

Н.Л. ЛЕЙДЕРМАН, М.Н. ЛИПОВЕЦКИЙ

# РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА

(1950 — 1990-е годы)

В двух томах

Том 1  
1953 — 1968

*Допущено  
Министерством образования и науки Российской Федерации  
в качестве учебного пособия для студентов  
высших учебных заведений, обучающихся по направлению  
подготовки и специальности «Филология»*

3-е издание, стереотипное



Москва  
Издательский центр «Академия»  
2008

УДК 82.09(075.8)  
ББК 83.3(2Рос-Рус)6  
Л 429

Рецензенты:  
доктор филологических наук, профессор  
Российского университета дружбы народов  
*А. С. Карпов*;  
кафедра филологических наук,  
доцент Томского государственного университета  
*Т. Л. Рыбальченко*

**Лейдерман Н. Л.**

Л 429 Русская литература XX века (1950—1990-е годы) : в 2 т. : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Т. 1. 1953—1968 / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. — 3-е изд., стер. — М. : Издательский центр «Академия», 2008. — 416 с.  
ISBN 978-5-7695-4638-9 (Т. 1)  
ISBN 978-5-7695-4639-6

В учебном пособии представлены три ветви русской литературы второй половины XX века: легальная советская словесность, литература эмиграции и отечественный андеграунд. Закономерности художественного процесса выявляются через анализ динамики основных литературных направлений: традиционного и социалистического реализма, модернизма и постмодернизма, а также нового направления, которое авторы называют постреализмом. Книга состоит из трех частей: первая посвящена литературе «оттепели» (середина 1950-х—конец 1960-х гг.); вторая — так называемым семидесятым годам (конец 1960-х—середина 1980-х гг.); третья — постсоветскому периоду (середина 1980-х—конец 1990-х гг.). Каждая часть включает в себя: обзорные главы; монографические главы о творчестве наиболее выдающихся писателей; главы, содержащие подробные разборы самых «знаковых» для данного периода произведений. Во второе издание (2006 г.) были внесены исправления и дополнения.

Для студентов высших учебных заведений. Может быть полезно аспирантам, учителям гуманитарных гимназий, лицеев и школ.

УДК 82.09(075.8)  
ББК 83.3(2Рос-Рус)6

*Оригинал-макет данного издания является собственностью  
Издательского центра «Академия», и его воспроизведение любым способом  
без согласия правообладателя запрещается*

© Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н., 2003  
© Образовательно-издательский центр «Академия»,  
2008  
ISBN 978-5-7695-4638-9 (Т. 1) © Оформление. Издательский центр «Академия»,  
2008  
ISBN 978-5-7695-4639-6

## ОГЛАВЛЕНИЕ

От авторов .....	5
Введение .....	8
1. Методологические основы и теоретические принципы курса ...	9
2. Мировые образы Космоса и Хаоса в русской литературе XX в. ....	12
3. Предшествования и предпосылки современного этапа .....	18
<b>Часть первая</b>	
<b>Литература «оттепели» (1953—1968)</b>	
<b>Глава I. Середина века — «предварительные итоги» .....</b>	<b>28</b>
1. Послевоенное десятилетие — культурный контекст .....	28
2. Под маской соцреализма: «Русский лес» Леонида Леонова (1950—1953) .....	34
3. Кристаллизация новой художественной стратегии: «Доктор Живаго» Бориса Пастернака (1946—1955) .....	51
4. Взгляд с другого берега: «Лолита» Владимира Набокова (1953) .....	75
<b>Глава II. Соцреализм с человеческим лицом .....</b>	<b>89</b>
1. Культурная атмосфера «оттепели» .....	89
2. «Правда жизни»: от документализма к натурализму (С. Смирнов, В. Овечкин, А. Яшин, В. Тендряков) .....	96
3. Обновление соцреалистической концепции личности: рассказ Михаила Шолохова «Судьба человека» .....	105
4. Лирический «взрыв» и поэзия «шестидесятников» (Б. Евтушенко, Р. Рождественский, А. Вознесенский) .....	115
5. Песенки Булата Окуджавы .....	131
6. Лирическая тенденция в драматургии и прозе 1960-х годов .....	139
6.1. Лирическая мелодрама (А. Арбузов, В. Розов, А. Володин) .....	139
6.2. Лирический дневник (В. Солоухин, О. Берггольд, Ю. Смул) .....	142
6.3. Глазами «сочувствующего» (П. Нилин, Ч. Айтматов) .....	144
6.4. «Исповедальная проза» (А. Гладилин, А. Кузнецов, В. Аксенов и др.) .....	151
6.5. Фронтальная лирическая повесть (Г. Бакланов, Ю. Бондарев, К. Воробьев и др.) .....	162
7. Трансформация соцреалистических жанров .....	181
7.1. Владимир Дудинцев «Не хлебом единым» (1956) .....	183
7.2. Трилогия Константина Симонова «Живые и мертвые» (1960—1970) .....	189
7.3. Роман Василия Гроссмана «Жизнь и судьба» (1961) ...	205
8. Александр Твардовский .....	221

должны отвечать за то, что будет после нас, если хотим быть настоящими коммунистами».

И однако же благородные декларации, судя по всему, мир не изменили: сюжет воспоминаний героя-наблюдателя трагичен — он завершается сценой похорон Веньки Малышева, итоговые слова рассказчика звучат печально и горько, ибо Узелковы и начальники торжествуют.

