

Резюмируя отмеченные процессы в художественном сознании первых лет «оттепели», можно сказать, что поначалу ни о какой радикальной смене официальной художественной парадигмы речи не было, за ее пределы реформаторская мысль не выходила. И теоретические расхождения касались лишь внутренних возможностей, ресурсов метода социалистического реализма. И собственно художественные поиски велись в рамках норм житейского правдоподобия, принятых в соцреалистической эстетике. Но — на догму посягнули, толчок был дан.

2. «Правда жизни»: от документализма к натурализму

(С.СМИРНОВ, В.ОВЕЧКИН, А.ЯШИН, В.ТЕНДРЯКОВ)

Главным предметом спора, по которому пошло размежевание между писателями, был вопрос о «правде жизни». Это выражение приобрело значение краеугольной эстетической формулы. Оно использовалось как «левыми», так и «правыми», но наполнялось разным содержанием. Для тех, кто жаждал перемен, «правда жизни» ассоциировалась с пафосом бесстрашного и бескомпромиссного *критического исследования действительности*. Для их противников «*правда жизни*» означала *ту наперед известную истину* («нашу, партийную правду»), с которой художник должен сверять свои впечатления о действительности и по которой, как по готовому лекалу, можно судить о его произведении.

Спор о «правде жизни» шел в течение всей «оттепели». Начало ему положила та критика, которой были подвергнуты на Втором съезде писателей за «лакировку действительности», «ложную монументальность», «бесконфликтность» произведения, вроде многотомного «Кавалера Золотой Звезды» С. Бабаевского, которые еще недавно превозносились как высшие достижения социалистического реализма. В противовес охранители обвиняли авторов, которые осмеливались обращаться к анализу противоречий современной действительности, в «выпячивании негативных сторон жизни», в «нездоровом» стремлении «видеть все вокруг себя только в темных тонах». Именно в таком ключе велась критика романа В. Дудинцева «Не хлебом единым», рассказа Д. Гранина «Собственное мнение», пьесы Л. Зорина «Гости».

На первых порах пафос «правды жизни» стал связываться с прямым, неопосредованным изучением действительности. Вообще-то подобные тенденции характерны для любого переломного периода: за ними стоит стремление освободиться от окаменелых художественных клише и шаблонов, взглянуть на жизнь «невооруженным глазом», «внелитературно», запечатлеть ее «такой, как

она есть». Но в начале «оттепели» эти тенденции приобрели особенно интенсивный характер.

Тому были причины общественные — и прежде всего атмосфера, которая возникла после XX съезда, когда в сказанном на съезде услышали не столько то, что было сказано, сколько то, что очень хотелось услышать. В те дни Э. Казакевич записывал в своем дневнике: «Съезд партии, как и ожидалось, стал большой вехой. И самое главное, что сказаны слова правды. Это даст, не может не дать великих результатов. Теперь правда — единственный врачеватель общественных язв... Правда и только правда»¹.

Пройдет всего два года, и Казакевичу, одному из организаторов альманаха «Литературная Москва», придется почувствовать, как правду загоняют в жесткие рамки. А пока — надежды на очистительную силу правды. Недаром начало «оттепели» было отмечено *взлетом публицистики*.

«Знаковыми фигурами» тех лет стали публицисты В. Овечкин и С. С. Смирнов.

Сергей Смирнов (1915—1976) получил известность благодаря своим поисковым очеркам, посвященным обороне Бреста. Преодолевая сопротивление тех, кто не хотел обнародования правды о трагедии сорок первого года, разрушая каждой своей радио-, а затем и телепередачей официальный миф о мудрой сталинской стратегии «активной обороны», Смирнов рассказывал о людях, которые приняли бой 22 июня, мужественно сражались в полном окружении, попали в плен, а после войны большинство из них еще носило на себе клеймо предателя.

