

*Наталья Иванова*

Москва

## УХОДЯЩЕЕ ПОКОЛЕНИЕ — БОЛЬШЕ, ЧЕМ ПОКОЛЕНИЕ

Поколение, выросшее над бездной.

Над бездной — физически: они родились в те самые годы, уже после «великого перелома», во время нарастания и ожесточения террора. Подростками пережили войну, голод, блокаду, потерю отцов.

Над бездной — морально: в школе их воспитывали на примере Павлика Морозова, они клялись именем Сталина; они плакали, когда он умер. И хотя их родители, родившиеся до революции, так или иначе, хотя бы в быту, сохраняли тепло русской культуры, традиций, даже помалкивая о них (они еще продолжали разговаривать на исчезающем языке), — будущих шестидесятников государство целенаправленно воспитывало как советских детей. С соответствующей ритуальностью и обрядностью, с осуждением обрядности старой.

Из них последовательно вытравливали индивидуальное — в пионерских лагерях, на комсомольских собраниях. В домах непрерывно работало радио. Впереди расстилалось «светлое будущее». И они верили, они росли оптимистами. Но поколением их сделали «оттепель», отношение к XX съезду, Никита Хрущев, — их же и громивший потом, своим разгромом и сплотивший их еще больше.

Сам термин (на мой взгляд, очень удачный, поэтому и уже полвека) был введен в оборот Станиславом Рассадиным в статье, опубликованной в журнале «Юность» (1960) и тут же подхвачен. Рассадин подразумевал под шестидесятниками прежде всего авторов журнала «Юность» (журнал и учрежден в начале исторических 60-х — в 1956 году, главным редактором стал представитель старшего поколения советских писателей и будущий «мовист» Валентин Катаев) — то есть определенное литературное поколение, авторов журнала молодых единомышленников: поэты Белла Ахмадулина, Евгений Евтушенко, Юнна Мориц, Роберт Рождественский, Андрей Вознесенский; прозаики Василий Аксенов, Анатолий Гладилин,

Владимир Войнович, критики Станислав Рассадин, Леонид Лазарев, Борис Сарнов и другие.

Что было делать писателю, который прекрасно отдавал себе отчет — то, что он пишет, обречено на строжайший контроль? Оставалось, по ироническому замечанию Фазиля Искандера, одно правило: места, подлежащие уничтожению, писать как можно лучше. Что означало в такой ситуации — «лучше»? Чтобы и цензору не было за что ухватиться, и чтобы мысль оставалась мыслью.

Договор писателя с тем, для кого он пишет. Сознательно выбираемая, кодируемая связь. Как сказал Булат Окуджава в стихотворении, посвященном Юрию Трифонову, «давайте понимать друг друга с полуслова»... Важнейшим условием жизнеспособности такой литературы оставалась верность правде:

Каждый пишет, что он слышит.  
Каждый слышит, как он дышит.  
Как он дышит — так и пишет,  
не стараясь угодить...

Как же осуществить это — и высказать, «не стараясь угодить», то, что необходимо, и — провести в печать? В разработке эзопова языка участвовали разные писатели, представлявшие разные литературные стили и направления, разные жанры. Свой эзопов язык имела реалистическая проза Юрия Трифонова и гротескно-фантазмагорическая Фазиля Искандера, исторические фантазии Булата Окуджавы и литературоведческая проза Александра Белинкова, эссеистическая Андрея Битова и притчеобразная Владимира Маканина, лирика Беллы Ахмадулиной, Олега Чухонцева, Александра Кушнера... В официальную печать их принимали с искажениями и сокращениями, но они не были вовсе отверженными, изгоями — как те, кто избрал вариант второй.

Для того чтобы адекватно понять их замысел, от читателя требовалось внимательнейшее вслушивание в авторский голос, медленное вчитывание в текст, вдумчивое сопоставление его с реалиями окружающей жизни и нашей истории, с контекстом политической действительности. Ефим Эткинд в статье *Искусство сопротивления* замечал: «При тоталитарном режиме законы писания и чтения другие, чем в условиях свободы печати...»

