрет. Роман моей жизни»! Автор легендарной трилогии о солдате Иване Чонкине, талантливый художник-живописец, драматург, журналист и просто удивительно интересный человек – Владимир Войнович на страницах своей новой книги пишет не только о себе, но и о легендарном времени, в которое ему выпало жить, любить и получать всенародное признание и почет. Эту книгу ждали очень долго, и вот она перед вами!⁴³

«Таинственная страсть» – последний роман Василия Аксенова. Его герои – кумиры шестидесятых: Роберт Рождественский, Владимир Высоцкий, Андрей Вознесенский, Андрей Тарковский, Евгений Евтушенко... Аксенов предоставил нам уникальную возможность узнать, как жили эти люди – сопротивлялись власти или поддавались ей, любили, предавали, отбивали чужих жен, во что верили, чем дышали. И продолжали творить, несмотря ни на что. Именно эту жажду творчества, которую невозможно убить никаким режимом, и называет Аксенов таинственной страстью⁴⁴.

Рассмотрим, как отразилась в этих произведениях личная память писателей.

⁴³ Войнович В. Н. Автопортрет : Роман моей жизни. М., 2010. С. 4.

⁴⁴ Аксенов В. Таинственная страсть (роман о шестидесятниках). М., 2009. С. 4.

Вначале отметим общее, сближающее Аксенова и Войновича.

Во-первых, это время: историческое, творческое и житейское, политическая эпоха «оттепели» и литературная эпоха шестидесятничества. В обеих книгах упоминаются одни и те же политические (XX и XXII съезды партии, снятие Н. С. Хрущева, Пражская весна и ввод войск в Чехословакию, протестные акции) и культурные (выход знаковых для шестидесятничества книг, журнальное противостояние, кинематограф, авторская песня, разгром в Манеже, суд над Бродским, суд над Синявским и Даниэлем) события и обязательно – юг, море и своя, купленная на гонорар, машина-развалюха.

Во-вторых, в книгах фактически один и тот же круг героев: от Твардовского до Евтушенко, от Окуджавы, Высоцкого до Солженицына.

В-третьих, литература – в книгах говорят об одних и тех же произведениях, от «Одного дня Ивана Денисовича» до песен Высоцкого.

Но так же очевидны и существенные различия.

Во-первых, различаются способы введения и формы «личной памяти».

У Войновича преобладает линейное время, принцип автобиографического повествования от первого лица. Не случайно в Предисловии автор не называет свою книгу «романом», но «автобиографией» и «биографией»:

Намерение написать автобиографию развивалось во мне постепенно и вначале как ответ на попытки разных людей по недоброжелательству или неведению изобразить события моей жизни, мои побуждения, поступки и дела в желательном для них виде <...> Поэтому мою биографию можно считать не только чередой находок, потерь, иллюзий, разочарований, накоплением опыта и чего-то еще, но и растянувшейся на всю жизнь попыткой самопознания...⁴⁵

Ключевое слово здесь «череда», разворачивающее повествование «одно за другим», но в книге отчетливо (через оговорки

⁴⁵ Войнович В. Н. Автопортрет. С. 5.

автора, чаще всего ремарки: «забегу вперед») дана точка отсчета – память автора «не возвращается», но восстанавливается из совсем другого времени, времени, когда умерли почти все: и друзья, и враги, и родные.

У Аксенова принцип реконструкции памяти отсутствует, его память «возвращается» за пределами текста, в рамках текста время осуществляется как «здесь и сейчас». Это модуль личной памяти Аксенова.

Модуль памяти Войновича: «там и тогда», что напрямую связано с различными творческими целеполаганиями двух книг.

Это второе отличие.

Войнович в первую очередь рассказывает о себе, рисует автопортрет, через себя дает другого. (Яркие примеры – страницы, посвященные А. Твардовскому, В. Максимову.)

Аксенов пишет о других и через других о себе.

Отсюда калейдоскопичность памяти Войновича, когда один эпизод сменяет другой, и мозаичность памяти Аксенова, когда одно описание дополняет другое, создавая целостную картину.

В-третьих, и это весьма существенно, по-разному решается проблема достоверности.

Войнович убежден, что он может «писать так, как было», и для него нет разницы между жанром биографии и жанром романа, он считает себя писателем-реалистом, работающим в этом качестве в любом жанре. Во фрагменте, названном «Зачем об этом писать?», он отстаивает свое право писать о людях не только хорошее, но и плохое:

Зачем писать о мрачных сторонах нашей истории? Зачем писать о слабостях известных людей? Затем, чтобы показать жизнь такой, какой она была на самом деле. А затем, чтобы изобразить людей такими, какими они были, со всеми своими достоинствами и недостатками. Намеренное приписывание людям дурных поступков, слов, мыслей или черт характера есть клевета, но и намеренное приукрашивание их образа есть ложь⁴⁶.

