DOI 10.15826/izv1.2020.26.3.054
УДК 82-94

Т. А. Снигирева
А. В. Подчиненов

МАСТЕРСКИЕ ШЕСТИДЕСЯТЫХ: ПОКОЛЕНИЕ ГЛАЗАМИ ХУДОЖНИКОВ*

Книги мемуарного характера художников, вошедших в отечественную культуру в годы «оттепели», «Промельк Беллы» Б. Мессерера и «Мастерская» В. Воловича, рассмотрены в контексте воспоминаний знаменитых шестидесятников, чья деятельность осуществлялась в разных сферах искусства (литература, музыка, театр, кинематограф и т. д.). Обнаружено несомненное сходство их целеполагания: традиционный рассказ «о времени и о себе», хронологически последовательное повествование о своей судьбе в соотнесенности с судьбой своего поколения. Определены индивидуальные черты воспоминаний, идущие от своеобразия творческой личности автора и его профессиональных приоритетов. Б. Мессерер, человек театра, предлагает драматургически преобразованную реальность шестидесятых, В. Волович, человек книги, склонен к саморефлексии и анализу. Сравнительное исследование двух мемуарных и во многом итоговых книг привело к определению особой значимости места (вне зависимости от его столичной или провинциальной локации), в котором осуществлялись личные и общие для поколения свободные творческие поиски. В случае Б. Мессерера и В. Воловича — это мастерские, мастерские художников и мастерские поколенческого сообщества, в которых происходила «свободы черная работа» (В. Леонович).

К л ю ч е в ы е с л о в а: В. Волович; Б. Мессерер; поколение; социокультурная ситуация; «оттепель»; шестидесятничество; мемуары; нарратив; гений места; место гения.

* Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ № 19-512-23003 «Самосознание и диалог поколений в русской и венгерской литературной практике XX–XXI веков».

СНИГИРЕВА Татьяна Александровна — доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета; ведущий научный сотрудник Центра истории литературы Института истории и археологии УрО РАН (e-mail: tas0905@rambler.ru). ORCID: 0000-0003-3795-963X

ПОДЧИНЕНОВ Алексей Васильевич — доцент кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета (e-mail: a.v.podchinenov@urfu.ru). ORCID: 0000-0001-8498-4542

© Снигирева Т. А., Подчиненов А. В., 2020

Феномен шестидесятничества — один из наиболее ярких и в истории, и в культуре советской эпохи. Это мощный социокультурный пласт, который уникален сам по себе, но который в конце XX — начале XXI в. по понятным причинам 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. и выходящие поныне 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» [14, 3]. 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...» [Там же, 5].

Любопытно, что именно писатель отдает первенство в разрушении советских стереотипов не литературе, но другому искусству — музыке, конкретнее — ворвавшимся 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, прикицавшие по ночам к трофейным приемникам в надежде услышать “Час джаза” Уиллиса Коновера по “Голосу Америки”» [6, 6]. 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» [7, 193]. 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» [3, 6–7].

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 шестого года, после знаменательного XX съезда партии, жизнь страны круто изменилась. Наступило время оттепели. Повеял 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» [13, 94]. 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» [2, 251].

Акцентируя идею свободы, свойственную «оттепели», Евг. Евтушенко броско формулирует: «Шестидесятники — это маугли социалистических джунглей» [5, 7]. Свобода, возможно, определяющее для устремлений этого поколения слово, но оно окружено еще целым рядом сопредельных понятий: творчество, любовь и одно из важнейших — дружба, 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», «кафе для своих».

В. Тарасов, барабанщик легендарного 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» [12, 23]. Характерно упоминание об И. Бродском, который заходил в кафе «Неринга» в Вильнюсе вместе с Т. Венцлава: «Он был кумиром всех любящих и ценящих свободу людей» [Там же, 26].

Места встреч становились своеобразными мастерскими цеха творческой свободы. В данной статье 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» [9] 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, это добротные издания, с богатым иллюстративным материалом (первая книга издана в Москве Издательством АСТ, редакция Елены Шубиной, вторая — в Екатеринбурге Издательским домом «Автограф»).

Внешнее сходство оформления книг только поддерживает своеобразную синонимичность содержательного характера, удивительное сходство, вызванное единым целеполаганием¹, определившимся 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» [4, 11]. 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» [Там же, 7].

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» связаны с «оттепелью», и далее идет удивительное переплетение нитей судеб этого поколения в канве истории, вплоть до необходимости как-то существовать, найти свое место в новом постсоветском государственном и социальном устройстве. Сразу заметим, что Б. Мессерер менее, В. Волович более пессимистично оценивают 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» [2, 13]. Однако повествование о сделанном поколением окрашено гордостью за него.

Поразительна схожесть самих условий проявления творческого дара двух художников. Прежде всего, это изначальная творческая атмосфера семьи.

¹ Нам доводилось писать о двух мемуарных книгах этого же поколения, написанных с противоположных позиций — «обвинительного приговора» и «оправдания иллюзий» [11]. Небесполезно здесь вспомнить определение всех мемуаров шестидесятников как своеобразную «инвентаризацию иллюзий» [15, 9].