На времена 60-х выпадает подлинный расцвет эзопова языка, ибо это были времена двоедушия, все-таки отчасти допускавшие (в отличие от предыдущих) эзопов язык не только на страницах литературных журналов, но и на сцену, а иногда — в кинематограф.

Так, именно это время стало временем все возраставшей славы Театра на Таганке. Думаю, не в последнюю очередь в силу того, что для Юрия Любимова метод эзопова языка был основополагающим. Важно было прорваться сквозь текст — например, сквозь «пугачевщину» Есенина — к идее освобождения, бунта против догм, неприятия огосударствления человека; сквозь текст Брехта — к размышлениям о нашем больном обществе, искажающем человеческую природу (*Добрый человек из Сезуана*), об ответственности интеллигенции и ответственности перед интеллигенцией (*Галилей*); в тексте романа Булгакова стократно усилить аллюзии со сталинщиной, с нашей жизнью. *Борис Годунов* кричал о несправедливости и податливости народа, и я прекрасно понимаю, почему этот «эзопов» спектакль, взрывоопасный в те времена в каждом эпизоде, был запрещен. Правда, ныне из него самим изменившимся временем вынуты сопротивление режиму, аллюзионность, язык. Теперь, в новую эпоху, зритель в этом не нуждается, и спектакль не имеет того ошеломляющего успеха, который сопровождал бы его еще несколько лет тому назад.

На эзоповом языке разговаривали со зрителем — каждый по-своему, конечно же, — Анатолий Эфрос и Марк Захаров, Олег Ефремов и Марк Розовский.

Цензурные рогатки сыграли роль стилистического фермента в развитии русской литературы. О парадоксально-позитивном влиянии цензуры на литературу в 1978 г. размышлял Иосиф Бродский:

Аппарат давления, цензуры, подавления оказывается... полезным литературе. Если имеет место цензура, а в России цензура имеет место, дай Бог! — то человеку необходимо ее обойти, то есть цензура невольно обуславливает ускорение метафорического языка. Человек, который говорил бы в нормальных условиях нормальным эзоповым языком, говорит эзоповым языком в третьей степени. Это замечательно, и за это цензуру нужно благодарить<sup>1</sup>.

В 1965 г. вторым изданием вышла книга Аркадия Белинкова *Юрий Тынянов*. Вступление к ней начинается с «отступления»: о судьбе и творчестве Микеланджело. «Многие невзгоды могли бы миновать его, — писал Белинков, — если бы у него был лучше характер, то есть если бы он был *осторожнее в выборе выражений*... На его пути было много соблазнов. *Они стерегли его на каждом шагу*...» С самого начала автор давал знак читателю: «Но я не продолжаю дальше: оказалось, что метафора разворачивается слишком легко и охотно». Разворачивать метафоры автор предлагал самому читателю. А продекларированная

<sup>1</sup> И. Бродский: *Язык — единственный авангардист*. «Русская мысль» 1978, 26 января.

«осторожность в выборе выражений» в соединении с метафоричностью текста и рождала особый язык этой книги, посвященной, как сказано в издательской аннотации, «творчеству одного из крупнейших советских писателей». Через творчество Тынянова Белинков говорил о нашей истории и современности, о революции и интеллигенции, об авторитарной власти и народе, о тоталитарном государстве и обществе. Особенностью эзопова языка Белинкова были постоянные исторические аллюзии и авторская ирония, обеспечивающая ту самую «подоплеку» слова, его двойное дно, о котором сказал Чухонцев в том же 1965 году.

