

## Новый советский консенсус: реанимация идеала в пятидесятых

DOI: 10.19181/inter.2018.15.4

Михаил Рожанский\*

*В фокусе статьи три произведения пятидесятых годов (поэма А. Твардовского, повесть А. Кузнецова и пьеса А. Арбузова), действие которых происходит на строительстве Иркутской ГЭС. Произведения рассмотрены как версии реанимации советского идеала в условиях десакрализации власти. Важный ресурс для такой реанимации — миф о Сибири как пространстве настоящего, актуализированный большими стройками пятидесятых. Поиск людьми возможностей «новой жизни» на стройках Сибири даёт художественной интеллигенции возможность дать второе дыхание социальному идеализму в советской культуре и таким образом участвовать в переучреждении советского консенсуса.*

**Ключевые слова:** десталинизация, Оттепель, советский консенсус, советский идеализм, сибирский миф.

Пятидесятые — ключевое десятилетие социально-антропологической истории «советского века». Антропологический фокус возникает практически при каждой попытке охарактеризовать пятидесятые. «Оттепель» — изначально метафора, через которую выражались надежды на пробуждение социальной и культурной жизни. Затем «оттепелью» стали называть период возникшей непредписанной социальной и культурной активности. Но степень зависимости социально-культурных процессов от политических решений такова, что акцент чаще ставится на либерализации политики советского руководства. На небольшой временной дистанции в двух разных издательствах вышло два научных сборника. Первый из них посвящен советским пятидесятым, в подзаголовке второго — 1953–1985 годы. Тематический спектр различен. В первом — попытка охватить идеологию, внутреннюю политику, социальную, религиозную, культурную жизнь и повседневность, в фокусе второго — советский человек и субъективность. Но названия двух книг совпали: «После Сталина». В каких бы сферах советской жизни ни происходили изменения, их начало датируется смертью вождя и сменой руководства. Другой выразительный симптом политизации хронологии — устойчивая формула «хрущевская оттепель», кочующая по публицистическим фильмам и публичным дискуссиям.

Политические изменения и противоречия были условиями социальной жизни, но важно увидеть эти изменения и противоречия как реакцию политики на социально-антропологические изменения и запросы. Катализатором социальных и культурных процессов стали последовавшие в первые же месяцы, даже недели после похорон Сталина решения партийного руководства. Но и скорость принятия решений, и характер

---

\* Рожанский Михаил, кандидат философских наук, научный директор Центра независимых социальных исследований и образования. [mr1954@yandex.ru](mailto:mr1954@yandex.ru)

сигналов, которые эти решения подавали, ясно говорят: те, кто входил в коллективное руководство, считались с настроениями в стране — известными или предполагаемыми.

В книге, предмет которой — общественные изменения, Елена Зубкова ограничила «оттепель» минимальным сроком, назвав главу «1953–1956: Оттепель» (Зубкова, 1993: 103–147)]. Очевидно, что к этому промежутку не сводятся процессы «духовного взросления общества, которые постепенно развивались снизу» (Зубкова, 1993: 127). В результате исследовательница разделила политическое и социальное с помощью двух метафор: «оттепель» и «духовное взросление общества». Слово «снизу» — маркер взгляда на социальную историю из истории политической. Но здесь обнаруживается противоречие: большинство авторов в воспоминаниях, публицистике и исследованиях используют для описания «оттепели» культурные и антропологические характеристики. А подчинение исторической реконструкции советских пятидесятых логике политической истории оттесняет эти характеристики на периферию, лишая объема социокультурные процессы.

Полностью согласен с Александром Прохоровым в том, что «как ни заманчиво, говоря о переменах в художественной жизни общества, провести аналогию с политической историей страны, в первую очередь следует всё же проанализировать условия развития самой этой художественной жизни и тропы, посредством которых разные сферы искусства формулируют культурные ценности своего времени» (Прохоров, 2007: 87). Прохоров рассматривает преемственность в художественном процессе, показывает, как воспроизводились в литературе и кинематографе «оттепели» парадигмы «сталинской культуры», но не привязывает жестко культурные изменения к истории власти, отмечая в том числе, что «и тропы, и условия существования культуры начали меняться еще при жизни Сталина, в последние годы его правления» (там же).

Исследование пятидесятых могло бы демонтировать политическую парадигму в описании и периодизации советской истории. Пятидесятые — кризис идеократии. Геннадий Батыгин и Мария Рассохина определили его как «семантический коллапс коммунизма», подтвердив формулу контент-анализом журнала «Новый мир» за десятилетие (Батыгин, Рассохина, 2002). В концепции Алексея Юрчак этот кризис определяется как «перформативный сдвиг» (Юрчак, 2014). И в той и в другой концепции рассматриваемые процессы также не датируются смертью Сталина: их динамика отмечается, по меньшей мере, с рубежа сороковых-пятидесятых.

В пятидесятых переучреждается советский консенсус. Предмет данной статьи — то, с чем в консенсус входила художественная интеллигенция, а именно работа с социальным идеалом в литературе и искусстве. Тому, как это происходило в советском кино, посвящена статья «Испытание Сибирью: настоящий человек на великих стройках и в фильмах 1959 года» (Рожанский, 2018). В предлагаемой статье речь о литературе и театре. В фокусе три заметных произведения (и каждое из них, используя сегодняшнюю лексику — знаковое, вошедшее в историю эпохи): поэтическое, прозаическое и драматургическое. Объединены они местом действия — строительством Иркутской ГЭС — и тем, что стройка под Иркутском оказывается поприщем для социального идеализма, чего отнюдь не было в пропагандистском оформлении самой стройки. Но эта большая стройка была одной из тех площадок, на которых выразительно проявлялись сдвиги социальных пластов, ставшие и причиной, и следствием масштабной социальной мобильности.

### ***Советское как народный идеал. Александр Твардовский***

Десталинизация политическая — попытка реформирования системы сверху, ключевым пунктом которой, как показывает Михаил Гефтер в эссе о Хрущеве, становится феномен реабилитации, требовавший запрета на вычеркивание людей из жизни. Это был некий «анти-Сталин», вызов презумпции недоверия к человеку, но «анти-Сталин»



непоследовательный, поскольку был унаследован и «комплекс могущества с его жесткими правилами, диктующими каждому народу и каждому человеку место и границы дозволенного, и с его иллюзиями, позволяющими миллионам находить смысл и даже счастье в несвободе» (Гефтер, 1991: 327). Михаил Гефтер рассматривает дилемму политического и социального, прослеживая логику десталинизации после смерти Сталина:

*«Чьим именем справедливее назвать ту оконченную, но не завершённую эпоху — именем Никиты Хрущева или именем Александра Твардовского? Именем первого слушника сталинской системы, не сумевшего совладать со Сталиным в самом себе, или именем человека, которому первый дал возможность превозмочь Сталина в себе: ту возможность, которая родила раскрепощающее Слово — дверь из смерти в жизнь?!» (Гефтер, 1991: 367).*

Имя Твардовского здесь — и опыт конкретного человека как антропологическая логика десталинизации, и персонификация «новомировской» традиции. В этой характеристике эпохи и политическое, и социальное фокусируются на антропологическом «превозмочь в себе».

Первая ассоциация, возникающая на процитированную выше фразу Елены Зубковой о духовном взрослении общества — глава «Так это было» из поэтической книги Александра Твардовского «За далью — даль», которую сам автор называл «сталинской главой»:

*Так мы не в присказке, на деле,  
Когда судьба потрянула нас,  
Мы все как будто постарели —  
Нет, повзрослели — в этот час.*

«Этот час» обозначает трагический момент утраты «грозного отца», дни смерти Сталина, но вся «сталинская глава» книги поэм — именно о взрослении некоего «мы», о том, что народ взял на себя ответственность, которую ранее возлагал на вождя, и творит историю.

Книга поэм складывалась на всём протяжении пятидесятых годов. С первых глав, опубликованных уже в 1951 году, поэт создавал панораму жизни великой страны, продвигаясь вместе с лирическим героем по Транссибу. Написанные стихи публиковались как главы будущей книги. Назовем, вслед за литературоведами, лейтмотив этих первых глав «пафосом единения» (Лейдерман, Липовецкий, 2010: 238): автора с читателем, пассажиров как «родни», лирического героя с теми, кого он вспоминает (а через них — со всем народом). Волга собирает в себя реки, а Родина вобрала в себя уральскую, сибирскую и смоленскую жизнь. И в этом движении по краям и весьям, в путевых впечатлениях и в вагонных спорах открывались и утверждались бесспорные основания советской веры, представшие в поэме более надежными, чем разрушенное обожествление вождя.