После этого прошло много лет. Я многое забыл из того далекого времени, о котором шла здесь речь.

Я забыл, наверное, даже некоторые важные подробности. Но запомнилось мне особенно крепко, как на кладбище дышали нам в затылки любопытные горожане — обыватели уездного города, где мы были первыми комсомольцами, и как бодро шел после похорон Узелков рядом с нашим начальником.

Каждый раз, вспоминая это, я испытываю заново все ощущения того ненастного, печального дня. И чувство скорби, гнева и сожаления до сих пор не ослабевает во мне.

Почему же не восторжествовали благородные нравственные императивы Веньки Малышева и его единомышленников? На этот неотвратимый вопрос можно искать ответы в самых разных — политических, социальных, экономических — плоскостях. Но в искусстве прямые ответы — не самый авторитетный способ убеждения, эстетически более убедительны художественные аргументы: стилизованная окраска, интонационный строй — в них порой «выговаривается» то, что не поддается логическому постижению.

Резюмируя наблюдения над субъектной организацией повествования в повести Нилина, надо отметить, что стилизованная окраска речи повествователя и его любимых героев не просто непосредственна, не просто доверительна — она простодушна и даже несколько наивна. Когда герой-наблюдатель отмечает, что в венькиных глазах и сейчас «еще светится детство», когда Венька признается: «Я, например, во все чудеса верю», а позже добавляет: «Я доверчивый очень», то это все, вместе взятое, согласуется и с тем, как Венька и его «хронолог» воспринимают идеи революции. Вот одно из характерных признаний героя-рассказчика:

Это может кому-нибудь показаться странным, но я помню: после каждого комсомольского собрания, где лекторы говорили о социализме, нас с Венькой стала охватывать тревога. Нам казалось, что при социализме мы, чего доброго, окажемся самыми отсталыми. Ну, что мы действительно будем делать? Мы даже обыкновенную школу не закончили. А при социализме все будут культурными. Все должны быть культурными.

Подобных наивных, даже несколько инфантильно звучащих признаний, по-школьному затверженных революционных формул,

прямолинейных толкований революционных лозунгов в устах героев «Жестокости» немало, они характеризуют умонастроения молодых романтиков Октября. В их словесном оформлении идеалы революции открываются перед читателем как прекрасные утопии. (Однако сами герои «Жестокости» воспринимают эти утопии абсолютно серьезно. Юношеская жажда идеала и простодушная доверчивость, максималистское отождествление идеалов с реальностью («Но ты, ведь, Венька, все берешь в идеальном виде», — замечают сослуживцы Малышева) — вот та психологическая и эмоциональная почва, на которой сформировался особый менталитет молодых романтиков революции. И они, эти мальчишки, стали «материалом» революции — первыми преданными ей солдатами и первыми преданными ею жертвами. Прекрасные идеалы Веньки Малышева и его единомышленников обнаружили свою утопичность и хрупкость при столкновении с реальностью — с нарастающей тоталитарной Системой, которая ради самоутверждения цинично пренебрегает нормами нравственности.

Для начала «оттепели» такое представление об Октябрьской революции и о судьбах поверивших в нее романтиков, которое «выговорилось» в повести Павла Нилина, было слишком новым и не вполне дошло до сознания первых ее читателей.

#### 6.4. «Исповедальная проза»

(А.ГЛАДИЛИН, А.КУЗНЕЦОВ, В.АКСЕНОВ и др.)

Особое место в литературном процессе «оттепельных» лет принадлежит прозе, рождавшейся на страницах журнала «Юность», который стал выходить с 1955 года. Кредо нового журнала его главный редактор, маститый Валентин Катаев, сформулировал так: здесь молодые пишут о молодых и для молодых. И действительно, этот журнал дал путевку в жизнь целой плеяде молодых прозаиков, среди которых были Анатолий Гладилин, Анатолий Кузнецов, Василий Аксенов, Владимир Краковский, Илья Штемплер, Юлиан Семенов, Анатолий Приставкин, Элигий Ставский, Игорь Ефимов, Владимир Орлов. Впоследствии судьбы этих авторов сложились по-разному, но тогда, на рубеже 1950—1960-х годов, их творчество обрело черты вполне определенного художественного течения — со своим героем, своим кругом проблем, своими стиливыми и жанровыми константами. Это течение чаще всего называют «исповедальной прозой».

#### Явление «рефлектирующего героя»

Собственно, с героя-то все и началось. Вопреки навязываемому социалистической эстетикой представлению о советском че-

ловеке как о цельной, внутренне завершенной личности, живущей в полном ладу со своей прекрасной современностью, авторы «Юности» привели в литературу молодого *рефлектирующего героя*.

В их произведениях молодой современник предстал человеком, потерявшим цель в жизни, усомнившимся в затверженных с детства истинах, находящимся в остром конфликте с окружающей действительностью. В самых первых «исповедальных» повестях в такой роли выступали вчерашние школьники, делающие первые самостоятельные шаги в жизни.

Кто избрал слово «зрелость»? Кому пришлось в голову выдавать удостоверения о зрелости наивным ребятам после школы? Как будто можно бумажкой в один день перевернуть жизнь! Я окончил десятый класс, но никогда в жизни не чувствовал себя таким растерянным. Таким беспомощным. Щенком, —

так начинается повесть **А. Кузнецова** «**Продолжение легенды**» (1957).