Белинков рассматривал *Смерть Вазир-Мухтара* как не только и не столько исторический роман, а как «трудное, полное сомнений повествование о себе и о своем времени» (напомню: время создания романа 1925–1927 годы). По Белинкову, Тынянов использовал эзопов язык исторических аллюзий для анализа современности. Сам же Белинков, анализируя творчество Тынянова, создавал эзопов язык второй степени. И характеристика романа Тынянова звучит как самохарактеристика: «грудное, полное сомнений повествование». Говорить прямо о сталинизме, его истоках и его последствиях было — со страниц официальной печати — уже практически невозможно. У Хрущева было неоднозначное отношение к сталинскому вопросу, а после октября 1964 г. началась постепенная реабилитация Сталина. В печати появились такие просталинские выступления, как статьи С. Трапезникова<sup>2</sup>, Г. Жукова, В. Трухановского и Б. Сучкова<sup>3</sup>. В книге *Переосмысливая советский опыт* (1986) Стивен Коэн отмечает, что «по необходимости радикальным антисталинистам приходилось прибегать к понятному посвященным эзоповскому языку». В это переломное время публицистами, историками и политологами в качестве «эзоповских» тем были выбраны правление Ивана Грозного, фашизм, маоизм, франкистская Испания, бюрократия Запада. К «эзоповским» произведениям того периода Коэн относит *Книгу о грозном царе* Ефима Дороша<sup>4</sup>, *Механизм фашистской диктатуры* Евгения Гнедина<sup>5</sup>, *Бюрократию двадцатого века* того же автора<sup>6</sup>, книги Федора Бурлацкого *Испания: Коррида и каудильо*<sup>7</sup> и *Маоизм или марксизм?*<sup>8</sup>

<sup>2</sup> «Правда», 1965, 8 октября.

<sup>3</sup> «Правда», 1966, 30 января.

<sup>4</sup> «Новый мир», 1964, № 4.

<sup>5</sup> «Новый мир», 1968, № 8.

<sup>6</sup> «Новый мир», 1966, № 3.

<sup>7</sup> Москва 1964.

<sup>8</sup> Москва 1967.

Список можно открыть *Юрием Тыняновым* Аркадия Белинкова. Более того, я считаю эту книгу одним из наиболее эзоповских выступлений того времени. Следующая книга Белинкова, о Юрии Олеше, также написанная в эзоповском ключе, появилась отдельными главами в далеком от центра журнале «Байкал»; написана она была в том же стиле исторической и политической аллюзии. Но времена менялись, политика ресталинизации усугублялась, возможности использования даже эзопова языка катастрофически сужались. Печатание глав было прервано, главный редактор «Байкала» снят со своего поста, составу редакции учинен разгон. Книга *Юрий Олеша: Сдача и гибель советского интеллигента* увидела свет лишь на Западе в 1976 году.

В тот же исторический период начинает писать свою «историческую» прозу Окуджава. В самом жанре, избранном им, таилась загадка, было «двойное дно». Действие этих «исторических фантазий», как их окрестила критика, происходит в девятнадцатом столетии — во времена последекабристского удушения свободной мысли в России; во время войны с Наполеоном; в предреформенное время (50-е годы). Одну из своих исторических фантазий Окуджава назвал *Глоток свободы* — название тоже эзоповское. Глотком свободы были не только приключения его героев, их «частная жизнь», преследуемая государственной машиной, где функционирование надежно осуществлялось при помощи разветвленной системы филеров и доносчиков. Глотком свободы для читателя были сами произведения Окуджавы, на которые обрушивалась критика, ловившая автора на неточности исторических деталей. Да, иные детали были неточны. Да, с точки зрения исторической достоверности у Окуджавы можно обнаружить явные накладки, натяжки и неточности. Но жанр «исторического романа» был для писателя, конечно же, приемом — таким же приемом, как и многие его «исторические» песни и стихотворения. «Римской империи времени упадка» посвящено одно из них, опубликованное только лишь летом 1989 года. А в стихотворении *Грибоедов в Цинандали* (1965 г.) Окуджава словно откликается на книгу Белинкова: «Острословов очкастых не любят цари — Бог простит, а они не простят»... Цари не прощали.

Обращаясь в песне к Юрию Трифонову, Булат Окуджава сформулировал призыв не только другу-писателю, по и другу-читателю: «Давайте понимать друг друга с полуслова». И Трифонов следовал этому призыву.

В беседе с Анатолием Бочаровым<sup>9</sup> Трифонов замечал: читатель «должен быть *сообразительным*»:

<sup>9</sup> «Вопросы литературы» 1974, № 1.

Мне вообще кажется, — говорил Трифонов, — что современный читатель настолько намагничен всякого рода ассоциациями, что ему достаточно сказать одно слово, — и он все остальное тут же допишет в своем воображении». Трифонов прибавил также, что его книги «предназначены все-таки для *читателей талантливых*.