Тема десталинизации начиналась для поэта как тема эпическая уже в 1953 году. В дневниках Александра Твардовского первое упоминание о «сталинской главе» появляется 11 июля как о главе внеочередной: «как бы прерывающая путешествие-рассказ, вся посвященная ему, вся, в объеме моей жизни» (Твардовский, 2013: 84). Процитированная выше идея главы там уже была намечена:

*«Когда у тебя умирает твой отец, ты вступаешь сразу в другой, более зрелый возраст» (там же).*

И там же было сказано о противоречивости того, что впоследствии назвали «десталинизацией»:

*«Он создал такую духовную дисциплину миллионов людей вокруг своего имени, что она всех, без единого исключения, лишала в известном смысле личности, малейшей самостоятельности мышления, чуть ли не чувства, до того довел этот пафос беспрекословия, веры, преданности, этот автоматизм подчинения низа верху, что этот автоматизм действует и сейчас, когда речь идет о снятии «культы личности» (Твардовский, 2013: 85).*

Из объемной записи-размышления приведу еще два фрагмента, объясняющие эпическую интонацию как этой записи декабря 1953 года, так и будущей главы:

*«Даже если представить, что его ошибки в 100 раз больше, чем покамест говорят, он — всё равно он, он огромная, главная, может быть, половина нашей жизни» (Твардовский, 2013: 84).*

И еще: *«Именно теперь это — главная тема эпохи. Она охватывает все стороны и оттенки человеческих отношений, все. Для меня, по крайней мере» (Твардовский, 2013: 85).*

Эпической тема десталинизации входила и в «очередные» главы книги «За далью — даль»: обожествлению вождя или, например, пассажиру, еще живущему прежними представлениями и по-чиновничьи поучающему попутчиков, противостоит правда народной жизни, братство народа-победителя, равенство людей. И «сталинская глава» передает хоть и драматический, но естественный ход вещей, движение некоего коллективного мировоззрения и поступательное историческое движение народа/страны. Сама книга поэм «За далью — даль» и дневниковые записи Твардовского о работе над её главами свидетельствуют о противоречиях между этой исторической поступательностью и «превозмоганием Сталина в себе». Однако книга всё же сложилась как целое, строчки начала пятидесятых, по их завершении, оказались уместными — и по содержанию, и по интонации. В 1960 году, когда книга была опубликована целиком, «сталинская глава», которая родилась в пятьдесят третьем году как траурный отклик на смерть вождя (в дневник фрагменты главы записываются с декабря 1953 года), стала завершающей, предшествующей эпилогу. Конечно же, она переписывалась и переосмыслялась, однако и в итоговом варианте главы прочитываются не только строфы, но и интонации первых вариантов.

Процитированная книга Наума Лейдермана и Марка Липовецкого — история русской литературы последних советских десятилетий. Раздел «Соцреализм с человеческим лицом» включил очерки о Василии Гроссмане и Александре Твардовском. Роман «Жизнь и судьба» Василия Гроссмана оценен как завершение и одновременно подрыв эпической традиции советской литературы. Продолжать эту традицию, по заключению литературоведов, «означало закрывать глаза на противоречия, скрытые в народе и его сознании, в конфликте между личностью и историей, в трагедийности противостояния “отдельного человека” машине государства» (Лейдерман, Липовецкий, 2010: 211). Далее следует очерк о творчестве Александра Твардовского, где авторы отводят книге «За далью — даль» значимую историческую роль «выламывания из социалистического канона» (Лейдерман, Липовецкий, 2010: 237–247). Имеется в виду «выламывание» как процесс, но процесс незавершенный: Твардовский не допускает вины народа, а сосредоточен исключительно на поиске собственной вины (Лейдерман, Липовецкий, 2010: 241). На основе рабочих тетрадей Твардовского литературоведы выделяют некий переломный



момент, когда поэт, переживавший кризис первоначального замысла поэмы, начатой еще при жизни Сталина, обрел энергию для её продолжения. В эту историю стоит всмотреться пристальнее — она не только биографическая и литературоведческая.

Казалось бы, тема народного единения свяжет всю книгу в единое целое, как Транс-сиб связывает страну. Но по дневниковым записям Твардовского можно понять, что работа над поэмой «не шла» с конца 1953 года, и поэт неоднократно высказывает сомнения, что поэма сложится, хотя прямо намерение отказаться от работы до 1955 года не высказывается — во всяком случае, в опубликованных записях. В 1955 году, в отличие от предыдущего, работа над текстом идет интенсивно и регулярно. Но также регулярны в дневнике свидетельства о трудностях, которые поэт оценивает как критические для дальнейшей работы над «За далью — даль» как единым произведением. В записи 6 сентября 1955 года суть кризиса Твардовский определяет так:

*«А тут всё дело в том, что нет у меня той, как до 53 г., безоговорочной веры в наличествующее благоденствие» (Твардовский, 2013: 212).*

Лейдерман и Липовецкий пишут, что Твардовский был склонен оставить замысел, поскольку одическая поэтика первых глав, созвучная образу народа-победителя, видимо, оказалась исчерпанной, неуместной для новых времен. И что из ощущения кризиса, если не тупика, поэта вывела работа над главой «Друг детства», в которой появилась новая тема, ставшая затем одной из ведущих в книге — тема сомнений, чувства, если не вины, то ответственности за недавнее прошлое страны.

Сюжет главы «Друг детства» — краткая встреча на станции Тайшет с другом, возвращающимся из лагерей. Заметим, что идея главы о случайной встрече на сибирской станции была обозначена строчкой в дневнике еще в июле 1953 года. Там было даже использовано название «Друг детства», только встреча предполагалась не с освободившимся из заключения, а, напротив, с другом, ставшим большим человеком «восточной промышленности» (Твардовский, 2013: 88)<sup>2</sup>. Замысел главы о встрече не с героем эпохи, а с тем, чью судьбу эпохасломала, в дневниках Твардовского впервые упоминается в марте 1955 года (Твардовский, 2013: 190).

Прийти к выводу о выходе поэта из кризиса работы над книгой «За далью — даль» литературоведам, видимо, позволило то обстоятельство, что в 1955 году записи в своих тетрадях Твардовский постоянно посвящает работе над «Другом детства»<sup>3</sup>. Но мне кажется необходимым уточнить этот вывод. Мощный творческий импульс работа над сюжетом о встрече с другом дала. Наверное, справедливо говорить о выходе поэта из творческого кризиса, но не из кризиса замысла книги «За далью — даль». Кризисные ощущения (иногда их можно оценить как чувство тупика в развитии замысла) совершенно определенно связаны с рождением главы «Друг детства». Во всяком случае, записи Твардовского говорят об остром осознании этого кризиса. Намерение отказаться от работы над книгой высказывается даже тогда, когда глава написана и зачитывается первым слушателем.

<sup>2</sup> Это первая полная публикация дневников Александра Твардовского за 50-е годы, которой не было, к сожалению, в распоряжении Н. Лейдермана и М. Липовецкого. Дочери поэта, подготовившие издание, дали ему название «Дневник: 1950–1959». Название «Рабочие тетради», принадлежащее самому Твардовскому, в книжном издании также встречается, поэтому я использую в статье формулы «дневник» и «рабочие тетради» как синонимичные.

<sup>3</sup> Журнальная публикация (Знамя, 1989, № № 7–9) содержала те записи, которые с изъятиями отобрал сам А. Т. Твардовский, и начиналась с фрагмента от 29 декабря 1953 года (Твардовский, 2013: 5). Её Н. Лейдерман и М. Липовецкий и анализировали как рабочие тетради Твардовского.

Глава стала вызовом для первоначального замысла поэмы и не просто потребовала его углубления, но поставила под вопрос саму возможность его реализации:

*«Тема страшная, взявшись, бросить нельзя — всё равно, что жить в комнате, где под полом труп члена семьи зарыт, а мы решили не говорить об этом и жить хорошо, и больше не убивать членов семьи. Тема многослойная, многорадиусная — туда и сюда кинься — она до всего касается — современности, войны, деревни, прошлого революции и т.д. М.б., опять возникает мысль, что она не решаема в лоб, а только может где-то исподволь проходить, но — нет. Во всяком случае, надо попробовать её разрабатывать без “надежд на ближайшее доведение” до дела. А без этого никаких “далее” у меня не может развернуться» (запись 13 сент. 1955 г.) (Твардовский, 2013: 214–215).*

Без сюжета встречи с другом, возвращающимся из лагеря, поэму о народном единении создать невозможно, поскольку это тема вины за соучастие в вычеркивании людей из жизни. Но тему не только трудно «вытянуть», она взламывает идею поэмы и содержательно, и интонационно. Уже начиная работу над сюжетом встречи с вышедшим из лагеря другом, Твардовский предчувствовал (26.VI.1955), как трудно будет согласовать сюжет с соседней главой, в которой «будет некоторая обычность и даже обязательность пафоса» (Твардовский, 2013: 201). Твардовский планирует решить эту задачу так: *«Предвидится некая вставка-отступление “Ничем меня не отучить” (любить родину и т.п.)»* [там же]. Судя по дневниковым заметкам, поэт понимает, что подобное простое решение малоубедительно — взятая тема слишком сложна и личностна: *«это главное: замок на мысли, “грех” — избавление от необходимости думать, иметь свое человеческое мнение и суждение. Кому-то там видней (больше, чем мне, другу, знающему человека, как самого себя). Отказ себе в каком-либо значении своей принадлежности тому, общему, к чему апеллирую»* (Твардовский, 2013: 206).

«Грех» предписан свыше, исторической инстанцией. «Общее» оказывается сомнительным, небесспорным. И вопрос о личной вине (знал о невинности репрессированного друга/друзей, но ничего не мог и не смел делать) вошел в предмет дневниковых размышлений Александра Твардовского как вопрос о смысле веры. Записи Твардовского ясно свидетельствуют об этом. Но это делает сомнительной и фетишизацию «народного единения», подчеркнутую интонацию искренности, то есть замысел книги.

Новая глава тяготеет к автономности от написанного ранее, о чем Твардовский неоднократно пишет в дневниках<sup>4</sup>, однако он публикует «Друга детства» — именно как главу — в первом сборнике «Литературная Москва», который сдан в печать 17 февраля 1956 года (Чупринин, 1989: 461)<sup>5</sup>. Это была знаковая публикация — в ней, как заметил Григорий Свирский, *«впервые встретилась официально признанная русская поэзия с лагерным потоком»* (Свирский, 1979)<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> «В “Друге” есть самостоятельное содержание, и, примыкая по сюжетной ниточке к тому (то есть к главам, написанным в начале 50-х. — М. Р.), он может быть и отдельным делом» (Твардовский, 2013: 212).