Выступления С. С. Смирнова пробили брешь в ранее запретной области — за ними пошел целый поток мемуаров и сборников воспоминаний бывших узников фашистских лагерей смерти, а несколько позже начали было пробиваться воспоминания людей, прошедших ГУЛАГ. Эмоциональный накал самого жизненного материала — трагических событий, иррационально-жутких сцен и запредельных мук — в этих книгах таков, что они порой рождали эффект большой эстетической силы. Но уже в начале 1960-х годов с официальных трибун мемуаристику о плене ошельмовали презрительным ярлыком «воспоминания честных пленяг», а гулаговскую тему просто прикрыли. Однако написанная С. С. Смирновым книга «**Брестская крепость**» (1957) положила начало развитию оригинального «поискового жанра» в публицистике, который позже, в 1970—1980-е годы, привел к появлению полных глубочайшего трагизма документальных произведений А. Адамовича, Д. Гранина и С. Алексиевич.

¹ Казакевич Эм. Из дневников и писем // Вопросы литературы. — 1963. — № 6. — С. 165.

И имя *Валентина Овечкина* (1904—1968) в 1953—1956 годах было на устах у всех. Его цитировал Хрущев на пленуме ЦК, посвященном сельскому хозяйству, его приводил в качестве едва ли не единственного примера искренности Померанцев в своей известной статье, его речь на Втором съезде писателей была событием поважнее основного доклада Суркова.

«Феномен Овечкина» — это очень показательное явление в истории советской литературы. И его секрет — в характере книги «*Районные будни*» (1953), которая сделала имя Овечкина известным всей стране. «Районные будни» представляют собой цикл из трех очерков о жизни современной деревни. Средняя полоса России, места, где давно укоренился колхозный строй и где совсем недавно прошла война. О том, как живет послевоенное село, до Овечкина писали немало. Но если кто-либо захочет понять, что такое «лакировка действительности», лучших образчиков, чем романы, очерки и фильмы о колхозной деревне не найти. Безбрежный энтузиазм, побеждающий все препятствия, праздничные картины вдохновенного труда на колхозных полях, ликующие интонации — концентрированным выражением этой тенденции стал фильм И. Пырьева «Кубанские казаки», герои которого в свободное от скачек на ипподроме и смотров художественной самодеятельности время собирают «урожай наш, урожай, урожай высокий».

И вот появляются очерки Валентина Овечкина. Вместо праздников — будни. Вместо ликования — тревога. Вместо готовых ответов — сплошные вопросы. Причем вопросы сугубо практические — хозяйственные, организационные:

Почему колхозы, которые хорошо работают и сполна рассчитываются с государством, еще и должны расплачиваться за долги тех колхозов, «где бесхозяйственность и разгильдяйство»?

Почему на одних и тех же землях при одних и тех же условиях одни колхозы сильные, а другие слабые?

Что за организация труда, при которой трактористу невыгодно выращивать высокие урожаи?

Почему колхозник не чувствует себя хозяином на своей земле?

И еще: почему мельничное хозяйство пришло у нас в такой упадок? Почему в среднюю полосу присылают семена помидоров и арбузов аж с Кубани, где совсем другие климатические условия? И т. д., и т. п.

Строго говоря, к художественной литературе все эти вопросы имеют весьма отдаленное отношение. Однако, взятые вместе, комом, они производили ошеломляющий эффект — становилось ясно, что дело не в мелочах, не в отдельных недостатках, а в тотальном неблагополучии, поразившем советскую деревню. И дурное, вредное, опасное обнаружилось не в мифологизированном мире, где действуют вредители и борются политические

группировки, а тут, рядом, в самой гуще той жизни, которой жили читатели овечкинских очерков. И оттого дурное очень быстро узнавалось — оказывается то, о чем говорилось в «Районных буднях», было известно, об этом знали, но не осознавали, не задумывались.

Овечкин первым назвал вещи своими именами: то, что происходит в деревне, вступает в явное противоречие с самой идеей социализма — идеей заинтересованного труда равноправных хозяев земли.

Более того, пытаясь разобраться в причинах неблагополучия в масштабах одного сельского района, Овечкин нащупал схему механизма жизнедеятельности всей государственной системы: всевластие партийных бонз, озабоченных прежде всего тем, чтобы не испортить сводку о чем угодно (о подъеме зяби или сборе ивовых прутьев) — от этого зависела их репутация и карьера; возникновение целой касты партаппаратчиков, имитирующих бурную деятельность; деградация чувства хозяина у тех, кто трудится на земле. Созданный Овечкиным образ секретаря райкома Борзова стал нарицательным — в этом вожде районного калибра, что похвалается: «Я бывало не сплю — весь район не спит!», узнавалось явление всесоюзного масштаба, узнавался тот стиль руководства, который насаждался из самого Кремля. И хотя Борзова и «борзовщину» Овечкин заклеил апробированным идеологическим ярлыком — «перерождение» (т. е. отступление от некоей идеальной партийной нормы), в сущности же, он указал как раз на норму — на прямые духовные последствия, к которым приводит существование в обстоятельствах тоталитарного диктата партии.