Читатель должен «догадываться» и «видеть между строк». И мы «догадывались»: дорисовывали в своем воображении судьбу испанца из рассказа «Однажды душной ночью», вычисляли время и воссоздавали историческую канву действия в рассказе *Голубиная гибель*, дешифровали безнадежность его концовки (финал относится к 1957 году, вроде бы времени довольно вегетарианскому, но написан рассказ осенью 1965 — весной 1966-го, во времени окончательного крушения иллюзий интеллигенции, отсюда такая полная беспросветность интонации автора, его тотальная безыллюзорность, вполне подтвердившая свою правомерность к дате первой публикации рассказа — августу 1968 года). Критики постоянно упрекали Трифонова и непроясненности авторской позиции. Конечно же, рядом с досконально разъясняющей свое достаточно убогое содержание «макетной» (термин Венямина Каверина) литературой проза Трифонова могла показаться «непроясненной». Но теперь очевидно, что непроясненность была во многих случаях намеренной, а для «сообразительного» читателя никакой непроясненности не было.

В современной прозе, — формулировал свои художественные принципы Трифонов, — авторская позиция, авторское отношение могут быть выражены в гомеопатических дозах — в улыбках, даже полуулыбках, в умолчаниях, паузах... Я, как писатель, ориентируюсь на читателя искушенного [...] который понимает, как нужно читать, умеет сопоставлять, о чем-то догадываться, что-то видеть между строк...<sup>10</sup>

Ирина Велембовская в статье *Симпатии и антипатии Юрия Трифонова* поясняла: «Читайте Ю. Трифонова не с маху, а постранично, по фразе, ибо в каждой есть что-то, нужное всем — и пишущим, и читающим»<sup>11</sup>.

Роман *Нетерпение* (1972) тоже написан был Трифоновым отчасти в эзоповом ключе. Роман исторический, первым изданием после новомирской публикации вышел в Политиздате, в серии «Пламенные революционеры». Тщательнейшим образом Трифонов готовился к его созданию. Упомяну, что им было законспектировано свыше четырех-

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> «Новый мир» 1980, № 9.

сот источников. Трифонов воспринимал современность как часть развивающейся истории и видел, как в истории зрели истоки и современности, и сталинизма. Именно поэтому он в документальном повествовании *Отблеск костра* (1965) и в романе *Старик* (1978) первым связал «большой террор» 37-го с гражданской войной, с расказачиванием, упорно добирался до корней трагедии народа, — и в связи с этим не мог не выйти и на тему русского освободительного движения 70-х годов XIX столетия, и на проблему террора русских народовольцев.

Западная критика, в принципе умело «вчитывавшаяся» в эзопов язык Трифонова, связывает появление романа *Нетерпение* в творчестве Трифонова всего лишь с профессионально-материальными нуждами, с желанием хоть на время передохнуть от болезненных укулов официозных критиков: «Он на некоторое время отошел от каверзных проблем современности и углубился в безопасное героическое прошлое революционного движения и царской России», — пишет Татьяна Патера в работе *Обзор творчества и анализ московских повестей Юрия Трифонова*<sup>12</sup>. Но чтение «между строк», да и в самих строках романа обнаружит совсем небезопасный путь, избранный писателем. За занавесом исторического жанра Трифонов доискивался до корней тоталитаризма и — все тем же эзоповым языком — свидетельствовал о современности, о начале 70-х, о тяжелой стагнации — то есть о том, о чем в печати начали открыто говорить примерно с 1986 года. Кстати, недаром он определил свой творческий метод как «дочерпывание» — то, что не удалось отчетливо высказать в одном произведении, он упорно углублял и разрабатывал в последующих. Оценим же смелость трифоновского «эзопства», открыв начало романа:

К концу семидесятых годов современникам казалось вполне очевидным, что Россия больна. Спорили лишь о том, какова болезнь и чем ее лечить? Категорические советы, пророчества и проклятья раздавались в стране и за границей... в многошумных газетах, в модных журналах... Одни находили причину великой российской хвори в оскудении национального духа, другие — в ослаблении державной власти, третьи, наоборот, — в чрезмерном ее усилении, одни видели заразу в домашних ворах, иные в поляках. [...] Да что же происходило? Вроде бы все шло чередом... и все же с этой страной творилось неладное, какая-то язва точила ее.