Вступление в самостоятельную жизнь во все времена носит кризисный характер, и подростковый возраст всегда отмечен такими психологическими крайностями, как негативизм и максимализм. И оттого есть немало общего между вчерашними советскими школьниками из повестей, увидевших свет в журнале «Юность», и их ровесниками, «тинэйджерами», которые вошли в мировую литературу в 1950—1960-е годы: Холденом Колфилдом из повести американца Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи», «сердитыми молодыми людьми» из романов американца Джека Керуака и пьес англичанина Джона Осборна, героем повести политика Е. Ставинского «Пингвин» и новым Вертером из повести немца Г. Пленддорфа «Новые страдания юного В.». Вероятно, было и нечто общее — кризисное сознание в мировой культуре этих десятилетий. Не случайно с 1950—1960-ми годами связывают начало эпохи постмодернизма на Западе, а конец 1960-х годов отмечен «студенческой революцией», охватившей Европу и Америку, и такими бунтарскими молодежными движениями, как битники и хиппи.

И однако явление рефлектирующего юноши в советской литературе времен «оттепели» было вызвано причинами особыми, экстраординарными, которых не знали в это время другие национальные культуры. Причина социологическая, на которую ссылались некоторые критики, — начиная с 1953 года вузы уже не могли принять всех выпускников школ и тем самым впервые было предложено следовать лозунгу «С аттестатом зрелости на производство» — хотя и могла быть поводом для создания драматической ситуации (как то и было в «Хронике времен **Виктора Подурского**» **А. Гладиллина** (1956), с которой и началась «исповедальная проза»), все же не может служить объяснением глубокого духовного кризиса, который испытывают ее герои.

Подлинной первопричиной разлада в душе героев прозы «Юности» был тот слом в самосознании советского общества, который произошел в начале «оттепели», когда зашаталась идеологические мифы, насаждавшиеся в течение сорока лет, и этот слом острее всего сказался на моральном самочувствии самого молодого поколения, того поколения, которое с младенчества впитало в себя эти мифы, с детской доверчивостью и восторженностью доверяло им и никаких иных опор веры не знало и не имело.

Эти действительно фундаментальные первопричины, если и упоминались в текстах молодых авторов «Юности», то глухо, походя (в пределах дозволенной гласности), однако напряженность душевного состояния героя, доходящая порой до надрыва, выдавала силу и глубину кризиса — ибо это был *кризис веры*. И сама форма повествования, которую избирали молодые авторы — «записки молодого человека» (это подзаголовок кузнецовского «Продолжения легенды»), «письма» (В. Краковский «Письма Саши Бунина»), дневник или редуцированные формы дневника (в «Хронике» А. Гладиллина), чередование внутренних монологов главных героев («Звездный билет» В. Аксенова) и т. п., служила способом «сиюминутного» фиксации состояния кризисности и непосредственной, живой, «неолитературной» рефлексии молодого героя на миром и с самим собой.

Исходный момент конфликта в «исповедальной прозе» — мир оказался вовсе не таким, каким его рисовали в школе и книжках. «Зачем было готовить нас к легкой жизни?» — упрекает своих учителей Толя, главный герой «Продолжения легенды». «Я хочу жить взволнованно!» — заявляет Алексей Максимов, один из трех главных героев повести **В. Аксенова** «**Коллеги**» (1960). Но этой красивой романтической установке противостоит грубая и некрасивая проза действительности, с которой сталкиваются «коллеги» сразу же после окончания медицинского института. Саша Зеленин попадает в деревню, где врачуют по старинке, а Максимов же вместо плавания по морям и океанам приходится заниматься рутинной санитарно-карантинной службой в порту. Обоим героям приходится сталкиваться и с разными ипостасями зла: Зеленину — противостоят наглую вымогательству бандита Бугрова, а Максиму — выводить на чистую воду ловкого жулика Ярчука, который немало краденного добра списывал на работу грузунов. И все без исключения герои «исповедальной прозы» проходят испытание соблазнами компромисса — пошлостью, цинизмом, приспособленчеством, всем тем, что в те годы обозначалось словом «мешанство».

Насчет того, что такое есть в нашей прекрасной действительности, ребят не просвещали ни в школе, ни в вузе. И отсюда — их скепсис по отношению к предшествующему знанию, отсюда — их недоверие к рацеям, которые им преподносят сейчас. Они

смотрят на мир «кризисным взглядом», отталкиваясь от дискредитировавших себя готовых рецептов и школьных истин и стараясь найти подлинные, нелживые ценности, в которые можно верить.