<sup>5</sup> Заметим, что альманах с главой «Друг детства» был сдан в печать за неделю до закрытого заседания XX съезда партии, на котором Н. С. Хрущев выступил с докладом «О культуре личности и его последствиях».

<sup>6</sup> Цитирую по электронной версии. URL: <http://lib.ru/NEWPROZA/SWIRSKIJ/svirsky1.txt> (дата обращения: 25.05.2018). «Литературная Москва», как известно, подверглась расправе, но объектом иницированной «свыше» критики в 1957 году стал второй (и последний) выпуск, вышедший в конце 1956 года.



Публикация состоялась, но Твардовскому по-прежнему трудно представить, что родившаяся и даже опубликованная глава сможет соединиться в единое произведение с уже написанными. И дело не только в том, что новая глава «выбивается» из написанного до этого, дело еще в том, что написанное ранее теперь воспринимается иначе. О «сталинской главе» автор записывает в апреле 1956 года, что *«теперь глава эта вообще выпадает»* (Твардовский, 2013: 225–226), и тут же замечает: *«Друг детства» мог быть отдельной вещью»* (запись 27 апреля 1956 г.) (Твардовский, 2013: 226).

За год работы над сюжетом о встрече на станции решение сделать «Друга детства» отдельным произведением так и не вышло. Но и противоречие между этой главой и написанными ранее, ставившее под сомнение замысел книги, разрешено не было. Стремление лирического героя быть искренним перед самим собой заявлено с первых строк будущей книги, а благодаря главе «Друг детства» размышления становятся исповедальными. Императив искренности, задавший интонацию лирического героя, делает главу об ответственности за прошлое необходимой.

Для самого Твардовского тема вины — не новая тема. О «Друге детства» он пишет, что *«тема этой главы у меня идет из далекой юности»*, имея в виду, разумеется, не конкретную встречу с конкретным человеком:

*«М.б., никогда еще я не был так лицом к лицу с самой личной и неличной темой моего поколения, вопросом совести и смысла жизни»* (Твардовский, 2013: 200).

Заметим, что речь — о «моем поколении», то есть если и не о вине народа, то о вине личной как вине общей. И это надо как-то соотносить с «народным единением».

Тема личной вины, понимаемая как трудность и ответственность поколения — уже не просто факт личной биографии и внутренних борений лирического героя, это тема равновеликая теме народного единения. Глава «Друг детства» делает её вторым лейтмотивом книги и создает напряжение, не предусмотренное эпическим замыслом. На внутренние вопросы невозможно ответить, поставив в центр эпохи вместо отца-вождя народную зрелость<sup>7</sup>.

Собственно здесь возникает то напряжение, которое, говоря о контексте эпохи, названной «оттепелью», можно обозначить как противоречивость общественной десталинизации. В книге поэм это противоречие смягчено и затушевано. Во всяком случае — для

<sup>7</sup> Впрочем, в финале самой главы «Друг детства» такая попытка делается. Твардовский всё же воспользовался той моделью, которую предполагал, начиная над этим сюжетом работать («ничем меня не отучить (любить родину и т.п.):

*Винить в беде своей безгласной  
Страну?  
При чем же тут страна!  
Он жил ее мечтой высокой,  
Он вместе с ней глядел вперед.  
Винить в своей судьбе жестокой  
Народ? Какой же тут народ!*  
(Твардовский, 1977: 68)

А в последних строчках главы помянута и «правда партии». Риторическим вопрошанием поэт дал возможность литературоведам утверждать, что народ и страна остаются для него фетишами — в этом, видимо, и есть пределы нормативной парадигмы соцреализма, как их увидели Наум Лейдерман и Марк Липовецкий.

лирического героя. Но при этом оно проговорено — в главе о перекрытии Ангары под Иркутском.

Контрапункт книги «За далью — даль» — глава «На Ангаре». Именно в ней встречаются две темы — народного единения и исторической вины, порождающей сомнения в символе веры. На перекрытии Ангары автора впечатляет (и потрясает лирического героя поэмы) не столько демонстрация мощи человека (или социализма, или техники), сколько социальный смысл события. В дневнике, записывая впечатления от первого дня перекрытия, Александр Твардовский прибегает к фронтовым ассоциациям, но речь совсем не о героизме:

*«И люди, которых видел, такие славные в своей спокойной и горделивой усталости и как бы неторопливом напряжении. Очень напомнили мне солдат переднего края» (запись 8 июля 1956) (Твардовский, 2013: 236).*

Через полгода он записывает в дневнике образы будущей главы: «укрощение бешенства стихии и пафос страды — артельной и воинской» (запись 25 февраля 1957 г.) (там же: 258).

Метафора наступления ложится в основу главы «На Ангаре», но перекрытие описывается не как военная операция, а как народный порыв, прочно ассоциирующийся у фронтового поэта с недавней войной. И на этом пике темы народного единения Твардовский обращается к главной лирической линии поэмы, к теме сомнений и вины, не исповедально, но интимно — в обращении к другу, ушедшему из жизни:

*Тот час рассветный, небывалый,  
Тот праздник подлинный труда  
Я не забуду никогда...  
Как мне тебя не доставало,  
Мой друг, ушедший навсегда!..  
Кто так, как ты, еще на свете  
До слез порадоваться мог  
Речам, глазам и людям этим!  
Зачем же голос твой умолк?..  
(Твардовский, 1977: 104)*

Речь не о друге детства, которого лирический герой встретил на станции Тайшет, речь об Александре Фадееве, который легко узнается и без упоминания имени<sup>8</sup>. «Праздник подлинный труда», радость людей, вместе совершивших небывалое по масштабу дело, достигает значения национального идеала, прочно связанного у поэта и читате-

<sup>8</sup> *Блестела светом залитая,  
Дождем обмытая трава...  
Ах, как горька и не права  
Твоя седая, молодая,  
Крутой посадки голова!..  
...  
Уже смекал я, беспокоясь,  
Какой за этот жаркий срок  
Ушел по счету дальний поезд  
На Дальний, собственно, Восток,  
В тот край отцовский, изначальный,  
Тобой прославленный.  
(Твардовский, 1977: 105)*





ля с народной войной. И то, что национальный идеал жив, служит решающим доводом в мысленном диалоге с другом, выбравшим смерть. Причины ухода не названы, но, судя по этому доводу, друг ушел в состоянии безверия. Так эпос народного единения ответил на внутренние вопросы лирического героя, на тему сомнений. И если апогей народно-го единения — национальный идеал, то безверие, разочарование — апогей внутренних сомнений. Две темы встретились в этой главе, создав контрапункт. Итог встречи: внутреннее вопрошание, сомнения приняли статус пусть важной, но исторической частности — а значит, и встреча с другом на станции Тайшет.

Встреча с национальным идеалом на перекрытии Ангары делает «встречу с другом» фактом истории. Обращение к Фадееву в финале главы звучит как разрешение тех сомнений, в которые автор погружал читателя:

*Прости,  
Но только памятью печальной  
Одной не мог я жить в пути.  
Моя заветная дорога,  
Хоть и была со мной печаль,  
Звала меня иной тревогой  
И далью, что сменяет даль.  
И память ныне одоленной,  
Крутой ангарской быстрины.  
Как будто замысел бессонный,  
Я увозил на край страны.*  
(Твардовский, 1977: 105–106)

В июне 1965 года, спустя пять лет после полной публикации книги, Твардовский вдруг обратит внимание на «неловкость с образом друга. То это “друг детства”, то Фадеев. Но уж исправлять поздно» (цит. по: Твардовский, Гефтер, 2005: 416). Очевидно, имеется в виду та подмена, которая произошла в главе «На Ангаре». Удивительно, что самим автором она была замечена уже с надвременной дистанции: то есть тут не было осознанного приема («неловкость»), и в то же время произошла сущностная замена, позволившая развязать узлы замысла, вывести поэму из кризиса. Мысленный диалог с Фадеевым, а не с другом детства, позволил тему сомнений развернуть как вопрос веры. Причем веры в смыслы революции — в портрете Фадеева отсылка к его «Разгрому». Это придало вопросу масштаб, соотносимый с масштабом «праздника труда». Но всё же это не вопрос ответственности и вины, который задан встречей на станции Тайшет. Чувство вины может поставить вопрос о вере. Но укрепление в вере не разрешает вопроса о вине и ответственности за прошлое. Представим себе народный порыв, «праздник подлинный труда», даже поднятый до статуса национального идеала, доводом в диалоге с другом, возвратившимся из лагеря. Трудно представить.

За этой, по выражению поэта, «неловкостью» ключевое противоречие общественной десталинизации. Она не свободна от поэтики «народного единения» и в этом смыкается с «новым политическим», с идейной легитимизацией власти через свершение будущего и признание ошибок прошлого.

Лейдерман и Липовецкий пишут о фетишизации народа и страны. В равной степени то, что не допускает безверия и разочарования, может быть названо историческим оптимизмом и добровольной несвободой от истории. Книга поэм Твардовского

обновляет советский идеализм, включая в него тему сомнений, но остается в его пределах — национальный идеал в советском изводе позволяет и предписывает с сомнениями справляться.

\*\*\*

Реанимация советского идеала — утверждение исторических смыслов человеческого существования. В пятидесятых годах эти смыслы ищутся не в официальной идеологии. Десталинизация — это прежде всего утрата сакральности власти; идеал жив, если у него есть основания не только в историческом замахе и декларациях о будущем человечества, но обязательно в повседневности или, говоря языком того времени, в толще народной жизни. Вопрос, который уже не может звучать риторически, даже если автор знает, что ответит на него утвердительно, должен быть переформулирован и таким образом: есть ли в советской жизни «настоящее»?