Трифонов написал роман о н е т е р п е л и в ы х попытках «вылечить» страну революционным террором, о том, что не могут такие средства оправдать даже прекрасную цель.

<sup>12</sup> Ann Arbour: Ardis 1983.

Хотя Трифонов и не примкнул к диссидентству (он выбрал не прямую оппозицию, а неприсоединение, независимость, нравственный стоицизм), тем не менее, если сравнить тезисы трифоновские о состоянии страны с «самиздатовской» публицистикой, то обнаружится много общего. Отрицалось одно и то же — выбор средств был разным. Недаром с таким рвением поднимались против Трифонова критики по выходе практически каждого из его произведений после 1965 г. (на что, кстати, писатель отвечал так: «Меня порядочно хвалили, когда я писал слабые вещи, потом достаточно ругали, когда я стал писать посильнее. Я доволен и тем и другим»). Отнюдь не все понимали его и на Западе. Да и не могли понимать, надо было для этого жить в России, в живом контексте истории и современности, в котором работал Трифонов. После того как в 1978 г. вышел в США сборник повестей Трифонова под общим названием *Долгое прощание*, Джон Апдайк характеризовал его творческий метод как «аполитичный реализм». Эмигрантский критик Юрий Мальцев вообще отнес Трифонова, а вместе с ним Федора Абрамова, Василия Белова, Виктора Астафьева, Бориса Можаева, Василия Шукшина, Валентина Распутина, Владимира Тендрякова к «промежуточным писателям»; это литература и «не диссидентская» и «не советская»: данные писатели «просто пишут хорошие книги». Противопоставляя их «подлинно честным» писателям, Мальцев пишет:

И не всем же быть героями, не у всех достаточно смелости, чтоб бросить в лицо власти свой членский билет ССП, пустить свои рукописи в самиздат и быть готовым к аресту и преследованиям<sup>13</sup>.

Патера, процитировав эти полные иронии слова в своей монографии, посвященной Трифонову, отвечала на них с не меньшим запасом иронии.

Не только в прозе, но и в публицистике Трифонов мастерски пользовался эзоповым языком. Например, в короткой заметке, написанной для «Литературной газеты» в связи с празднованием 600-летия Куликовской битвы. Напечатанная 3 сентября 1980 г. заметка носила в газете заголовок *Славим через шесть веков* (вполне в фанфарном стиле времени). В рукописи, по которой текст был воспроизведен в сборнике публицистики Трифонова *Как слово наше отзовется*<sup>14</sup>, она называется *Тризна через шесть веков* — совсем иной смысл. Цензорско-редакторское вмешательство искажало само содержание трифоновской мысли.

<sup>13</sup> «Континент», 1980, № 25.

<sup>14</sup> Москва 1985.



Написана же заметка была и о битве, конечно, и об ее последствиях, но прежде всего — о современном состоянии общества. Трифионов воспользовался предоставленной ему трибуной для того, чтобы высказаться о многом. И главным образом о том, что наше общество уже не может быть прежним, как бы ни поворачивали вспять к фарсовому «культу» власть предрежащие.

Трифионов смог на трех страницах машинописного текста сказать и о геноциде народа, и о его последствиях («[...] погибшие были не просто молодые люди, а лучшие люди Руси»), и о новых сторонниках «порядка» (ресталинизации страны), и о последствиях «порядка» старого (его насаждение «развращало, выдвигало худших, губило лучших, воспитывало доносчиков, изменников»), и о беспросветности своего времени.

Трифионов так и не увидел времени другого — он умер через полгода после публикации этой статьи.

Видит Бог, наше дело труба!  
Так уймись и не требуй огласки.  
Пусть как есть торжествует судьба  
на исходе недоброй развязки.  
И, пытая вечернюю тьму,  
я по долгим гудкам парохода,  
по сиротскому эху пойму,  
что нам стоит тоска и свобода.