Таков вектор нравственных исканий молодых героев «исповедальной прозы». С ним связаны характерные коллизии в прозе «Юности». И в первую очередь — актуализация проблемы отцов и детей. Ее освещение авторами «Юности» имеет свою динамику. Сомнения молодого героя в окаменелых рацеях вызывали у охранительной критики подозрения насчет нигилистического отношения к опыту отцов. Например, в рецензии на повесть **В. Краковского** «**Письма Саши Бунина**» (1962) можно было прочитать следующее: «Десятидцатилетний рабочий собственным разумом ставится разобрататься в сущем, не только не испытывая потребность в «стержне» старших, но постоянно внутренне бунтуя против установленной ими условности и неискренности. <...> С удовольствием говорит Саша о своем отце: «Он не впикивает мне в голову свои мнения». Сашино сознание надежно гарантировано автором от «громких» влияний<sup>1</sup>. Но опасения критиков были напрасными. «Исповедальная проза» не преступала черту, она оставалась в рамках идеологической благонадежности: сыновья не подвергали сомнению подвиги своих отцов. И для того же Саши Бунина поворотным моментом, с которого кончилось детство и начался процесс само-осознания, стал подвиг отца, что «ворвался в редуccionную камеру при температуре, когда углекислый газ делается жидким» и спас завод от взрыва. А для Павла Богачева, героя повести **Ю. Семенова** «**При исполнении служебных обязанностей**» (1962), верность отцу, от которого отвернулись друзья и жена, потому что он был объявлен врагом народа, стала законом всей жизни — как отец, он становится полярным летчиком, и не только продолжает его дело, но следует его нравственным принципам.

Вообще в системе ориентиров «исповедальной прозы» тема отцов, как правило, воплощалась в образах с совершенно определенной героической семантикой — участник гражданской войны, жертва «культы личности», фронтвик. Эти образы были достаточно условны, составлены из «знаковых» деталей (если участник гражданской войны, значит поет «Наш паровоз, вперед лети», — это Захар Захарыч из «Продолжения легенды», если фронтвик, значит безногий, на протезе, — это Егоров из «Коллег»), но их авторитет для молодых героев был безусловен. И если в самом начале первой повести Аксенова шутейно-заковыристый вопрос «Куда клонится индифферент ваших посягательств?» задает «коллегам» фронтвик с протезом вместо ноги, то это значит, что на

что надо отвечать и отвечать серьезно. И весь сюжет повести «Коллеги» есть, в сущности, поиск ответа на этот вопрос. Апофеозом сюжета становится финальная коллизия, когда Зеленин задерживает вооруженного бандита, а Карпов и Максимов делают сложнейшую хирургическую операцию, спасая жизнь Саши. Выходит, сомнения бывалых фронтвиков в состоятельности молодого поколения развеяны.

Однако по мере развития «исповедальной прозы» конфликтность в ней обострялась. Между отцами и детьми усиливалось взаимное непонимание. И в следующей повести Аксенова «**Звездный билет**» (1961) старшее поколение, представленное теми же «знаковыми» образами, выглядит в глазах Виктора, одного из главных героев, довольно комично — это старые «кони», изрекающие обезличенные, ролевые фразы. «Позорный документ!» — так дед Алика, «персональный пенсионер», вешает «с пафосом 14-го года» (видимо, только цензурные опасения помешали автору поставить здесь 17-й год). Отец Юрки, «старый боец» (это эвфемизм, замещающий слово «фронтвик»), рубит сплеча: «Мало мы их драли, товарищи!» А «наш папа», он доцент, «мыслит широкими категориями»: «Удивительно, что на фоне всеобщего духовного роста...» Интвэлитет представителей поколения отцов выдает с головной окаменелостью их мышления, архаичность и стандартизованность их воззрений.

А бунт «звездных мальчиков» — это прежде всего протест против стандарта, отказ подчиняться замшелым нормам, это защита права быть самим собой и самому распоряжаться своей судьбой: «К черту! — отчаянно кричит Димка. — Мы еще не успеем родиться, а за нас уже все придумано, уже наше будущее решено. Дудки! Лучше быть бродягой и терпеть неудачи, чем всю жизнь быть мальчишком, выполняющим чужие решения».

### **Бунт стилем**

Однако в чем собственно состоит бунт «звездных мальчиков»? В чем выражается их бунтарство?

Они бунтуют стилем. Стилем поведения, стилем одежды, стилем речи. Принцип этого стиля — эпатаж: быть не как все, быть вопреки, поперек нормам и канонам. «А ты идешь, и все в тебе бурлит. И начинаешь откалывать одну за другой разные штуки, чтобы что-то кому-нибудь доказать», — таково самочувствие Димки из «Звездного билета». И очки с бородкой, и узенькие брючки по шиклотку, и подражание героям Хемингуэя с тремя товарищами Ремарка впридачу — это все из арсенала «разных штук». На провинциальную публику, знакомую с новыми веяниями моды лишь по песенкам про «заморских попугаев», услышанным по радио, такие «штуки» «звездных мальчиков» порой имели дей-

<sup>1</sup> Лобанов М. Читая маленькую повесть // Лит. Россия. — 1963. — 6 сентября.

стие. Правда, когда Димка требует: «Дайте мне почувствовать себя сильным и грубым. Дайте мне стоять в рубке над темным морем и слушать симфонию. И пусть брызги летят в лицо...» — подается все это весьма серьезно, хотя манерность, картинность поэмы, работа «под Хемингуэя» здесь совершенно очевидны.

А вот в стиле речи герои «исповедальной прозы», действительно, неожиданны и отчаянно смелы. Поэтика их речи говорит больше слов, ее семантическое поле заряжено большей, чем прямое слово, энергией.