К середине пятидесятых годов достаточно очевидно, что в столицах «настоящее» найти трудно (если вообще возможно). Пространством «настоящего» становится Сибирь. Александр Твардовский находит это настоящее в трудовой страде, в народном порыве укрощения Ангары. Там же — на строительстве Иркутской гидроэлектростанции — находят «настоящее» герои еще двух заметных произведений пятидесятых — прозаического и драматического. Речь о повести «Продолжение легенды», с которой в литературу уверенно вошел Анатолий Кузнецов, сразу став популярным писателем, и пьесе «Иркутская история», с которой начался новый период в творчестве Алексея Арбузова, одного из ведущих советских драматургов.

В социальной истории страны период «великих сибирскихстроек» занимает примерно четверть века: от мобилизации добровольцев на строительство Братской и Красноярской ГЭС, а также трассы Абакан-Тайшет во второй половине пятидесятых — до рубежа 70–80-х (апогей строительства БАМа и развертываниястроек в Усть-Илимске). «Великиестройки» были, безусловно, мобилизационным проектом власти, позволявшим, в том числе, решать и проблемы социального управления в условиях массовых миграционных процессов. Но именно «в том числе». Акцент на «массированное давление со всех сторон» как на побуждение «молодых людей прямо со школьной скамьи и после службы в армии направляться на ударныестройки, призванные без-опасно их «переваривать» (Веселкова и др., 2016: 591) правомерно подчеркивает, что этистройки были ответом власти на вызовы, созданные сложными социальными процессами. Но, во-первых, это не означает, что социальные задачи были первопричиной — скорее, одной из основных причин того, что идея ударныхстроек была взята на вооружение, и того, что её обеспечивала мощная пропагандистская кампания с коммунистической риторикой. Сами великиестройки были моделью индустриализации страны, отвечавшей логике централизованной экстенсивной экономики и интересам тех, чей руководящий опыт и карьера были с этой логикой связаны<sup>9</sup>. А, во-вторых, социальные процессы на самихстройках сложнее, чем те, которые предусматривает задача «переваривания».

<sup>9</sup> Идея ударныхстроек была связана и с борьбой министерств за бюджеты, и с нежеланием разукрупнять большие строительные организации, выросшие на послевоенном восстановлении страны, и с тем, что экономически несостоятельный ГУЛАГ нужно было заменить в народном хозяйстве вольнонаёмным трудом. Идеологическое оформление было плотно связано с последней задачей и было отчасти воспроизводством формул тридцатых годов о воспитании нового человека, во многом импровизацией, но мало походило на продуманный самостоятельный замысел.



Приезжавшие на большую стройку искали, в том числе, и новых человеческих отношений — так было в Братске, позднее в Усть-Илимске, на БАМе. В Братске второй половины пятидесятых те, кто оставался («миграционный сквозняк» был невероятно сильным), оставались во многом из-за тех человеческих отношений, которые сами формировали. В данном случае, можно говорить о сознательном создании новой социальности.

И социальное пространство в этих городах таило, скорее, риски для идеократии, поскольку дистанцировалось от неё (см. «Оттепель», с.202–203, «Навстречу») и было частью «семантического коллапса коммунизма», несмотря на идеологическое оформление. Те, кто, по выражению П. Вайля и А. Гениса, «ехали строить коммунизм, а не Братскую ГЭС», в основном, довольно быстро уезжали. Оставались те, кого на большую стройку привели не идеологические мотивы.

Иркутская ГЭС не была ни ударной, ни комсомольской. Её строительство началось раньше, чем пропагандистские кампании, призывавшие молодежь испытать себя на сибирских стройках. Социальные задачи не ставились, символической нагрузки в отличие от Братской ГЭС, ставшей символом энтузиазма и свободного труда пятидесятых-шестидесятых, не было. В названных произведениях Твардовского и Кузнецова символическим предстает только одно событие — перекрытие Ангары. В пьесе Арбузова и оно не упоминается. В то же время многие эпизоды, персонажи, диалоги в повести Кузнецова напоминают о том, что на большой стройке есть и пьянство, и преступления, и халтура, и рвачество, — и главное, что эти эпизоды говорят не об исключениях, а о части атмосферы стройки и поселка строителей. Отголоски всего этого есть и в пьесе Арбузова. Иркутская ГЭС явно интересует авторов не масштабом свершений.

То, что происходит на стройке под Иркутском, становится полем художественного исследования в поиске аргументов для утвердительного ответа на вопрос: жив ли идеал? Это вопрошание автора и/или его героев прочитывается в повести Анатолия Кузнецова и в «Иркутской истории» Алексея Арбузова, также как в поэме «За далью — даль» Александра Твардовского, как заявка на необходимость и серьезность диалога с читателем/зрителем. Герои (и, видимо, адресаты) этих произведений, в отличие от лирического героя Твардовского, не ответственны за прошлое, но в стране, переживающей десталинизацию, они испытывают потребность в реанимации идеала.

### **Идеалы и повседневность: Анатолий Кузнецов**

Герой повести «Продолжение легенды», от лица которого идет повествование, вчерашний московский школьник Толик, так же, как и лирический герой «За далью — даль», отправляется из столицы по Транссибу. Едет он строить Братскую ГЭС, но не из романтических побуждений, а из-за невозможности оставаться в Москве: несчастливая любовь, полная неясность будущего и, в целом, какое-то глубокое недовольство собой, средой и содержанием жизни (если не сказать, его отсутствием). Путешествие в поезде лишено пафоса не только из-за настроения героя. Попутчики, в отличие от пассажиров-родни Твардовского, в эпическую поэтику никак не вписываются:

*«Почему они такие, Гришка и Лешка, и откуда они взялись? И кто из них лучше? В книгах, газетах, журналах — я ведь их не встречал. Там они появлялись последний раз в двадцатых годах. А вот они, рядом со мной, едят, сопят, ругаются...» (Кузнецов, 1967: 47).*

Гришка — «кулак и жадюга», Лешка — вор, вышедший из лагеря. Они, как и другие спутники Толика, завербовались на строительство Братской ГЭС. Время проводят не в спорах о «фронте и тыле», как спутники Твардовского, а играют в дурака и рассматривают «похабные» фотографии, купленные в поезде.

Правда, все шесть пассажиров купе в общем вагоне, включая Лешку и Гришку, «очень сдружились», пока ехали по бесконечной стране, и поезд «стал домом родным». В поездных впечатлениях Толика появляется и некая эпическая поэтика — от громадности нетронутой Сибири. Потом эпическое чувство посетит его в Иркутске, когда любопытство приведет на место строительства ГЭС, а случайный знакомый, бригадир плотников, покажет ему масштабную стройку «изнутри». Толик прикоснулся к смыслу преобразований: *«Море в центре Сибири, которая воспринималась как каторжная»* (Кузнецов, 1967: 70). В состоянии растерянности от масштаба и высоких смыслов, герой «как во сне» пишет под диктовку нового знакомого: «Прошу оформить меня...» и остается на строительстве Иркутской ГЭС. Но в рабочих буднях и в быте ничего эпического нет. В повести Кузнецова снижен пафос «великой стройки» — строительство Иркутской ГЭС не повод для воспевания героизма, а место взросления, в том числе, и тесного знакомства с «темными сторонами» жизни: нуждой, мошенничеством, унижением людей.

Повесть Анатолия Кузнецова — одна из первых публикаций журнала «Юность»<sup>10</sup>, сделавших журналу имя, — может быть отнесена к «новомировской» традиции, если под этой традицией понимать сочетание принципа искренности в литературе, программно заявленного в «Новом мире» в конце 1953 года, с другим безусловным для советского и русского интеллигента принципом — народностью. Следование этим двум принципам определяло императив жизненной правды («жизненность», «правдивость» — языковой эпохи) для автора и читателя, народность уже не могла быть декларативной и оставаться эпической.

Елена Зубкова определила «оттепельный» процесс в литературе как проникновение в неё *«реальности, несовершенных людей и их личной жизни»* (Зубкова, 1993: 121). Здесь важно замечание о «несовершенных людях», то есть были реабилитированы не только репрессированные, была реабилитирована повседневность, обычная человеческая жизнь.

Повседневность становилась не просто темой литературы, но предметом художественного исследования. Жизненность — обязательство, которое брала на себя художественная интеллигенция в том новом советском консенсусе власти, интеллигенции и «народа», который складывался в пятидесятых годах. Обязательство перед «народом», перед читателем и зрителем, который говорит от имени народа (на обсуждениях произведений, в книгах отзывов на выставках, в письмах в редакции), и перед властью, поскольку она тоже сохраняет обязательство и право говорить от имени народа (в том числе, с интеллигенцией).

Главной мотивацией поведения героя повести Анатолия Кузнецова, московского юноши Толика, и предметом художественного исследования для автора стало соотношение идеала с повседневностью. Это не революционный идеал, а, скорее, представление о правильной взрослой жизни: честной, осмысленной и без поблажек. Толик проходит социализацию, то есть входит во взрослую жизнь. Но обычный, а не сверхчеловек, и в обычной, то есть негероической жизни, — не означает «человек без идеалов». Его волнует, насколько жизнь может быть «настоящей», есть ли в ней «настоящее». Этот критерий — точный признак социального идеализма, того, что человек живет противоречием между должным и сущим (даже если это должное не определено и остается неведомым другим по отношению к обыденному).

<sup>10</sup> Повесть опубликована в журнале «Юность» в № 7 за 1957 год.