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 отечественному искусству 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 дружды 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 религиозным» [3, 125]. «Записки художника» наполнены портретами друзей: Степан Дмитриевич Эрзя, Эрнст Неизвестный, Яков Тубин, Спартак Киприн, Геннадий Мосин, Елена Степаненко, Алексей Казанцев, Лев Артурович Эшле, 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» [Там же, 135]. 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...» [Там же, 9].

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 оценках» [8, 125]; «Вообще в те годы возникли многие дружды, оставшиеся со мной надолго. Одна из них — до последнего часа — с Игорем Квашой» [Там же, 219]; «Встреча с Женей Евстигнеевым сразу стала предощущением грядущей дружды» [Там же, 125]; «Белла тоже дарила мне своих друзей, и они становились нашими общими» [Там же, 287]; «Однажды Юра Шевчук пригласил меня на свой концерт в Москве. С ним нас связывала долгая дружба» [Там же, 674].

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» [Там же, 606].

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 пресекалось» [8, 215]; «Бродя по московским улицам, я четко отдавал предпочтение строгому конструктивистскому началу, которое проступало в чертах города, но резко не вязалось с пышными портиками, лепниной и карнизами строившихся в то время зданий» [Там же, 195]; «...после окончания института продолжать делать эти хрущевские проекты было для меня невозможно. Это противоречило моему художественному вкусу: я мечтал стать художником и стал им» [Там же, 202]. 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...”» [4, 94].

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 взаимоотношений 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» [13, 95]. 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» [5, 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 Фазилем всегда радость. Так приятно окунаться в его непосредственность, наивность, прекраснотушие. Фазиль благороден во всем. Он дарит при встрече все свои человеческие качества сразу. Со стороны обычно виднее, насколько тот, с кем встретился Фазиль, достоин такого подарка. И в тех редких случаях, когда его собеседник действительно достойный человек, испытываешь удовлетворение, а в большинстве случаев — сочувствие Фазилю, зачем он так широк? Зачем так тратит себя?» [8, 611]. 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» [4, 246]). 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 драматургию 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! [8, 410].

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» [4, 265]. Если у Мессерера жанровый подзаголовок воспоминаний («романтическая *хроника*») намекает не только на романтическую, но и драматургическую основу, то подзаголовки 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 сентиментальную, 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» [4, 8–9]. 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 стало возможным, оба художника стали много путешествовать; 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 — возвращение» [4, 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, первого — отправляться за границу, в качестве художника театра, второго — в Москву, в качестве художника-иллюстратора: «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» [4, 175]. Но главным местом осуществления таланта оставалась своя Мастерская. В. Волович не раз признается на страницах своих мемуаров: «Мастерская — станция отправления и станция прибытия. Отсюда начинаются все дороги. <...> Но куда бы не уводили эти дороги, они неизбежно возвращали меня в мастерскую» [Там же, 310]; «...в этом каждодневном пребывании в мастерской извечно состоит счастье, судьба и жизнь художника» [Там же, 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» [1, 6].

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 стремление гениев свести пространство к своей мастерской, к «своему месту», вплоть до затворничества?

Об этом точно сказано Беллой Ахмадулиной:

Искать пристанища иного —
какая бедная тщета.
Весь этот мир — не больше слова
и не просторнее холста [10, 48].

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).

1. Битов А. Строгость богемы // Борис Мессерер — мастерская на Поварской. Ростов н/Д, 1994. С. 5–8.

2. Буртин Ю. Г. Исповедь шестидесятника / под ред. В. Г. Хороса. М., 2003. 648 с.

3. Венцлова Т. Ворованный воздух // Тарасов В. Трио. М., 2004. С. 5–8.

4. Волович В. Мастерская. Записки художника. Екатеринбург, 2017. 608 с.

5. Евтушенко Евг. Волчий паспорт. М., 1998. 575 с.

6. Кабаков А. Победитель // Козлов А. С. Козел на саксе. М., 1998. С. 5–8.

7. Козлов А. С. Козел на саксе. М., 1998. 448 с.

8. Мессерер Б. Промельк Беллы. Романтическая хроника. М., 2016. 848 с.
9. Михеев М. Дневник как эго-текст (Россия, XIX–XX). М., 2007. 264 с.
10. Письма Беллы. Белла Ахмадулина Борису Мессереру. Письма. Борис Мессерер Белле Ахмадулиной. Портреты. М., 2017. 364 с.
11. 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.
12. Тарасов В. Трио. М., 2004. 254 с.
13. Ульянов М. А. Приворотное зелье : автобиограф. проза. М., 2001. 288 с.
14. 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.
15. Явлинский Г. А. Дисциплина свободы // Буртин Ю. Г. Исповедь шестидесятника / под ред. В. Г. Хороса. М., 2003. С. 5–10.

Статья поступила в редакцию 08.06.2020 г.