Герои «исповедальной прозы» демонстративно отказываются от общепринятых норм литературной речи, зато они буквально купаются в молодежном жаргоне. Всякие там «закидоны» и «чувихи» не сходят с их языка. *Жаргон этот — не язык избранных, а язык и збранный — избранный для того, чтоб не говорить банальности.* Своим жаргоном ребята выделяют себя из общей массы, хоть как-то подчеркивают свою особость, неслиянность с теми, кто изъясняется на сером усредненном языке. Конечно, такой способ самоидентификации тоже несет на себе печать инфантилизма. Но зато можно подучиться, повеселить себя и других — и это вполне отвечает настрою юности. И если кто-то из новых знакомых героев «Звездного билета» произнесет нечто такое: «Должен вам сказать, что вы ужасно фотогигиеничны» — все, это «свой», он знает условия языковой игры, принятой в их кругу. Ну, а если Юрка, который ранее оформлял свои мысли только посредством жаргона («Я за завтраком железно нарубался» или «Все будет тий-топ»), вдруг переходит, под явным влиянием полюбившейся ему девушки, на язык «культурных людей»: «Лажовый спектакль, — говорит он. Линда наступает ему на ногу, и он поправляется: — Не производит впечатления этот спектакль», то это тоже знак: «Вот так и гибнут лучшие люди», — констатирует Димка.

Конечно, все это баловство, речевая игра. Игра героев. И игра автора, которому дорого вот это, порой неуклюже выражаемое стремление его персонажей быть самими собой, не подстраиваться под усредненный язык и общее мнение, и он отдаст им повествовательные функции: их глазами смотрит на мир и их молодым, задиристым, ироничным тоном озвучивает его. Ведь жаргон этот все время играет на принципе сбоя разного рода речевых клише, суть сбоя — сорвать корку скучной серьезности со всего, что задубело, стандартизировалось, потеряло цвет и вкус.

Исследователи отмечают существенную роль «исповедальной прозы» в художественных процессах, которые начались в годы «оттепели»: она расшатала стилевые стереотипы, сложившиеся в советской литературе прежних лет, пробрала броню монологического стиля, стала важной ступенью в возрождении культуры живого, диалогического слова, тяготеющего к разговорной, сказо-

вой форме<sup>1</sup>. Но стилевые бунты героев «исповедальной прозы» имели и вполне определенную идейную направленность. В «исповедальной прозе», и прежде всего у Аксенова, молодежный жаргон героев противопоставлен советскому новоязу, который стал частью официальности, знаком казенного мышления, идеологической зашоренности. Этот новояз они на дух не принимают. «Было соборание. Председатель делал доклад. Тошно было слушать, как он бубнил: “на основе внедрения”, “взяв на себя обязанности” и т.д. Не знаю почему, но все эти выражения отскакивают от меня, как от стенки. Я даже смысла не улавливаю, когда так говорят», — это реакция Димки из «Звездного билета».

Семантический потенциал бунтарства стилем никак нельзя недооценивать — конфронтируя с лингвалитетом, он сопротивляется менталитету. И этим духом сопротивления казенным нормам, отсутствием трепета перед идеологическими жупелами, раскованностью сознания, не испытывающего пистета перед советскими мифологизированными идолами, «звездные мальчики» вполне отличаются от «дооттепельных» поколений.

И именно в «Звездном билете» молодой герой, вчерашний школьник, впервые выступает не только в привычной роли ученика, проходящего школу жизни, но и, сам того не ведая, — в роли того, кто оказывает воздействие на жизненную позицию других персонажей. Аксенов поставил в центр повести двух братьев — Денисовых: старший, Виктор — серьезный молодой ученый, но всем существующим стандартам образцово-показательный, а младший, Димка — бунтарь, эпатирующий окружающих своим юльным поведением.

Между братьями идет постоянно прямой либо косвенный диалог. Этот диалог развивается вопреки традиционным схемам.

Меня воспитывали на разных положительных примерах, а потом я сам стал положительным примером для Димки. А Димка взял и плюнул на мой пример, —

констатирует старший брат. И он не возмущен своеволием младшего, а, наоборот, ощущает, что в Димке есть нечто такое, чего ему, Виктору, явно не хватает. Обращаясь к Димке, он говорит:

<sup>1</sup> Наиболее обстоятельно роль «исповедальной прозы» в стилевых 1950—1960-х годов, исследована в работах Г.А.Белой. См.: *Белая Г.А. Закономерности стилевого развития советской прозы 20-х годов.* — М., 1977; *Она же. Рождение новых стилевых форм как процесс преодоления «нейтрального» стиля* // Многообразие стилей советской литературы: Вопросы типологии. — М., 1978.

См. также: *Посашкова Е.В.* Молодежная «исповедальная проза» на рубеже 50—60-х годов в зеркале критики: Герой и стиль // Проблемы взаимодействия метода, стиля и жанра в советской литературе. — Свердловск, 1990. В работе Е.В.Посашковой не только оспариваются прежние критические оценки, несущие на себе печать идеологических догм, но и дается более глубокая интерпретация содержательности стилевых форм «исповедальной прозы».

...Я вот смотрю на всех вас и думаю: вы больны — это ясно. Вы больны болезнями, типичными для юношей всех эпох. Но что-то и вас есть особенное, такое, чего не было даже у нас, хотя разница — какой-нибудь десяток лет. <...> Это хорошая особенность, она есть и во мне, но я должен за нее бороться сам с собой, не цалая шкурры, а у тебя это совершенно естественно. Ты не мыслишь иначе.