Дмитрий Быков, исследуя пятидесятые в книге об Окуджаве, описывает антропологию предшествующей эпохи: *«Предполагалось разделение на сверх- и недо-. Нельзя было жаловаться на бессилие, предписывалось радоваться испытаниям, запрещалось жалеть слабого, любить близкого, тосковать по родному. Самое естественное оказывалось под наиболее строгим запретом. Жизнь представлялась благодеянием»* (Быков, 2009: 256–257). И определяет смысл «оттепели» лаконично: *«людям разрешили быть людьми»* (там же: 256).

Толик — не сверхчеловек, однако от него потребовались усилия, которые можно считать сверхусилиями для обычного человека: и для того, чтобы справляться с работой, и для того, чтобы не вернуться в Москву. На стройке никакие обязательства его не держат, разве что нежелание выглядеть дезертиром. Он всё-таки из поколения детей войны, в пятидесятые читателю не надо было объяснять, почему молодой человек стыдится подозрений в дезертирстве. Когда Толику совсем неважно, он готов всё бросить и уехать. Однажды его удерживает спокойным разговором старший сосед по общежитию (из фронтовиков), в другой раз — нет денег на билет. И главным, что удерживает героя на стройке (а затем влечет на строительство Братской ГЭС), оказывается всё-таки не чувство стыда.

Инструментом художественного исследования в повести стала внутренняя рефлексия московского мальчика в мире сибирской стройки — новом для него и для читателя<sup>11</sup>. Герою сложно исследовать себя. В отличие от сверхчеловека с ясными идеалами, пренебрегающего житейскими заботами, обычный человек погружен в быт и ежедневные трудности, среди которых не до идеалов. Перекрытие Ангары напомнило о значении дела, в котором участвует юноша, опять внесло эпическую интонацию в повествование, то есть в прямую речь Толика. В больнице (организм всё-таки надорвался — не на работе, то есть не во время трудового подвига, а в выходной день, от накопившейся усталости) он спорит о смысле жизни, о происходящем на стройке и в стране с местным уроженцем Мишкой. Повод для спора (читается чуть ли не между строк) — «свинское отношение» к строителям. Мишка яростно объясняет про исторические обстоятельства, исторические жертвы и высокие цели. Спорить на равных Толик не может — Мишка читал Мора и Кампанеллу, а в больницу попал, получив ножевую рану, когда спасал от насильников незнакомую девушку. Но Толик не ищет высокие исторические смыслы, выбор Сибири для жизненного опыта могут оправдать только повседневная работа, быт, отношения. В них москвич Толик находит нечто «настоящее», что трудно или невозможно найти в Москве.

О взглядах героя на жизнь мы узнаём, прежде всего, из его реакции на письма своего антагониста– Витьки, школьного приятеля, пытающегося объяснить Толику, как надо жить:

*«Красивые идеи и сияющие вершины, брат, специально изобретены для наивных юношей, а мир движется по иным законам, более простым и конкретным. Конечно, такие дурачки, как ты, ах, как нужны! Давай, давай, строй гидростанции, а тем временем другие построят себе дачи — одну под Москвой, другую в Крыму, еще одну на Рижском взморье»* (Кузнецов, 1967: 97).

<sup>11</sup> По повести был поставлен телеспектакль, её инсценировка стала одним из первых спектаклей в репертуаре театра «Современник», но, видимо, проза, в основе которой — внутренняя рефлексия героя, трудно переводилась в драматургические формы. Спектакль упоминается в мемуарах только в связи с актерскими розыгрышами и дебютами, о телеспектакле известно только, что он поставлен уже через несколько месяцев после публикации. Фильм так и не был снят, хотя снимался, либо был заявлен (Пахомов, 1960: 22–23).

Виктор устраивается в Москве в торговый техникум, благодаря связям отца и взятке. Толик не отвечает на письма бывшего приятеля: видимо, ему трудно формулировать. Его взгляды на жизнь заключаются в том, чтобы не быть паразитом. Собственно, весь его идеал (или то, что мы можем сказать о его идеале) — дорога должна быть прямой: «*Моя тропинка в мир светлых и прямых дорог, где ты?*» (Кузнецов, 1967: 103).

Метафора прямой дороги — еще один точный признак, позволяющий назвать героя идеалистом. Прямая дорога — это образ общего поступательного, направленного к цели движения, соотнесение своей жизни и судьбы с историей, обретение в истории смыслов для решения экзистенциальных проблем. Чуть ли не единственная декларация в повести, подводящая итог работе и жизни героя на иркутской стройке, делается уже от имени поколения и звучит как заявление об исторической миссии:

*«Мы будем уничтожать волков. Всё в мире только начинается! Нам много предстоит в жизни борьбы. Наше поколение только вступает в неё. Мы принимаем эстафету от Захар Захарыча. Слышите вы, строители собственных дач! Слышите, хлюпки, впадающие в панику перед лужами!»* (Кузнецов, 1967: 209).

И, хотя оканчивается декларация обещанием построить удивительную жизнь, весь её пафос направлен против тех, кто думает только о собственном благополучии и считает себя хозяевами жизни: «волков», «клопов», «трусов».

«Записки молодого человека» (форма повести, обозначенная её подзаголовком) очерчивают линию разлома, возникшего в советском обществе. Константин Паустовский так сказал об этом разломе, выступая в октябре 1956 года на обсуждении романа Владимира Дудинцева «Не хлебом единым»<sup>12</sup> в Центральном доме литераторов в Москве:

*«Дело в том, что в нашей стране безнаказанно существует, даже, в некоторой степени, процветает новая каста обывателей. Это новое племя хищников и собственников, не имеющих ничего общего ни с революцией, ни с нашей страной, ни с социализмом»*<sup>13</sup>.

Роман Владимира Дудинцева был далеко не единственным и не первым произведением, обличавшим «касту обывателей». Он был подвергнут разгрому на фоне дискуссий, поэтому и стал знаковым. Но, например, еще в начале 1954 года, когда дискуссии, возможные в 1956 году, нельзя было себе представить, разгрому подверглась пьеса Леонида Зорина «Гости», опубликованная в журнале «Театр». В центре пьесы — тоже конфликт, развивающийся в некоем маленьком городке (где-то в центральной России): в родительский дом приезжает со своим семейством сын, занимающий высокий пост в союзном министерстве. Разговоры и манера поведения персонажа выдают в нем сословные замашки; для его жены и сына провинциальная жизнь тоже неудобна и непонятна.

<sup>12</sup> Действие происходит в рабочем поселке в Сибири, главный герой стремится «пробить» своё, необходимое производству, изобретение, преодолевая сопротивление со стороны сотрудников московского отраслевого института и директора комбината, мечтающего перебраться в Москву на спокойную министерскую должность.

<sup>13</sup> Стенограмма обсуждения романа Владимира Дудинцева в ЦДЛ 22 октября 1956 г. либо не велась, либо не введена в научный оборот. Здесь цитируется конспект выступления Паустовского, который был сделан в зале и затем распространен. Цитируемый источник — мемориальный сайт писателя. URL: <http://paustovskiy.niv.ru/paustovskiy/bio/ne-hleбом-edinym.htm> (дата обращения: 25.05.2018)



Московский гость совершает в ходе пьесы подлый поступок, отказывая в помощи человеку из провинции, в судьбе которого он мог бы восстановить справедливость. В финале пьесы один из героев, журналист, прошедший Отечественную войну, объявляет войну отбывающему с позором из родительского дома московскому гостю (Зорин, 1989: 119)<sup>14</sup>. Пьеса была подвергнута резкой критике в «Литературной газете» и «Театре».

23 апреля 1956 года, то есть еще за несколько месяцев до публикации романа Владимира Дудинцева (первая часть напечатана в «Новом мире» в августовском номере, вторая — в октябрьском) и бурных его обсуждений, Давид Самойлов пишет в своем дневнике:

*«Мысль о мещанском характере современной правящей прослойки очень важна. Это подспудная мысль всей нашей мало-мальски честной литературы» (Самойлов, 2002: 268).*

В повести Анатолия Кузнецова эта мысль не подспудная, а достаточно откровенная. Правда, Витька и его семейство — из торгового сословия, а не из чиновничьего, но они олицетворяют столичную корыстную жизнь. Именно столичную — это противопоставление столичного мещанства и страны, живущей по другим нормам и законам, достаточно характерно для пятидесятых (Рожанский, 2016). Видимо, поэтому киевлянин Кузнецов, передавая герою часть своей биографии, делает его москвичом. Толик не только с «паразитом» Витькой ведет свой внутренний спор, он также размышляет о разнице между своим миром и тем миром, в котором живет Юна, дочь начальника крупного завода, неразделенная любовь к которой — одна из причин бегства юноши из Москвы, и понимает, что пути у них с девушкой разные именно потому, что принадлежат они разным мирам. Мир безыдейный, но с доступными благами, воспитывающий мещанина и эгоиста, и мир самостоятельного выбора и поступков, ведущих к «настоящему».

Негероический и не слишком красноречивый юноша предстает носителем социальных идеалов, главной, если не единственной альтернативой лишенному высоких смыслов миру хозяев положения.

### **Реанимация через остранение: Алексей Арбузов**

Пьесу Арбузова «Иркутская история» оценили как событие сразу — достаточно посмотреть подшивки «Театра» и «Театральной жизни» за 1960–1961 годы, и это бросится в глаза. Зрители писали о жизненной правде и достойных любви героях, рецензенты отмечали как современность содержания, так и театральное новаторство. Премьера спектакля состоялась в театре Вахтангова в конце 1959 года; в это время пьеса репетировалась еще в нескольких театрах, а к концу сезона она вышла уже на лидирующие позиции по числу постановок<sup>15</sup>. К первому полугодю 1962 года количество спектаклей естественным образом сокращается, но по количеству театров, в репертуаре которых она сохраняется, «Иркутская история» — по-прежнему, безусловный лидер. Всего, суммируя статистику, публиковавшуюся в журнале «Театр», мы получаем за два с половиной театральных сезона — с января 1960 по июнь 1962 года — более восьми с полови-

<sup>14</sup> В этой, авторской, версии пьесы московский гость отвечает: «Прежде не мешает понять: кто хозяева и что они — навсегда». В первой публикации в 1954 году этой фразы не было, зато заключительная реплика сообщала о том, что наступило утро и что в свежей «Правде» будет опубликована статья о деле, вызвавшем конфликт героев пьесы (Зорин, 1954: 45).