Рецепты спасения, которые предложил Валентин Овечкин, были весьма тривиальны даже по меркам 1950-х годов: надо учить кадры, «партработники должны быть инженерами человеческих душ», «дураков... и на пушечный выстрел нельзя допускать к сельскому хозяйству». Короче — все дело в кадрах: современный, демократичный, чуткий Мартынов, посаженный в кресло Борзова, — вот, по Овечкину, главная панацея от всех зол. Для самого же Мартынова остается одна внутренняя проблема — «не укатили бы сивку крутые горки». Овечкин ни на шаг не выходит за пределы советской ментальности, никакого иного пути для деревни, кроме колхозно-совхозного, он не представляет. (Очень показательна в «Районных буднях» история Дорохова, который пустил пулю в некоего капитана Калмыкова, потому что тот предлагал восстановить разоренное войной хозяйство следующим образом — «раздать ту землю, что у вас гуляет под бурьянами, хозяевам, кто сколько поднимет». Все симпатии автора на стороне Дорохова, а насчет Калмыкова тоже полная ясность: «Отец его, говорят, кулак был».)

Однако эффект книжки Овечкина был значительнее ее собственного пафоса. Во-первых, с «Районных будней» началось восстановление в правах так называемого проблемного очерка, одной из наиболее острых, боевых разновидностей жанра. За Овечкиным по этому пути пошли Л. Иванов, Е. Дорош, И. Винниченко, Г. Радов, Ю. Черниченко — в годы «оттепели» их очерки о жизни сибирской глубинки, об угасании старинных культурных гнезд России, о председательском корпусе, о судьбах русской пшеницы становились событиями общественной жизни. Так образовалась «овечкинская школа» в публицистике. Во-вторых, значение «Районных будней» не ограничено областью публицистики. Книжка Овечкина стала своеобразным «перекидным мостиком» между публицистикой и беллетристикой.

Это объясняется, с одной стороны, тем, что «Районные будни» не документальны, они представляют собой *беллетризованные проблемные очерки* — здесь есть и выстроенные сюжетные линии, и система вымышленных персонажей¹. Беллетризация у Овечкина подчинена одной задаче — придать наглядность публицистической мысли, однако воздействие наглядности оказывалось шире — возникал некий образ действительности, в нем таился не только идеологический, а также и эстетический смысл. Но, с другой стороны, эстетический смысл возникал не благодаря беллетризации, а скорее вопреки ей — на основе того, что можно назвать «эффектом безусловности».

Даже сухой, бедный, газетный язык, которым написаны «Районные будни» и который никогда не красит беллетристику, в данном случае обретал особую эстетическую ценность — он вызывал впечатление живого репортажа с места событий, тут не до красот слога, тут дело говорится! И очевидный схематизм в изображении людей (это не характеры, а скорее социальные типажи), в дидактически спрямленном построении сюжетов оборачивался выпуклостью наиболее показательного, концентрации на самом существенном.

Так вызревал определенный *художественный стиль* — *якобы документальный, а на самом деле тоже основанный на вымысле, но вымысле, который вызывает впечатление подлинности, нелитературности*. Стиль суровый, аскетический — сама проблематика, ориентирующая на исследование бед и пороков современности, его

¹ Оспаривая распространенное в литературоведении представление о жанре очерка как о произведении, «в котором все фактично и документально и нет ни капельки вымысла», В. Овечкин признавался: «Ну так вот, в моих книгах, которые издавались, читались, которые известны вам, нет ни одного очерка — то есть в них нет ни одной вещи, написанной точно с натуры, с сохранением подлинных имен прототипов, с указанием точного адреса и с прочими необходимыми для очерка приметами» (*Овечкин В. Заметки на полях.* — М., 1973. — С. 9).