Виктор так и не называет эту особенность «звездных мальчишек», хотя ее можно назвать пушкинским словом «самостоянье» — внутренняя свобода, раскованность, независимость от принятых стандартов. Но поступок, который после мучительных колебаний совершает Виктор: он отказывается от защиты уже готовой диссертации ради того, чтобы проверить новые идеи, опровергающие положения законченной работы, и даже выступает против самого шефа, — по существу, сродни бунту младшего брата. И он тоже обрел внутреннюю свободу. В свою очередь, старший брат, поднявшийся над стандартом, становится нравственно близок Димке. Не случайно после гибели Виктора «при исполнении служебных обязанностей» Димка так же, как брат, воспринимает звездное небо над своим московским двором:

Я лежу на спине и смотрю на маленький кусочек неба, на который все время смотрел Виктор. И вдруг я замечу, что эта продолговатая полоска неба похожа по своим пропорциям на железнодорожный билет, пробитый звездами. Интересно, Виктор замечал это или нет?

### Шоры соцреалистических клише и кризис жанра

Звездный билет перешел от старшего брата к младшему. И это, конечно же, сглаживает острогу конфликта между поколениями — «оттепельным» и «дооттепельным». «Звездный билет» объединяет братьев на почве высокого взыскующего мировосприятия, он знаменовал их романтическую тягу к небу, к простору. Однако этот «звездный билет», вопреки надеждам, не указывает ни маршрута, ни пункта назначения. «Билет, но куда?» — этот вопрос, которым заканчивается повесть Аксенова, был действительно роковым для героев «исповедальной прозы».

Каких-либо новых ответов они не находили. И дело даже не в том, что чисто сюжетно их судьбы разрешались в полном соответствии с соцреалистическими рецептами: бунтари обрели свое место на стройке, в заводской лаборатории, на рыболовецком сейнере, обнаруживали душевное родство с простыми рабочими людьми, сливались в едином трудовом порыве с производственным коллективом и в финале, как правило, совершали свой индивидуальный трудовой подвиг, что было знаком обретенной наконец-то зрелости.

Главная беда была в том, что герои «исповедальной прозы» в поисках выходов из кризиса духа не находят новых *духовных* решений. Сталкиваясь с тем, что расходятся с их представлениями об идеале, они сами не предлагают ничего иного, кроме расхожих газетных рацей. И тут их выдает язык. Когда они предлагают свои варианты преодоления серой обыденности, куда только делается этот бунтарский стиль речи, этот каскад эпатирующих словечек, это языковое остроумие?

Подобный сбой стилия наблюдался уже в самой первой «исповедальной повести» — в «Хронике времен Виктора Подгурского» А. Гладиллина. Случайно оказавшись свидетелем перепапки между комсоргом Алей и шестнадцатилетним пареньком Михеевым, который не хочет посещать комсомольские собрания, Виктор вдруг вмешивается: «Сними значок. Зачем ты его носишь? Тоже комсомолец! Его на колених надо упрашивать: "Иди, дитяtko, на собрание". И кто таких принимает». И Михеев теряется. Ну, а далее все идет, как в «Блокноте агитатора». Михеев жалуется: «Но скучно там. Разговоры да разговоры!» А Виктор:

— Это — другое дело. Но тут от тебя зависит. Предложи что-нибудь интересное.

— Зима наступает, лыжи бы...

— Давай! Наметим вылазки, подготовим кросс. И т.д., и т.п.

Вот с этого эпизода и началось вхождение «рыцаря Печального образа», как величал себя Виктор, в нормальную колею, и пошел он вверх по той самой лестнице, которая давно была исхожена положительными героями советской литературы: выбран в редколлегию, введен в комитет, «хвалили на всех собраниях как одного из активнейших комсомольцев».

Нечто подобное происходило и в более поздних «исповедальных повестях». Даже в самом фрондерском произведении «исповедальной прозы», в «Звездном билете» Аксенова, тот самый Димка Ценисов, бунтарь и скептик, что испытывает идиосинкразно к жизненным словам, вполне серьезно принимает идею соревнования за звание бригады коммунистического труда и соответственно с идеей начинает поучать своих товарищей-рыбаков:

Надо думать о том, что у тебя внутри, а что у нас внутри? Полно всякой дряни. Взять хотя бы нашу инертность. Это черт знает что. Предложили нам соревноваться за звание экипажей комтруда, мы голоснули и все. Составили план совместных экскурсий. И материмся по-прежнему, кубрик весь захаркали, водку хлещем. Меня страшно возмущает, когда люди голосуют, ни о чем не думая.

Правда, в отличие от «Хроники времен Виктора Подгурского» или даже «Коллег», эти правильные идеи утверждаются в жизни героев со скрипом, не без отступлений в сторону простого здра-

вого смысла, сомневающегося в пользе принудительных культи-  
походов и не отвергающего бутылочку в хорошей компании. Но все  
равно, когда Димка крушил ломом старую стену или лихо фехто-  
вал жаргонными словечками, он выглядел куда самобытнее, чем и  
роли пропагандиста морального кодекса строителя коммунизма.