А если допустить возможность ненамеренного, идущего от субъективизма нашей памяти «приписывания людям дур-

⁴⁶ Там же. С. 443.

ных поступков, слов» и тем более «мыслей», о которых вряд ли можно точно и вообще знать «какими они были на самом деле»? Поэтому и вызывает сомнения достоверность памяти и знаний писателя во фрагменте «О словесном портрете», вновь посвященном тому, что «ничего нельзя приукрашивать»:

Я описываю встреченных мною людей, живших и умерших, такими, какими я их знал и запомнил, не очерняя и не украшая. Никто не может быть объективным, и я не могу, но стараюсь. Я ни с кем не свожу счеты. Ни с живыми, ни тем более с мертвыми. Если б старался сводить, то с живыми было бы интереснее, а с мертвыми какой толк? Я никого не стараюсь обидеть и сам не обижаюсь. Если пишу, что такой-то человек сделал то-то, то только потому, что это было именно так. Это касается всех, кого я описываю, включая Твардовского. Я его считал и считаю замечательным поэтом, редактором и просто читателем, крупной личностью и говорю о нем достаточно много хорошего. Но будь я биографом Твардовского, я не имел бы права пройти мимо его поступков и слов, которые его не украшали. О его участии в решениях (выскажусь мягко), по крайней мере оскорбительных для Зощенко и Пастернака, о его несправедливых оценках Мандельштама, Ахматовой. Добросовестный биограф не мог бы пройти мимо воспоминаний о нем родного брата – Ивана Трифоновича Твардовского. Я могу ошибиться в некоторых деталях, датах и оценках, но никогда не искажу их намеренно. Писать о человеке только хорошее, умалчивая о плохом, – это такая же ложь, как если писать только плохое, не говоря о хорошем⁴⁷.

Можно оспаривать саму суть и тенденциозность высказывания В. Войновича, но в первую очередь поражает дидактическая интонация фрагмента, напоминающая риторику литературных статей Н. Г. Чернышевского, призывавшего говорить «о народе правду без всяких прикрас»⁴⁸.

Василий Аксенов, напротив, «не вполне уверен в хронологической точности событий»⁴⁹. Поэтому, абсолютно не доверяя мемуарам, он доверился мемуарному роману, резко разводя эти жанры:

⁴⁷ Войнович В. Н. Автопортрет. С. 505.

⁴⁸ Чернышевский Н. Г. Не начало ли перемены? // Чернышевский Н. Г. Собр. соч. : в 5 т. М., 1974. Т. 3. С. 424.

⁴⁹ Аксенов В. Таинственная страсть. С. 5.

Что касается мемуарного романа, то он, несмотря на близость к реальным людям и событиям, создает достаточно условную среду и отчасти условные характеры, то есть художественную правду, которую не опровергнешь⁵⁰.

И, продолжая, ссылается на опыт своего учителя:

Приступая к работе над «Таинственной страстью», я вспомнил повесть В. П. Катаева «Алмазный мой венец». Мастер нашей прозы, говоря о своих друзьях-писателях, отгородился от мемуарного жанра условными кличками: «Скворец», «Соловей», «Журавль» и т. п. Прототипами этих образов были О. Мандельштам, С. Есенин, В. Маяковский и пр., что подтверждалось цитатами бессмертных стихов. С предельной щедростью я прибегал к подобному цитированию моих друзей-шестидесятников, однако, создавая их романтные образы, я отдавал себе отчет, что возникнут не клоны, не копии, а художественные воплощения, более или менее близкие к оригиналам. В связи с этим возникала потребность создать новые, хоть и созвучные имена⁵¹.

Итак, основная установка В. Войновича – «писать как было», точнее, как он думает, что было, или как запечатлелось в его житейской памяти. Изначальная установка В. Аксенова – писать, как чувствовал и как запечатлелось в его художественной памяти.

Сейчас обратимся к памяти жанра, выявив вначале то общее, что прослеживается в этих книгах.

Во-первых, для характеристики жанровой природы «Таинственной страсти» и «Автопортрета» важно следующее. По определению, такие жанровые образования, как автобиография, автобиографическая проза, автобиографический роман, а также мемуары, мемуарный роман, «роман-мемуар», дневники, дневниковая проза, записные книжки, вне зависимости от авторских номинаций, носят синкретичный характер. Обычно генерализирующими новое жанровое образование являются три его составляющие: роман, мемуары, автобиография. Все три характеризуют книги Войновича и Аксенова, но в разной последовательности и в разной степени выявленности.

⁵⁰ Там же. С. 6.

⁵¹ Там же. С. 6–7.

У Войновича – это автобиография, мемуары, роман.

У Аксенова – это роман, мемуары, автобиография.

