

ОТКУДА ЕСТЬ ПОШЛО СЛОВО ■ ФАКУЛЬТАТИВ  
РАССКАЗЫ ОБ ИЛЛЮСТРАТОРАХ ■ АРХИВ  
ТРИБУНА ■ СЛОВАРЬ ■ УЧИМСЯ У УЧЕНИКОВ  
ПАНТФОН ■ ПЕРЕЧИТАЕМ ЗАНОVO ■ ШТУДИИ  
НОВОЕ В ШКОЛЬНЫХ ПРОГРАММАХ  
Я ИДУ НА УРОК ■ ШКОЛА В ШКОЛЕ ■ ГАЛЕРЕЯ  
ИНТЕРВЬЮ У КЛАССНОЙ ДОСКИ ■  
ПОЧТОВЫЙ ЯЩИК ■ УЧИТЕЛЬ ОБ УЧИТЕЛЕ

Леонид КОСТЮКОВ

## 1. ПАРАДИГМА ПОСЛЕВОЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ

**Р**еализм в советской прозе одержал военную победу над остальными направлениями, не гнушаясь вне-литературными средствами. К тому же нельзя не признать обаяния реалистического метода – в сочетании с талантом автора он позволяет создать достоверную и безусловно действующую картину, после чего иначе устроенные миры кажутся картонными.

После смерти Сталина правда стала стоить дешевле, чем свобода и жизнь. Из подвига, на который не каждый способен, который не каждый может себе позволить, которого, наконец, мы не вправе ни от кого требовать, правдивость и искренность высказывания превратились в осознанный жизненный выбор. Шестидесятники создали собственную литературную максиму: сказать всю правду.

Тут интересен точный выбор среди близких синонимов: речь шла о **правде** и никогда об **истине**. Отличие явно и существенно: правду говорящий знает и знает до конца – истина лишь **взыскуется**. Другое отличие – истина предлагается единой и всеобщей, правда же у каждого своя. Точнее, действующие писатели поделились на партии и группы в соответствии с тем, какую именно правду они отстаивали.

Другая классификационная ось располагала писателей согласно тому, о чём они пишут. Так, деревенщиками считали прозрачно пишущего Абрамова, бунинского последователя Казакова и новеллиста мопассановской школы Шукшина. Между тем, выбор места действия находился в прямой связи с гражданскими амбициями писателя. Даже вся правда на материале одного села или хутора редуцировалась до статуса частного определения или отдельного перегиба, городской же роман или, тем более, труд, претендующий на историческое обобщение, были действительно опасны режиму. Так сложилось, что **деревенщики** – при всём их свободомыслии – были приняты советским истеблишментом, а даже лояльные городские писатели – скорее нет. «Один день Ивана Денисовича» – допустим именно в силу заявленной частности

И – Тендряков с его циклом из шести рассказов, связанных общей стилистикой. В старой, шестидесятнической парадигме претензия автора космическая – он, исходя из частного, но не замыкаясь в нём, строит подлинную и достаточно полную картину отечественной истории с 30-х до 60-х годов. Но для нас сегодня не менее важно то, что он ломает рамки современной ему литературы хотя бы в следующих основных пунктах:

1) Автор отказывается от изложения некоей "правды" как от иллюзии обладания истиной. Он ищет, **взыскует** истины вместе с читателем, что, собственно, возвращает его к благородной традиции русской прозы XIX века (прежде всего – к Чехову).

**ВЛАДИМИР ТЕНДРЯКОВ – ОДИН ИЗ ЛУЧШИХ И ЧЕСТНЕЙШИХ ПИСАТЕЛЕЙ ПОЗДНЕЙ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ. ОДНАКО С КОНЦОМ ЭТОЙ САМОЙ ЭПОХИ (ИЛИ, ПО КРАЙНЕЙ МЕРЕ, С НАЧАЛОМ НОВОЙ) ТАКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА СТАЛА ЗВУЧАТЬ ДВУСМЫСЛЕННО. НО ТУТ – УЖЕ ПОСЛЕ СМЕРТИ АВТОРА – ЧИТАТЕЛЬ ОБРЁЛ РЯД ГЛАВНЫХ ЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЙ, СОВЕРШЕННО МЕНЯЮЩИХ ПОЛОЖЕНИЕ КАК ТЕНДРЯКОВА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА, ТАК И САМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПО ОТНОШЕНИЮ КО ВРЕМЕНИ И ИСТОРИИ. ПО СУТИ, СОСТОЯЛОСЬ ВТОРОЕ – РЕАЛЬНОЕ – ОТКРЫТИЕ БОЛЬШОГО ПИСАТЕЛЯ, КАК РАНЬШЕ ЭТО ПРОИЗОШЛО С ПЛАТОНОВЫМ И БУЛГАКОВЫМ.**



# Тендряков

(ПОСМЕРТНО)

рассмотрения, а «Архипелаг ГУЛАГ», «Доктор Живаго», «Жизнь и судьба» – решительно нет.