Возвращение слова героя «исповедальной прозы» в лоно серо-  
го «канцелярита» — это возвращение его сознания к казенным  
рацеям, к идеологическим стандартам, против которых он начи-  
нал свой бунт. И это было самым очевидным свидетельством того,  
что в своих метаниях молодой герой прозы «Юности» не смог  
пробить стену, не смог вырваться из узкого прямоугольника сво-  
ей «Барселона» к звездному небу. Не случайно в критике образ  
кусочка звездного неба, ограниченного колодцем двора, интер-  
претируется как горестный символ «кусочка» свободы, который  
так и не стал «звездным билетом» в бескрайние просторы жизни<sup>1</sup>.

В критике назывались разные причины концептуальной огра-  
ниченности «исповедальной прозы» — и внешние (половинча-  
тость «оттепельных» преобразований и наступление политическо-  
го похолодания к середине 1960-х годов), и внутренние (ограни-  
ченность возможностей «молодежного» стиля якобы в силу того,  
что он захватывал достаточно узкий и тонкий слой действительно-  
сти). Не все же главные причины кризиса «исповедальной прозы»  
лежат в иной плоскости — в сфере художественного сознания.  
Оказалось, что не только герои «исповедальной прозы», но и сами  
ее творцы несли на себе печать менталитета того общества, в ко-  
тором родились и воспитаны. Их сознание еще крепко спеленуто  
старыми свивальниками советской идеологии (хоть и с некоторы-  
ми послаблениями в сторону «социалистического гуманизма») и  
соцреалистических клише (хоть и с «человеческим лицом»).

Уже по мере развития «исповедальной прозы» в ней наблюда-  
лась парадоксальная тенденция: чем глубже проникал авторский  
взгляд в ту действительность, где жили и металась его молодежь  
современники, тем сложнее и запутанней она виделась, тем труд-  
нее подавалась соцреалистическим схемам. Сравнивая две повес-  
ти Аксенова, опубликованные с интервалом всего лишь в один  
год, А. Н. Макаров, один из наиболее чутких критиков «оттепель-  
ной» поры, констатировал: «В “Коллегах” авторская позиция бо-  
лее устойчива и категорична, в “Звездном билете” она неопреде-  
ленна и осторожна. <...> Большой общественной важности воп-  
рос об облике довольно значительной категории юношей был по-  
ставлен, но ясности в авторских оценках не было. Повесть закан-

<sup>1</sup> Эту интерпретацию выдвинула Е. В. Посашкова. См.: *Посашкова Е. В.* Моло-  
дежная «исповедальная проза» на рубеже 50—60-х годов в зеркале критики (Ге-  
рой и стиль) // Проблемы взаимодействия метода, стиля и жанра в советской  
литературе. — Свердловск, 1990. — С. 97.



чивалась вопросом, которого не только большинство наших читателей, но и критика не сочла нужным заметить<sup>1</sup>. В исторической перспективе движение от «определенности» авторской позиции (в которой всегда стоит априорно принятая норма) к «неопределенности» было закономерным и по-своему плодотворным. Но оно же свидетельствовало о том, что открывающиеся противоречия в отношениях между входящим в жизнь поколением и реальной действительностью не поддаются разрешению в пределах соцреалистических схем, на которые продолжала ориентироваться «исповедальная проза».

К середине 1960-х годов кризис «исповедальной прозы» стал очевиден. Это проявилось в ряде симптомов. Прежде всего, стала наблюдаться «герметизация» выработанного ею стиля. Игра каргоном начинает приобретать самодовлеющий характер, короткая рубленая фраза «под Хемингуэя», которая должна намекать на бездну подтекста, прячущегося за сдержанной молчаливостью, становится полой: «Им не о чем молчать» — так критик И. Золотуский охарактеризовал новых персонажей «исповедальной прозы». «Исповедальность», ставшая манерностью, начала подвергаться дискредитирующему пародированию. Так, в 1965 году увидела свет повесть В. Шугаева «Бегу и возвращаюсь», один из персонажей которой, гривастый голубоглазый Осип, превратил исповедальность в удобный способ паразитирования — сделал пакость и пошел подвел — покаяйся, поисповедуйся в своих слабостях, и не только избежешь наказания, но даже и сочувствия удостоишься. Наконец, в середине 1960-х годов из-под пера первопроходцев «исповедальной прозы» вышли знаменательные произведения — «История одной компании» (1965) А. Гладилина и «Огонь» (1969) А. Кузнецова, в которых бывшие «звездные мальчики» представлены свергнутыми в еще более жестокий, чем прежде, духовный кризис — мечты о переделке мира не сбылись, укатили сивку в грубые горки, само поколение «звездных мальчиков» расколосилось на тех, кто предал, и на тех, кого предали.

С окончанием «оттепели» молодежная «исповедальная проза» угасла. Она не сохранилась в качестве действующей традиции. В 1970-е годы она трансформировалась в новую версию «школьной повести» (А. Алексин, В. Крапивин, А. Лиханов, В. Железников и др.). Но ее наиболее значительные открытия вошли в общий эстетический состав той почвы, на которой произрастали новые художественные тенденции. «Исповедальная проза» повлияла и на развитие эстетической концепции личности, и на разработку новых конфликтов, и на стиливые поиски прозы — по меньшей мере, рождение русского постмодернизма на рубеже 1960 — 1970-х годов

<sup>1</sup> Макаров А. Н. Идеи и образы Василия Аксенова // Поколения и судьбы: Книга статей. — М., 1967. — С. 331, 332.

нельзя будет объяснить без учета стилизового опыта «исповедальной прозы», ее веселых и разоблачительных игр со стереотипами социалистической культуры.