<sup>15</sup> Во втором квартале 1960 года (апрель — июнь) пьеса шла уже в 79 театрах.

ной тысяч спектаклей<sup>16</sup>. На этом популярность пьесы не кончается: пик её упоминаний, согласно поиску в корпусе русского языка, приходится на 1966–1973 годы. В 1973 году выходит фильм-спектакль на основе вахтанговской постановки. Очевидно, что такую востребованность нельзя объяснить исключительно репертуарной политикой — есть явный запрос публики.

Зрительский интерес к «Иркутской истории» вынуждены были объяснять даже авторы редких ироничных разборов: объясняли «жизненностью» пьесы и узнаваемостью героев<sup>17</sup>. Для нашей темы существенно, что герои пьесы, узнаваемые и принятые публикой конца пятидесятых, — идеалисты.

Действие разворачивается на строительстве ГЭС, в пределах экипажа шагающего экскаватора, но пьесу невозможно назвать производственной. Даже об этапе строительства можно только догадаться по косвенным признакам. Завязка — любовный треугольник. Сюжет — судьбы и развитие характеров трех главных героев. При этом большая стройка — не фон для любовной истории, а история индивидуальностей и человеческих отношений.

Один из героев — Сергей — персонифицированное стремление к «настоящему», воплощенная правильность и порядок (*«Я — комсорг, и всё такое. И ещё над собой работать надо»*). Но он не готовит себя к беззаветному служению, а просто стремится жить по-человечески, уверенный, что идеалы могут быть прочной основой для счастливой жизни. И гибнет Сергей, поступив по-человечески в обыденной ситуации, а не совершая подвиг во имя судьбы стройки: спасает заигравшихся в реке детей. В пьесе образ настоящего человека переведен из сферы сверхусилий (ср: Мересьев — герой «Повести о настоящем человеке», Губанов — герой фильма «Коммунист») в регистр психологической драмы. В исполнении Михаилом Ульяновым роли Сергея в театре Вахтангова опытного (т.е. «насмотренного») театроведа покорило то, что герой не ощущает своей «положительности» и «глубоко убежден, что живет так, как все люди живут», что и делает Сергея истинным «героем нашего времени» (Рудницкий, 1960: 85–86). Заметим, что это прочитывается и в тексте пьесы, но ставило перед театральным актером непривычную задачу.

Фабула пьесы — история, случившаяся благодаря стремлению Сергея к *настоящей* любви. Он приехал на стройку после развода, а развелся из-за того, что любовь не была настоящей. Сергей признается в этом Вале, любовнице его друга, к которой неравнодушен, и на её вопрос: «Думаете, она есть — настоящая любовь?» — коротко отвечает: «Должна быть». Переживая любовь к Валентине, к которой на стройке приклеилось «Валька-дешевка», Сергей творит эту любовь как настоящую, то есть такую, которая должна сделать *настоящим человеком* и его, и его избранницу. Побуждая Валентину изменить образ жизни, работу, представление о людях, он делает ей предложение и создает семью, а после рождения близнецов, разговаривает с Валею о том, что ей надо заняться «настоящим делом» — не возвращаться на работу кассиром в лавке, а идти на строительство: *«Что человеку для счастья нужно? Чтобы дело его было хоть чуточку лучше, чем он сам»*.

<sup>16</sup> См. сведения о репертуаре театров в: Театр, 1961, № 6, с. 152–153; Театр, 1962, № 1 с. 170–171; Театр, 1962, № 11, с. 164–165.

<sup>17</sup> «Строители (как и Валя) и просто трудящиеся, сидящие в зале, рады, что их наконец-то показывают не только в производственной обстановке...» (Дубнова, 1961: 53). Критик считала драматургию пьесы усложненной, если не надуманной, но успех отрицать не могла («вне зависимости от качества театральной постановки») и объяснить это противоречие могла только узнаваемостью героев.





Гибель Сергея разрушает налаженное счастье, но это лишь финал первого действия: иркутская история — не только о его героической судьбе, она развивается благодаря тому, что происходит с Виктором, другом Сергея и бывшим любовником Вали. Виктор, как и Валя, еще дальше от плакатных героев, чем Сергей, — их не отнесешь к амплу «социальный герой». Преодолевая себя, Виктор остается на стройке. Он воплощает свою любовь не в ухаживаниях за Валентиной и даже не в помощи ей, оставшейся с двумя детьми на руках (помогает весь экипаж, выплачивая вдове зарплату за погибшего мужа), а в том, чтобы побудить её к «настоящему делу»: *«Благоденствия противны. Сейчас, на себя оглянись — иждивенкой сделалась»*. Сам Виктор стал другим — и это тоже «иркутская история». В первом действии — он в маске ветреного балагура и всеобщего любимца, боится серьезных чувств и не верит женщинам, но из его разговора с другом мы узнаём, что за приездом этого ленинградского парня на стройку и за маской стоит семейная драма: потеря матери, трудные отношения с мачехой и с отцом<sup>18</sup>.

После того, как Валя предпочла другого, чувства Виктора к ней даже для него самого обнаруживаются как сильные, то есть «настоящие». И даже ревность «здесь — чуть ли не впервые в истории драмы — потенциал возмужания» (Рудницкий, 1960: 86). А после гибели Сергея эти чувства выражаются в стремлении помочь Валентине идти по тому пути, на который позвал её Сергей. О силе чувств Виктора узнаём из его монолога, когда он убеждает товарищей и в своих чувствах, и в том, что Валентина нуждается не в благоденствии, а в самостоятельности, и правильнее будет взять её на реальную работу (близнецам уже исполнился год), чтобы постепенно овладела специальностью. Зарплата за мужа — «интеллигентская выдумка», которая, по мнению Виктора, унижает женщину. Слово «интеллигенция», брошенное Виктором в сердцах товарищу по экипажу, юному москвичу Родьке, начальник (Батя) оценивает как обидное. Контекст позволяет видеть в формуле «интеллигентская выдумка» противопоставление прямого и искренности отношений. Книжным идеалам противопоставлен идеал осуществляемый и осуществленный.

Новизну содержания «Иркутской истории» подчеркивало неизбежное сравнение постановки в театре Вахтангова (для него была написана пьеса) со спектаклем по пьесе Арбузова «Город на заре»<sup>19</sup>, который был в репертуаре театра с 1957 года (в 1959 году перенесен на киноленту как фильм-спектакль). Мир «Города на заре», сочиненного в тридцатые годы, — напряженная борьба за осуществление утопии в тайге<sup>20</sup>. Энтузиазм и идеализм противостоят аномии и неверию, надежность и коллективизм — вражде и подлости, мечтатели — демагогам, труженики — классовым врагам. В пьесе есть и драки, и бунт, и дезертирство, и вредительство. Один из героев, утопист и мечтатель Зяблик (то ли смешная фамилия, то ли ласковое прозвище), гибнет в схватке с вредителями, спасая город. Каждый из героев, так или иначе, совершает выбор между долгом

<sup>18</sup> В биографических интервью те, кто когда-то приехал на сибирские стройки, очень редко рассказывают о семейных драмах, от которых уехали, гораздо чаще — о недовольстве прежней работой. Но в большинстве интервью прочитывается, что за умолчанием — драма. Как сказал один из моих респондентов, выросший в Усть-Илимске: «здесь у каждого своя какая-то история». Арбузов, работая над пьесой и выезжая на «натуру», видимо, столкнулся с этим: предыстории всех трёх главных героев — в семейных драмах.

<sup>19</sup> Вопрос об авторстве пьесы «Город на заре», как известно, запутан, поскольку она рождалась в 1940–1941 годах в ходе постановки в Московской театральной студии (руководители В. Плучек и А. Арбузов). В предисловиях к публикации пьесы А. Арбузов перечислял причастных к её созданию. Другие участники студии в воспоминаниях тоже говорят о коллективном авторстве под руководством А. Арбузова. Но версия, поставленная вахтанговцами в 1957 году, обозначалась на афишах и публиковалась как пьеса А. Арбузова.

<sup>20</sup> Эти знаки отсылают к первому году строительства Комсомольска-на-Амуре.

и дезертирством перед угрозой гибели или непереносимых трудностей. Коллективизм в этом мире почти принудителен, но никто из положительных персонажей не сомневается в правах коллектива на принуждение отдельного человека и в безусловном приоритете интересов коллектива. И ближе к финалу появляется полпред исторического оптимизма и наведения порядка, достойного задач стройки, — большевик, носитель ленинских идеалов (он был в ссылке с Лениным, а затем с Кировым — спектакль поставлен после XX съезда, к юбилею революции), персонифицирующий мудрость партии, её человечность и родительскую требовательность (он же — отец одной из героинь).

В «Иркутской истории» нет утопических мечтаний, борьбы хаоса и порядка, возможный отъезд Виктора со стройки — не дезертирство с трудового фронта, а жертва ради неразделенной любви. В некоторых рецензиях не без снисходительности пьесу трактовали как мелодраму (Дубнова, 1961: 51), но это психологическая драма. Константин Рудницкий так объяснил, почему пьеса — событие в истории советского театра: «людские взаимоотношения не плывут сами собой, они могут сознательно твориться, созидаться людьми, верными высоким и свободным критериям коммунистической нравственности, без которых строителям коммунизма не обойтись» (Рудницкий, 1960: 86).