Во-вторых, при общности составляющих возникает общность жанровой памяти. Это книги об их поколении, о себе, о любви, дружбе, предательстве, творчестве и борьбе.

Но есть и весьма существенные различия.

Во-первых, существенно разнится характер повествования.

У Войновича установка на жизненную достоверность ведет к хронологическому принципу повествования, который основывается на последовательном изложении фактов его жизни, порой в мельчайших подробностях, что возможно при обладании автором феноменальной фактической памятью (что подтверждается в тексте множеством примеров). Но при этом человеческая память не перестает быть «избирательной, как урна» (выражение С. Довлатова). Основной жанровой практикой книги становится усиление биографического и ослабление романного начала. Таким образом, специфика нарратива здесь – монологизм.

У Аксенова установка на художественную достоверность ведет не к хронологическому описанию фактов, но к описанию эмоционально-психологических поведенческих реакций на них. Основной жанровой практикой книги становится усиление романного и ослабление биографического начал. Автору важно рассказать не только о Ваксоне, но и других главных героях своей книги: Роберте Эре, Кукише Октаве, Яне Тушинском, Антоне Антоновиче Андреотисе, Нэлле Аххо, Вертикале, Юсте. При этом писатель прибегает к проверенным приемам психологического романа (портрету, речевой характеристике, анализу личности героя путем обрисовки поведенческих реакций и расшифровки эмоционального состояния), что позволяет выявить главное – характер взаимоотношения героя со временем, постоянно ставящим его перед проблемой нравственного выбора. Но так же активно используются приемы постмодернистского романа: принципы игры, амбивалентности и релятивизма, сознательное расщепление авторского сознания и перенос его на целую систему носителей, повышенная интертекстуальность и не менее повышенная условность, обнаруживающая себя в сюрреалистических образах и пейзажах, на фоне и при активности которых разворачивается сюжетная канва книги.

Об особенностях своей «художественной метафизики», в которой правда искусства доминирует над правдой жизни, В. Аксенов говорит сразу же в авторском предисловии («Булат и Арбат»), описывая постановочную фотографию, «на которой изображены два нерасторжимых образа – Булат и Арбат»:

Летняя ночь или, скорее, раннее утро. Прозрачный воздух создает глубокую перспективу. Арбат пуст, не видно ни единой человеческой фигуры, полностью отсутствует московская фауна – птицы, коты и собаки. Присутствует один лишь Окуджава, сидящий на переднем плане в середине проезжей части. Он выглядит вполне натурально на крепком стуле. Участвует в мизансцене, задумчив, за спиной – городская пустыня⁵².

И, предупреждая возможные гипотетические недоуменные вопросы и реплики «придирчивого зрителя» («Откуда взялся стул на спящем Арбате?» и «Так не бывает»), отвечает:

Почему же не бывает, если это уже случилось и было запечатлено? <...> искусство дополняет – или даже отчасти – заменяет – реальность. Появляется Булат, задумчиво сидящий на стуле посреди летней ночи и, конечно, отличающийся от обычного Булата, который в этот час просто спит. Так возникает художественная метафизика⁵³.

Здесь особенность нарратива – диалогизм.

Во-вторых, различна соотнесенность, корреляция данных текстов с узнаваемой творческой манерой писателя.

У Войновича ее нет, или почти нет: автор «Чонкина» практически выведен за «скобки» (вспоминаются редкие примеры, как, скажем, рассказ о любовных похождениях бравого советского офицера в Польше). Перед нами не ироничный автор-сатирик, а серьезный скриптор, обращающийся с письмами к председателю ВААП, в секретариат МО СП РСФСР, к министру связи СССР, школьникам, членам клуба «Бригантина», Э. Рязанову (все они размещены в Приложении, хотя по стилистике не выпадают и из основного корпуса книги).

⁵² Аксенов В. Таинственная страсть. С. 6.

⁵³ Там же.

Аксенов позиционирует себя иначе. В «Таинственной страсти» являет себя, конечно, не автор «Московской саги», «Острова Крым», даже «Ожога», но автор произведений, написанных примерно в то же самое время, которому посвящен роман: «Круглые сутки нон-стоп», «Поиски жанра. Поиски жанра».

И последнее. Своеобразная символика в оформлении книг.

В книге Войновича, в соответствии с ее названием, сплошные автопортреты, исполненные самим автором. Словесный ряд значительно подкрепляется визуальным.

В книге Аксенова обилие фотографий шестидесятников, собственно прототипов или реальных героев его романа.

Таким образом, книга В. Войновича – это роман с собой и своей жизнью, где доминирует не жанровое, но житейское понимание «романа».

Книга В. Аксенова – «роман» со своим поколением, с самим собой, но и собственно роман.

В этом можно увидеть, на наш взгляд, две характерные тенденции, прослеживающиеся в развитии современной мемуарной литературы: ориентацию на личную память и ориентацию на память жанра.