### 6.5. Фронтная лирическая повесть

(Г. БАКЛАНОВ, Ю. БОНДАРЬЕВ, К. ВОРОБЬЕВ и др.)

#### Писатели-фронтовики как литературное поколение

На начало «оттепели» приходится кристаллизация еще одной лирической тенденции в прозе. Но связана она с другим литературным поколением — с тем поколением, чья юность была опалена войной. Это совершенно особое — может быть, самое трагическое — поколение в русской истории. Из каждой сотни мальчиков, родившихся в 1923—1924 годах, после войны осталось в живых только по трое. Но те, кому посчастливилось вернуться с войны, словно восполняя трагические утраты целого поколения, сосредоточили в себе колоссальный душевный опыт.

«За долгие четыре года войны, каждый час чувствуя возле своего плеча железное дыхание смерти, молча проходя мимо свежих бургорков с надписями химическим карандашом на дощечках, мы не утратили в себе прежний мир юности, но мы повзрослели на двадцать лет и, мнилось, прожили их так подробно, так насыщенно, что этих лет хватило бы на жизнь двум поколениям» — это написано Юрием Бондаревым спустя двадцать лет после того, как закончилась война! Этот душевный опыт представителей фронтного поколения сублимировался в мощный ступок творческой энергии, который очень существенно повлиял на послевоенную отечественную культуру. Из их рядов вышли выдающиеся кинорежиссеры и артисты, композиторы и музыканты, живописцы и скульпторы: Э. Неизвестный, Г. Чухрай, И. Смоктуновский, С. Бондарчук, Б. Неменский, В. Сидур... Особенно много среди тех, кто прошел войну и на всю жизнь остался верен ее памяти в своем творчестве, литераторов — поэтов и прозаиков.

Но если поэты фронтного поколения (С. Гузенко, Ю. Друнина, М. Луконин, С. Орлов, М. Дулин, В. Тушинова, К. Ваншенкин, Е. Винокуров и др.) написали свои лучшие стихи в годы войны или в первые послевоенные годы, то прозаикам понадобилось время для самоопределения — проза требует анализа, который осуществляется с какой-никакой дистанции от события.

Консолидации творческих исканий писателей-фронтовиков способствовали разные факторы. И первый среди них — взискательное чувство долга памяти перед своим поколением. На книге «По-

следние залпы», переданной Юрием Бондаревым в Государственный литературный музей, стоит такая надпись: «В этих повестях я хотел сказать о своем поколении на войне — то, что знаю о нем. 13 апреля 1962 г.». А поэт Константин Ваншенкин, выступая на дискуссии «Писатель и война», сказал: ответственность писателя перед обществом «я прежде всего понимаю... как ответственность перед своим поколением — в буквальном смысле, т. е. перед людьми своего поколения»<sup>1</sup>. Были и сопутствующие факторы. В частности, волею случая Григорию Бакланову, Юрию Бондареву и Борису Балтеру после войны посчастливилось учиться в Литинституте в семинаре прозы у К. Г. Паустовского, мастера тонкого психологического письма. Да и в пору своего самоутверждения писатели-фронтовики защищали своих товарищей от нападков охранительной критики, активно поддерживали творческое общение. Лучшая рецензия на повесть Юрия Бондарева «Последние залпы» принадлежит перу Григория Бакланова<sup>2</sup>. Бондарев первым поддержал малоизвестного прозаика из Вильнюса Константина Воробьева, высоко оценив его рассказы и повести<sup>3</sup>. А когда новая повесть Воробьева «Убиты под Москвой» была подвергнута жестокому критическому разному, в числе первых на ее защиту встал молодой пермский писатель Виктор Астафьев<sup>4</sup>. Белорусский прозаик Василь Быков с благодарностью отмечал большое влияние, которое на него оказали первые военные повести Бондарева и Бакланова. Примеров творческих взаимосвязей между прозаиками из фронтного поколения можно привести немало.

Писатели-фронтовики, вступившие в литературу в 1950-е годы, в силу сходства биографического опыта, близости воззрений и восприятия современности, стягивались в некое творческое единство, выражающееся не только через общность военной темы и полноту авторов проблем, но и через параллельность исканий в области поэтики. И на рубеже 1950—1960-х годов из большого массива их произведений образовалось целое художественное течение, которое стали называть «лейтенантской прозой».

Самым очевидным свидетельством прочности внутреннего единства «лейтенантской прозы» стало формирование в ее недрах некой устойчивой жанрово-стилевой общности, которой принадлежат роль структурного ядра данного течения как историко-литературной системы. Причем если в большинстве художественных течений жанровым каркасом становится конструктивный прин-

<sup>1</sup> Вопросы литературы. — 1970. — № 12. — С. 147.

<sup>2</sup> См.: Бакланов Г. Новая повесть Юрия Бондарева // Новый мир. — 1959. — № 7.

<sup>3</sup> См.: Бондарев Ю. Новый писатель // Лит. газета. — 1960. — 13 августа.

<sup>4</sup> См.: Астафьев В. Яростно и ярко! // Лит. Россия. — 1965. — 5 февраля. Большой литературный интерес представляет многолетняя переписка между В. Астафьевым и К. Воробьевым, частично опубликованная в собраниях сочинений К. Воробьева (М., 1993. — Т. 3).