В самой «Иркутской истории» о коммунизме и коммунисте говорится только один раз и предельно лаконично<sup>21</sup>. Пафос в пьесе обходится без коммунистической риторики — «высокие и свободные» критерии естественным образом присутствуют в диалогах и поступках<sup>22</sup>. Они выражены прилагательным «настоящее». Разыгрывается драма людей, которые стремятся поступать правильно и жить по-настоящему. И есть гарант высоких критериев — коллектив, в котором создается новый мир, иной, нежели обыденный мир вне этой сибирской стройки. В отличие от «Города на заре», коллектив — не навязанный передовой воспитатель, а семья (как и говорит в минуту трудного решения Виктор, у которого нет другой семьи), alter-ego каждого члена экипажа. Семья вполне патерналистская: есть старшие и младшие, для начальника экскаватора привычно амплуа отца-командира (единственный воевавший, остальные — из детей и подростков войны), но всё же — семья равных и разных. Экипаж может выступить и в роли воспитателя по отношению к тому, чье стремление «расти над собой» неочевидно, или по отношению к самому младшему, вчерашнему школьнику. Но воспитывающие реплики произносятся не от имени коллектива, а от собственного имени. Морализация без резонерства, облеченная в форму товарищеской дидактики, интонационно отвечающую атмосфере «оттепели» и так хорошо знакомую молодежи того времени по радиопередачам, «Комсомольской правде», журналу «Юность», советским кинофильмам.

Роль коллектива в том, что им дорожат, ипрежде всего — атмосферой искренности и равенства. Идеал осуществлен в этом, именно такая атмосфера отличает место жизни участников драмы от тех мест, которые они оставили. Драма напряженная, но оптимистическая, есть оптимизм истории, и мы знаем, что будущее будет светлым,

<sup>21</sup> Начальник экипажа (Батя), предлагая помянуть Сергея, говорит: «Что остается после смерти рабочего человека? Дела. Память о них остается навсегда. При коммунизме вообще смерти не будет, потому что дела будут во сто раз лучше наших. И вот Сергей ближе всех к этому времени стоял. Жил как человек, работал как коммунист и умер как герой».

<sup>22</sup> Коммунистическая риторика была в информации ТАСС о премьере спектакля: «Это история о людях, меняющих лицо советской земли, заставляющих отступать тайгу, обуздывающих могучие сибирские реки, о людях, для которых коммунизм — дело всей их жизни, близкое, сегодняшнее, зримое» («Иркутская история» — новый спектакль театра имени Евг. Вахтангова // Восточно-Сибирская правда. — 1959. — 29 декабря (№ 305).



поэтому и гибель героя — не напоминание о готовности и необходимости жертвовать собой, а подтверждение критериев, испытание на прочность идеалов для оставшихся жить.

«Иркутская история» проявила потенциал темы настоящего человека и настоящих отношений — не в экстремальной ситуации подвига, а в повседневной и узнаваемой. Требованию жизненной правды отвечало то, что желанная встреча происходила не в городе или на селе, а в мире, который строится. Драматургически дистанцию создавал коллективный персонаж Хор. Хор комментировал действия героев, озвучивал их внутренние вопросы и сомнения. Практически в каждой рецензии задавался вопрос, а какую роль Хор исполняет в пьесе и постановке, и нужен ли он в структуре пьесы. В ироничной критике Хор становился объектом сарказма<sup>23</sup>, но недоумение высказывалось даже при активном принятии спектакля. Искушенный театровед Юрий Зубков риторически спрашивал: зачем «некое инородное тело» — четыре эlegantных молодых человека, не похожие на строителей. Он увидел в этом недоверие к зрителю, «проигрыш в глубине, целостности, силе драматизма» (Зубков, 1960: 3). Некоторые режиссеры отказывались в своих постановках от этого коллективного персонажа (Пыжова, 1961: 124–125).

Драматург Виктор Розов тоже сетовал на инородность Хора (Розов, 1960: 80), но не в пьесе, а в спектакле, поставленном Рубеном Симоновым. Характеру самой пьесы Хор, на взгляд Виктора Розова, как раз соответствовал, и именно такой характер — публицистический и демократический — был обнажен («накал страстей», «пафос идей») в постановке Николая Охлопкова (Театр им. Маяковского) (Розов, 1960: 81). А в постановке вахтанговцев «драма разворачивается внутри героев», и хор «является помехой». За несколько месяцев до статьи Розова, и тоже в журнале «Театр», Константин Рудницкий, напротив, писал об «Иркутской истории», что «вся суть — в раздумчивой, лирической интонации, с которой ведется разговор со зрителем» (Рудницкий, 1960: 85). За принципиальным расхождением мнений двух авторитетов — популярного драматурга и видного театроведа — прочитывается проблема драматургии отношений между идеализмом героев и «жизненной правдой», то есть принятием их решений и поступков как искренних и правдоподобных.

«Жизненная правда» предполагает именно лирическую интонацию и узнаваемость героев, с которыми зритель сопоставляет себя, а тема идеалов и следования идеалам предполагает если не пафос, то, неизбежно, публицистику. В «Иркутской истории» публицистический стиль возникает, но почти всё время остраниается<sup>24</sup>.

Зазор между идеализмом и жизненностью не так заметен, если воспринимается на дистанции. В «Иркутской истории» встреча идеалов и повседневности происходила на точно найденной дистанции от зрителя, и это сохраняло ощущение жизнеспособности идеализма. Какие бы мотивы и замыслы автора ни лежали в основе появления

<sup>23</sup> Через два года после того, как пьеса вышла на сцены, Е. Дубнова в статье «Новое и модное в драме» оценивала прием с хором как пример псевдоноваторства, как замену драматической игры сентиментальным резонерством и даже как стремление придать «скромной истории Вальки-дешевки некий высокий философский смысл» (Дубнова, 1961: 52).

<sup>24</sup> «Сергей: Я чем примечателен? В Сибири родился!... Вы не улыбайтесь, вся вторая половина двадцатого века — наша будет, сибиряков то есть... Сюда сердце России перемещается — вы уж мне поверьте... Еще двести лет назад Ломоносов сказал: «Российское могущество прирастать будет Сибирью!» Вот на нашу долю это время и выпало... Валя: Вы мне, Сережа, лучше про себя расскажите... О Сибири-то я слышала. Чудак тоже... Давно вы на строительстве ГЭС?»

в структуре пьесы коллективного рефлексизирующего персонажа, одна функция Хора очевидна: он напоминает о дистанции между зрителями и героями, и прежде всего — между зрителями и внутренней жизнью героев. Персонажи пьесы принимают решения и сами поясняют их, но переживание за то, получится ли у героев найти правильный путь, правильные слова, возложено на некую внешнюю инстанцию.

В первой же рецензии на первый спектакль (в целом, восторженной) Юрий Зубов вступился за «образный строй театра», увидев, что пьеса покушается на театральную условность в пользу условности другого рода, и упрекнул Арбузова и Симонова в том, что спектакль построен «по принципу кинокартины». Хор, который, напомним, предстал для Юрия Зубова «инородным телом», вряд ли можно признать кинематографическим приемом, но он участвовал в том, что сцена превращалась для зрителя в экран, на котором герои осуществляли свое стремление к настоящей жизни. Коллективный резонер создавал дистанцию, остракая происходящее, свидетельствуя о нем из внелокальной истории, давая взгляд некоего коллективного «мы».

В режиссерском решении Георгия Товстоногова, по его словам, Хор — это взгляд героев пьесы из будущего на свое настоящее: «Вся пьеса — это история их борьбы за себя, за свою чистоту, за очищение от скверны пережитков. И когда они размышляют, они существуют, например, в двухтысячном году, они люди коммунизма; когда же они действуют в предлагаемых обстоятельствах, они люди со свойственными всем нам противоречиями и сложностями» (Товстоногов, 1984: 198–199).

Дистанцию создавали не только режиссерские решения, но и место действия. История была иркутской. Герои — вполне узнаваемые люди, но живут иначе. У них есть возможность жить иначе — они в мире, который для зрителя в зале новый, но он существует. И мы за ним можем наблюдать. Дистанция смягчала противоречие между «настоящим» и реальностью, помогала чувствовать его разрешимость. Советский идеализм сохранялся, хотя его остраение уже произошло. Этот тезис относится не только к спектаклям по пьесе Арбузова, но к итогу пятидесятых. Сохранялся потому, что в нем была потребность. Противоречие между идеализмом и жизненностью — из разряда тех, на основе которых возникают динамичные и до поры устойчивые конструкции, именно благодаря противоречивости и сохранению надежды на соотнесение одного с другим.

\*\*\*

В одной из статей сборника «После Сталина» (После Сталина, 2016), «оттепель» обозначена как политический проект, цель которого — вовлечь население «в масштабные модернизационные процессы, “переадресовав ответственность” за всё происходящее в стране и мире на индивидуальный уровень» (Михайлин, 2016: 526). И императив искренности, во многом определявший художественный процесс пятидесятых, рассматривается именно как стратегия и даже «эксперимент с искренностью».