требовала. Ближе всего этот стиль к натуралистической традиции. Новое самозарождение еще одного варианта натуралистического стиля свидетельствовало об актуализации классической реалистической стратегии с ее исследовательским пафосом, с представлением о мире прежде всего как о феномене социальном, с ориентацией на поиск секрета человеческого характера в обстоятельствах, на него воздействующих.

Однако, переход от документализма к натуралистическому стилю совершили уже те, кто пошел дальше Овечкина. Эстетический эффект публицистических книг, подобных «Районным будням», бывает не очень долгов. Когда проблемы, поднятые в них, перестают быть сенсационными, приглушается и эмоциональный накал, который вызывал читательский катарсис. И тогда интерес смещается к характерам и ситуациям, сюжетные коллизии поворачиваются не на разрешение публицистической проблемы, а на исследование взаимосвязей между человеком и обстоятельствами.

Эта тенденция стала набирать силу в самом начале «оттепели» и оказала большое влияние на литературный процесс. Уже один из самых первых шагов в этом направлении стал литературным событием.

Во втором выпуске альманаха «Литературная Москва» (1957) увидел свет рассказ *Александра Яшина* (1913—1968) «Рычаги». Персонажи рассказа — те же социальные типы, что и в «Районных буднях», это члены колхозной партийной организации — председатель колхоза, бригадир-полевод, сельская учительница, кладовщик, колхозный парторг. И возмущаются они тем же, что и герои Овечкина: что руки колхозов связаны из-за всяких указаний сверху, что райком не доверяет людям на местах, что «начальники наши районные совсем с народом разговаривать разучились», что врут о каком-то росте благосостояния, когда и трудовень тоший, и коров в колхозе не стало. Но все это они говорят до начала собрания — говорят «доверительно, без оглядок», говорят живым житейским языком, веско и прямо. Однако стоит только начаться собранию, как все разительно меняется: «Лица у всех стали сосредоточенными, напряженными и скучными», «все земное, естественное исчезло, действие перенеслось в другой мир» — и те же люди начинают заученно повторять те же самые бюрократические формулы («мы с вами являемся рычагами партии в колхозной деревне» и т. п.), которыми только что возмущались, единодушно и единогласно принимают решения, бессмысленность которых только что вполне резонно обличали.

В этом двуязычии своих персонажей — в переключении из регистра живой народной речи в регистр речи казенной, шаблонизированной, Александр Яшин первым запечатлел страшное по

своей сути психологическое явление огромного масштаба — двоемыслие, поразившее сознание самого народа, особенно той его части, которая считалась самой передовой. Причем двоемыслие не воспринимается самими людьми как нечто ненормальное, они, замученные всеобщей неправдой, давно привыкли к тому, что есть правда для неофициального пользования и есть правда официальная, которая ничего общего с реальностью не имеет. Больше того, они сами соучаствуют в производстве лжи, когда, словно послушные условному рефлексу, переключаются из мира реального в мир иллюзорный, участвуя в партсобрании как в некоем ритуальном действе, где каждый проговаривает свою давно заученную роль и совершает отрепетированные действия. Объяснения этому абсурду даются простые и, в сущности, иррациональные: «Так надо. Петр Кузьмич сейчас в своей должности. Как в районе, так и у нас. Каков поп, таков и приход»; «С этим согласились все выступавшие в прениях. Иначе было нельзя».

То, что «смоделировал» в «Рычагах» А. Яшин, уж невозможно было пустить под рубрикой недостатков или упущений. Так называемая «партийная правда» и правда простого народа оказались в разных мирах. Не случайно этот небольшой рассказ вызвал самую жестокую критику с «оргвыводами»¹.

Но если «Рычаги» дают некую «точечную» характеристику трансформации «овечкинской» публицистичности в натуралистический психологизм, то большой творческий путь *Владимира Тендрякова* (1923—1984) отражает сам процесс эволюции натуралистической линии, выросшей на почве «овечкинской школы». Ранние рассказы Тендрякова стилизованы под очерки — строгое, сдержанное слово, скупая описательность, репортажная оголенность конфликта. Все коллизии прямо связаны с социальными обстоятельствами, складывающимися в повседневной жизни людей, прежде всего на производстве. Но, в отличие от Овечкина, социальные обстоятельства интересуют Тендрякова не сами по себе, а лишь как условия среды, в которой существует человек. Тендряков был одним из первых, кто обнаружил разлагающее воздействие на человеческую душу норм и порядков, укоренившихся в советской системе хозяйствования, в сфере трудовых от-