В этом стихотворении 1965 г., чудом, на мой взгляд, опубликованном в книге *Из трех тетрадей*, Чухонцев выразил душевное состояние целого пласта интеллигенции, заносчиво определяемой как «промежуточная». Точнее здесь было бы другое слово — не при соединившаяся, избравшая свою тоску и свою свободу, пусть и внутреннюю. Комментируя опубликованное посмертно выступление Аркадия Белинкова на симпозиуме, посвященном цензуре, его вдова, Наталья Белинкова, цитировала одно из полученных им читательских писем:

Мы устали [...] от эзоповской литературы, от необходимости расшифровывать авторский текст, как алфавит племени майя, чтобы сквозь джунгли уклончивых выражений, намеков и аллегорий добраться до мысли, спрятанной в произведении.

Писательское ощущение безысходности и безнадежности, на мой взгляд, окрасило пессимизмом роман Трифионова *Время и место*, законченный накануне смерти. Напомню, что роман состоял из глав, между которыми писатель оставлял пробелы, временные разрывы: думаю, не столько для того, чтобы опробовать новую поэтику,

сколько по причине невозможности все сказать — даже эзоповым языком — в тексте.

У шестидесятников (так исторически им повезло) было два шанса проявить себя в истории. Первый шанс — это оттепель, 60-е годы (с 1956 по 1968 годы, так я определяю этот период). Второй шанс поколению шестидесятников выпал в перестройку (1986–1996), и, надо отдать им должное, они этим шансом и политически, и в сферах культуры и литературы воспользовались.

Следующая и более печальная история — это проявление себя шестидесятниками в последующие годы, вплоть до нашего времени. И здесь можно констатировать творческий спад и иногда даже творческую и личную деградацию. Впрочем, это уже материал для нового круглого стола — о месте и роли шестидесятников в наши дни.

*Natalia Iwanowa*

#### ODCHODZĄCA GENERACJA — COŚ WIĘCEJ NIŻ GENERACJA

##### Streszczenie

Esej przedstawia zmagania pokolenia szestidiesiatników, którzy pragnęli realizować w swych utworach hasło szczerości, mówić tylko prawdę, z cenzurą ograniczającą ich swobodę twórczą. Narzędziem, które im umożliwiło tę walkę, był tzw. język Ezopa – poetyka niedopowiedzeń, metafor, aluzji, historycznych kostiumów, ukrytej ironii, pozwalająca czytelnikom bądź widzom upatrywać analogie między wydarzeniami i czasami minionymi a współczesnymi. Językiem takim posługiwał się m.in. teatr — Aleksander Efros, Mark Zacharow, Oleg Jefremow. Konkretnym przykładem owego ezopowego języka w twórczości literackiej jest narracja Arkadija Bielinkowa w jego monografiach *Jurij Tynianow* z 1961 roku oraz *Jurij Olesza. Klęska i śmierć sowieckiego inteligenta* (1976), przy czym druga z tych prac ukazać się mogła tylko na emigracji. Inne przykłady tego typu narracji znaleźć można w historycznych powieściach Bułata Okudźawy oraz w prozie współczesnej i historycznej Jurija Trifonowa.

*Natalia Iwanowa*

#### LEAVING GENERATION — SOMETHING MORE THAN GENERATION

##### Summary

This essay presents the struggle of members of shestidesiatnikis generation, who desired to realize in their literary works the banner of honesty and the truth, with the censorship limiting their artistic freedom. The tool, that made the fight possible, was so-called Aesopean language — the poetics of understatements, metaphors, allusions, historical costumes and

---

hidden irony, allowing the readers or spectators to ascribe analogy between bygone and temporary times. This language was used, among others, by theater — Alexander Efros, Mark Zakharov, Oleg Yefremov. The specific example of this very Aesopean language in literary work is narration of Arkady Belinkov in his monograph *Yuri Tynianov* (1965) and *Yuri Olesha. Defeat and death of Soviet intellectual* (1970). It is worth to mention, that the second of these works was published only on the emigration. Another examples of this type of narration can be found in Bulat Okudzhava's historical novels as well as in the contemporary and historical prose of Yury Trifonov.