Существует ровно противоположный взгляд, согласно которому стремление к искренности — феномен, разрушавший власть идеологии (Батыгин, 2005; Фирсов, 2008: 304). Статья Владимира Померанцева, в которой был заявлен императив искренности, была гражданским поступком (Свирский, 1979; Фирсов, 2008: 300–305) и вызовом писателям, обслуживающим идеократию, призывом к «радикальному изменению профессиональной этики» (Фирсов, 2008: 303). Борис Фирсов в книге о советском разномыслии говорит об императиве искренности («абсолютная искренность») как о глубинной основе «едва ли не всех практик разномыслия» (там же: 305) и рассматривает, как эти



практики в период «оттепели» вели к возникновению границы «между пространствами власти и интеллектуального освоения реальности» (там же).

За этими двумя взглядами на феномен искренности — два принципиально разных подхода к «оттепели» и к отношениям между идеократией и культурным процессом. В первом случае, «оттепель» — процесс реализации некоего проекта или столкновение проектов. Процитированная статья и рассматривает «крах проекта» (Михайлин, 2016). Такой подход резко сужает возможности для понимания художественного процесса как мировоззренческого поиска<sup>25</sup>, и в том числе, борьбы за пространство самостоятельного высказывания, собственных (политических или внеполитических) отношений со зрителем, читателем. Статья посвящена фильму Марлена Хуциева «Застава Ильича», на примере которого автор рассматривает «стратегию искренности» как средство идеологического воспитания:

*«“Застава Ильича” и впрямь озаменовала собой апогей “оттепельного” мобилизационного проекта, идеально воплотив стратегию “искренности” и предложив советскому зрителю новый набор моделей самоидентификации, востребованный людьми, которые не хотели ассоциировать себя со сталинским СССР, но хотели ассоциировать себя с СССР» (Михайлин, 2016: 528).*

При такой оптике Марлен Хуциев и, видимо, Геннадий Шпаликов (как автор сценария) предстают, желает того автор статьи или нет, «солдатами партии», избравшими искренность как эффективную стратегию для выполнения поставленной (причем не ими самими, а властью) мобилизационной задачи. И, видимо, высочайшая критика фильма и трудная судьба произведения объясняются не тем, что они решали другие задачи, а тем, что неудачно решали эту.

Второй подход более плодотворен для понимания процессов «оттепели», если мы хотим разобраться в них не через универсально объясняющие концепции, а через понимание акторов этих процессов. Разделяя его, хотел бы всё же уточнить, что тезис о границе «между пространствами власти и интеллектуальной работой» также не должен быть универсальным. Границы возникали, укреплялись, осознавались или не осознавались. Для исследования советского опыта и судьбы советского мира важно видеть как динамику границы между идеократией и культурным процессом, так и динамику их общих оснований.

В основе советского консенсуса, возникшего в пятидесятых и ставшего благоприятным условием для выхода идеократии из кризиса, лежала потребность в реанимации социального идеала. Эта потребность реализовывалась и в художественном процессе — как авторами, так и читателями или зрителями, и теми, кто ехал на ударные стройки и оставался там (или ехал на следующую), и, конечно, теми, кто использовал идеал как средство социального управления. Консенсус продлил существование советской идеократии, позволил выйти из кризиса, но и создал условия для автономии от неё, что определило недолговечность и консенсуса, и самой идеократии.

Ироническая интонация в саморефлексии художественной интеллигенции нарастала уже в шестидесятые и к концу десятилетия стала доминировать, дав выразительные культурные образцы, снискавшие массовую популярность (Прохоров, 2007: 210–267). Это было остранение ценностей «оттепели» — не отказ от них, но часто их вывод за пределы консенсуса: ценности отдельно, а советский мир отдельно.

Одним из заметных событий, обозначавших распад консенсуса, стало бегство Анатолия Кузнецова из СССР. Еще более значимым — твердость («несговорчивость») Александра Твардовского в отстаивании редакционной линии «Нового мира», закончившемся его изгнанием из журнала, которое обозначило отношение идеологических

<sup>25</sup> Подчеркну, что мировоззренческий поиск не синонимичен идеологическому.

властей не столько к самому Твардовскому, сколько к «новомировской» традиции в литературе,

Судьба пьесы Алексея Арбузова не была заметным событием, но она не менее значима для нашей темы. В 1973 году вышел телеспектакль «Иркутская история» на основе вахтанговского спектакля. Хора в нем не было, реплики Хора были переданы «автору». В этой роли выступил сам Алексей Арбузов. На смену резонерству пришла лирическая интонация, в результате исчезла ирония, но сохранилась дистанция. Это был взгляд на героев, их ситуации и их мотивы не из прекрасного будущего, а из будущего реального. Историю нельзя было назвать частной, она была общепонятной, но не стала общей, оставалась в прошлом, хотя годы действия в фильме не уточнялись. Нельзя сказать, что идеализм героев выглядел нежизненным, но общего будущего за ним не просматривалось. Спектакль был сохранен для истории, как в конце пятидесятых «Город на заре». В обоих случаях, пользуясь классификацией Пьера Нора, можно говорить о памяти-архиве, о мастерском создании источника, а не побуждении к саморефлексии или иному действию. «Иркутская история» стала предысторией, но не тем, что развилось, состоялось. И это было одним из симптомов распада того советского консенсуса, который сложился к концу пятидесятых. Темой семидесятых становилась, скорее, ностальгия по «настоящему», нежели поиски «настоящего» в настоящем времени. Предметом ностальгии по «настоящему» мог быть «серебряный век» культуры, «лад» северной или сибирской русской деревни, романтика революции, восстание на Сенатской, но не советский мир. И сам Алексей Арбузов, знавший секреты зрительского успеха, больше к героям, ищущим социальный идеал, не обращался.

### Литература

Батыгин Г. Социальные ученые в условиях кризисных структурных изменений в дисциплинарной организации и тематическом репертуаре социальных наук // Социальные науки в постсоветской России. М.: Академический проект, 2005. С.6–107.

Батыгин Г., Рассохина М. Семантический коллапс «коммунизма» // Человек. 2002. № 6. С.61–77.

Быков Д. Булат Окуджава. М.: Молодая гвардия, 2009.

Веселкова Н. В., Вандышев М. Н., Прямикова Е. В. Город юности Качканар — детище XX съезда партии // После Сталина. Реформы 1950-х годов в контексте советской и постсоветской истории. М.: Росспэн, 2016. С. 578–591.

Гэфтер М. Я. Из тех и этих лет. М: Прогресс, 1991.

Дубнова Е. Новое и модное в драме // Театр. 1961. № 12. С.48–55.

Зубков Ю. Встретились три человека... // Советская культура. 5 января 1960 г. (№ 2).

Зубкова Е. Общество и реформы. 1945–1964. М: Россия молодая, 1993.

Кузнецов А. Продолжение легенды. Повесть и рассказы. Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1967.

Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Русская литература XX века (1950–1990-е годы). М.: Академия, 2010. Т. 1.

Михайлин В. Ю. Апогей и крах «оттепельного» мобилизационного проекта в фильмах «Застава Ильича» М. Хуциева и «Три дня Виктора Чернышова» М. Осепьяна // После Сталина. Реформы 1950-х годов в контексте советской и постсоветской истории. М.: Росспэн, 2016. С. 524–537.

Пахомов В. Актер приходит к вам в дом // Театральная жизнь. 1960. № 18. С. 22–23.

После Сталина. Реформы 1950-х годов в контексте советской и постсоветской истории. М.: Росспэн, 2016.

После Сталина: позднесоветская субъективность (1983–1985 гг.): сб. статей под ред. А. Пинского. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018.

Прохоров А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». СПб.: Академический проект, 2007.



Пыжова О. Иркутская история // Театр. 1961. № 4. С. 124–125.

Рожанский М. Испытание Сибирью: настоящий человек на великих стройках и в фильмах 1959 года // После Сталина: позднесоветская субъективность (1983–1985 гг.): сб. статей под ред. А. Пинского. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018. С. 108–144.

Рожанский М. Место Москвы в советском сибирском кинотексте: от 1930-х годов к советскому финалу // Символическая политика: Сб. науч. тр. / РАН. ИНИОН. Центр социал. науч. — информ. исслед.; Отд. полит. науки; Ред. кол.: гл. ред. О. Ю. Малинова и др. М., 2016. Вып. 4: Социальное конструирование пространства. С. 216–244. Электронный ресурс. URL: <http://gefter.ru/archive/21125> (дата обращения: 20.07.2017).

Рожанский М. Навстречу утренней заре: странствия в поисках «настоящего» // AbImperio. 2012. № 2. С. 112–144.

Рожанский М. «Оттепель» на сибирском морозе. Устная история ударных строек // Отечественные записки. 2012. № 5. С. 184–206.

Розов В. Иркутская история // Театр. 1960. № 6. С. 80–81.

Рудницкий К. Иркутская история // Театр. 1960. № 3. С. 85–86.

Самойлов Д. С. Поденные записи: в 2 т. М.: Время, 2002. Т. 1.

Свирский Г. На лобном месте: литература нравственного сопротивления 1946–76 гг. Лондон: OVERSEAS, 1979.

Твардовский А. Т. Дневник: 1950–1959 / Подгот. текста, предисл., коммент., указ. имен: В. А. и О. А. Твардовские. М.: ПРОЗАИК, 2013.

Твардовский А. Т. За далью — даль. Поэма, стихи о Сибири. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1977.

Твардовский А. Т., Гефтер М. Я. XX век. Гол로그램мы поэта и историка / Сост. Е. И. Высочина. М.: Новый хронограф, 2005.

Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: В 2 кн. / Сост. Ю. С. Рыбаков. 2-е изд. доп. и испр. Кн. 1. О профессии режиссера. М.: Искусство, 1984.

Чупринин С. Хроника важнейших событий 1953–1956 гг. // Оттепель 1953–1956 гг.: Страницы русской советской литературы / Сост. С. И. Чупринин. М.: Моск. рабочий, 1989.

Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М: НЛО, 2014.