¹ Показательно поведение самого Александра Яшина в этой ситуации. Вениамин Каверин в своих мемуарах приводит выступление Яшина на юбилее Паустовского в 1967 г.: «Он горячо поблагодарил Паустовского за “напечатание одного маленького рассказа во втором сборнике «Литературной Москвы» (конечно, он имел в виду «Рычаги»)… после чего я сразу лишился и тиражей, и гонораров, и всего прочего. Я на всю жизнь благодарен ему за это. Он пробудил во мне совесть человека. Низкий ему поклон за то, что он так изменил мою жизнь”» (Каверин В. Эпилог. — М., 1989. — С. 415).

ношений (которая считалась самой главной ареной действия законов социализма).

Широкую известность получил рассказ Тендрякова «Ухабы» (1956). Здесь уже проявились характерные особенности творческой манеры писателя — он проводит некий психологический эксперимент, воссоздает острую драматическую ситуацию, требующую от человека делать выбор и принимать решение. В «Ухабах» изначальная ситуация такова: на размытой дождями дороге перевернулся грузовик с пассажирами, один из них тяжело ранен, из всех пассажиров директор МТС Княжев меньше других растерялся, организовал людей и сам ташил носилки с раненым, но когда от него же потребовали выделить трактор, чтоб доставить человека в больницу, Княжев непреклонен. Оказывается, есть две морали. Первая — частная, личная: «Я все сделал, что от меня лично зависело». Вторая — государственная, безличная: «Никак не могу распорядиться государственным добром не по назначению». Княжев — не исключение, подобным образом рассуждают и председатель сельсовета, и участковый милиционер. Следовательно, речь идет о явлении — об отчуждении того, что считается благом государства, от блага отдельного человека.

И в целом ряде других своих произведений Тендряков продолжает исследование изменений, происходящих в душах людей, которые в своей повседневной жизни, на работе, имеют дело с обстоятельствами не теоретического, а «реального социализма». Если в рассказе «Падение Ивана Чупрова» (1953) автор рисует только в негативных тонах своего героя, рачительного и оборотистого председателя колхоза, который в условиях постоянного дефицита шел на всякие противозаконные сделки, и сам все ниже и ниже опускался, то уже героиня повести «Поденка — век короткий» (1965) Настя Сыроегина, что подожгла свинарник, чтобы скрыть приписки, предстает прежде всего как жертва сложившейся системы имитации работы с ее надуманными инициативами, дутыми рекордами, фальшивыми успехами. Наконец, в романе «Кончина» (1968) Тендряков создает монументальный и зловещий образ целого колхозного социума — со своим жестоким и циничным хозяином, в которого превратился получивший в руки почти неограниченную власть ничтожный мужичонка Евлампий Лыков, с кучей опричников и прилипал, со своей системой подавления всяческой строптивости, с развалом и разором, который неминуемо следует за подавлением в людях человеческого достоинства. Тендряков показал, как этот противоестественный уклад формировал особый менталитет — смесь холуйства и наглости, рабской приниженности и почти религиозной веры в хозяина. Этот менталитет глубоко проникает в души людей и еще очень долго живет в них после смерти того, кто стал символом системы: «Евлампий Лыков умер, Евлампий Лыков жив. Жив в бабах, которые только

что величали его «кормильцем», жив в Пашке Жорове, в бухгалтере Слегове теплится... Лыков стал привычкой, — предупреждает автор. — От своих привычек люди легко и быстро не отказываются — только с болью, только с боем».

Фактически Тендряков создал галерею художественных образов, в которых сосредоточены психологические, духовные болезни и изломы, порожденные «советским образом жизни». В отличие от первых очеркистов «овечкинской школы», которые с тревогой заговорили о «перерождении», полагая, что оно есть следствие отступлений от социалистических норм, их нарушения и извращения, Тендряков раскрыл их *нормальность* для того социализма, который на самом деле образовался в советской России.

Есть определенная логика в том, что позже, на рубеже 1960—1970-х годов, Тендряков написал несколько рассказов, обращенных ко временам начала коллективизации. В центре каждого рассказа — абсурдная по своей сути коллизия: идет разор великолепного подворья раскулачивание рачительного хозяина; («Пара гнедых»); деревенская дурочка называет себя невестой Сталина, и оттого ее кликушеские вопли нагоняют дикий страх на обывателей («Параня»); в богатой, хлебородной стране умирают с голоду тысячи людей, которых раскулачили и согнали с насиженных мест («Хлеб для собаки»). Словно возвращаясь к традициям «овечкинской школы», Тендряков пытается документально удостоверить социальный абсурд: во-первых, свидетельствами героя-повествователя, мальчика, на глазах которого все это происходило, а во-вторых, своеобразными «документальными репликами» (как их называет сам автор), где надо — со статистическими данными, где надо — с цитатами из официальных источников, которые придают кажущемуся немыслимым абсурду не просто фактическую достоверность, а весомость закономерного явления.

Таким образом, писатель убеждает в том, что вскрытые им в живой современности вопиющие противоречия между нормами человечности, даже простым здравым смыслом и правилами «победившего социализма» не образовались вследствие извращения идеи в процессе ее реализации, они, эти противоречия, присутствовали с самых первых шагов продвижения по новому пути. Значит, они были заложены изначально в самой идее. Подобные выводы были совершенно неприемлемы для официальной идеологии, поэтому «Пара гнедых» и другие рассказы, написанные в 1969—1971 годах, смогли увидеть свет лишь спустя два десятилетия.

Однако натуралистическая проза уже не исчерпывает всего объема творчества Тендрякова 1960—1970-х годов (который тогда очень много работал в формах интеллектуальной остродраматической прозы притчевоего характера), и довольно далеко отходит от своего «овечкинского» извода, сближаясь с новой тенденцией, которая непосредственно связана с традициями раннего реализ-

ма времен «натуральной школы» и «физиологического очерка» (см. раздел 3 гл. III).

3. Обновление соцреалистической концепции личности: рассказ Михаила Шолохова «Судьба человека»

Опубликованный в «Правде» на границе 1956—1957 годов (сама датировка выпусков газеты — 31 декабря и 2 января — была символической), а затем прочитанный Сергеем Лукьяновым, одним из самых популярных киноактеров тех лет, по Всесоюзному радио, в ту пору самому главному источнику массовой информации, этот рассказ потряс тогда миллионы людей. От войны отделяло одиннадцать лет, раны еще болели, где-то еще надеялись и ждали фронтовиков (иногда дожидались — из северных лагерей), о плене и пленных говорили с большой оглядкой. А тут судьба одного из таких, как все, своего брата-шоферюги, его «нелюдские муки»... Таким было первое, пусть в чем-то прямолинейное, «наивное», но зато непосредственное впечатление от «Судьбы человека»¹.

В критике шолоховский рассказ был возведен в соцреалистический канон, его постарались подогнать под требования казенного оптимизма с не переменным «большим человеческим счастьем» в финале. Не диво, что в 1990-е прозвучали совсем иные оценки. Весьма характерно в этом плане высказывание Ст. Рассадина насчет совершенно лубочного рассказа «Судьба человека», где и язык не шолоховский, стертый, вплоть до «скупой мужской слезы»².

Ну а если отбросить все эти, в сущности, внутрилитературные крайности (от канонизирования до ниспровержения) и попытаться ответить на вопрос: чем же шолоховский рассказ «взял» своих первых читателей, что же скрытое в нем, подспудное вызвало впечатление почти ошеломляющей новизны?

«С Андреем Соколовым произошло возвращение нашей литературы к простому советскому человеку» — вот ответ, который лежал на поверхности и за который ухватились многие. Но «простой советский человек» (в смысле — представитель народа, выразитель массового сознания) занимал почетное место и в тех «образцах» соцреализма, которые пользовались большой извест-

¹ «Знаешь, такое впечатление, когда читаешь, что словно писатель был там, среди нас, беспощадно избитых жизнью», — вот характерная реакция на шолоховский рассказ одного из современников, летчика-штурмовика, трижды совершавшего побеги из гитлеровского концлагеря, В. А. Иванова. (Его письмо цитируется в книге: *Лебедев А. Ф.* Солдаты малой войны: Записки освещенцинского узника. — 3-е изд., дораб. — М., 1961. — С. 102.)

² Лит. газета. — 1989. — 21 июня. — С. 2.