При этом, конечно, не забывался стиль или авторский язык. О нём говорили, как говорят о почерке фигуриста или красноречивца. Но принцип оставался неизменным: реалистическая оптика, сфокусированная на том или ином участке действительности, и художественный вымысел, не мешающий правде.

В этой системе Тендряков занимал вполне достойное место – как автор абсолютно правдивый на умеренно частном материале. И писал он хорошо, то есть приближался к тому идеалу ясного и яркого письма, который как бы заложен в самом реалистическом методе.

Кто же, наконец, очертил границы данной парадигмы – и тем самым сломал её, нарушил её всеобщность? На мой взгляд, Саша Соколов в его «Школе для дураков» и Вен. Ерофеев в поэме «Москва – Петушки» – у них стиль обретает формообразующее значение, и те же тексты, будучи написаны хуже (иначе), перестали бы существовать. Внимательно прочтённый Трифонов – что заслуживает отдельной статьи. Конечно, Довлатов, создающий художественный текст на самой грани нехудожественного.

2) Автор отказывается от вымысла и находит совершенно новые принципы построения художественной прозы из документального материала, в том числе – из преобразённой, твёрдой памяти. Аналоги тут – Довлатов, Шаламов, «Архипелаг ГУЛАГ» – при всём различии авторских интенций и художественных систем.

Чуть ниже мы постараемся подробно рассмотреть как художественные принципы Тендрякова, так и существо его высказывания. А сейчас хотелось бы сказать несколько слов о нём самом, о тех особенностях его биографии, которые позволили нам прочитать эти рассказы.

Владимир Фёдорович Тендряков родился в 1924 году. «Внутренний отсчёт» будущих рассказов таков:

- «Пара гнедых» – коллективизация – автору 5 лет.
- «Хлеб для собаки» – голод в деревне – 9 лет.
- «Параня» – массовые репрессии – 13 лет.
- «Донна Анна» – отступление наших войск – 18 лет.
- «Охота» – борьба с космополитами – 24 года.
- «На блаженном острове коммунизма» – встреча писателей с Хрущёвым – 36 лет.

Каждый раз Тендряков, наверное, самый молодой из участников событий. Боковой участник, свидетель. По-

жалуй, идеальный свидетель. Судьба его берегла, но безжалостно орудовала совсем рядом. Свидетель, не готовый ещё осмыслить происходящее, но остро переживающий и страстно желающий понять.

Юрий Трифонов в сходной психологической ситуации искал ответ не только в своём личном опыте, но и в историческом. Родившиеся позже (Бродский, например, или Битов) не имели начального страшного заряда памяти. Родившиеся раньше, особенно в городских интеллигентных семьях (Ахматова, Тарковский) имели досоветский иммунитет, родовое понимание происходящего. Впрочем, Заболоцкий, Платонов, Замятин, Солженицын – многие пытались всерьёз разобраться в реальности. И опыт каждого неоценим.

Вернёмся к рассказам Тендрякова.

## 2. ЭВОЛЮЦИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ

**П**роза рождается из магического заговора, песни, молитвы.

Проза – из баек у костра.

Её изначальная основа – занимательная история. Даже историю можно заменить через тысячу лет каким-нибудь авангардным коллажем, но занимательность никуда не денется. Хороши все жанры кроме скучного. Если книга не читается, то все её достоинства никому не нужны.

Человечество понемногу стареет. Вместо доверчивого охотника к электрическому камину подсаживается сухо-

ватый клерк. Его можно отвлечь от тяжелого рабочего дня, можно развлечь или увлечь. Так расщепляется сам атом занимательности, образуя если ещё не жанры, то слои чтения – серьёзное, лёгкое, познавательное. Мы избираем серьёзное чтение, как наркоман – самый сильный наркотик. А говоря попросту, нам уже очень многое скучно. Нас не интересует, кто украл алмаз. А вот почему Родион Романович всё-таки приложил Алёну Иванову, – вот это интересно.

Психологический реализм, язык узнавания деталей и образов – литература без кредита доверия читателя к автору. Читатель не верит, пока сам не увидит, не услышит, «не вложит перста». Иначе говоря, предпочитает общаться с авторским миром, минуя автора.

Так мы уже подходим к русской прозе XX века.

И ещё: в художественной прозе с необходимостью присутствует вымысел. Если шаман у костра, понизив голос, начнёт нам травить об интимной жизни вождя, мы, пожалуй, и послушаем с удовольствием, но никакой магии в этом роде интереса нет. Как у мудрых андерсеновских придворных, которых только невнимательный читатель причислит к пошлякам: «А из чего эти соловей и роза? Ах, настоящие?! Тогда они никому не нужны».

Вымысел – индикатор чистоты интереса. Речь вызывающе лишена прямой информативной ценности. Только тогда она может стать фактом искусства прозы.

Между наличием вымысла и отсутствием прямой информативной ценности есть зазор (как между любым наличием и отсутствием). В нём, в этом зазоре, в частности, помещается вся эссеистика.

Василий Розанов, с одной стороны, ничего не сообщает нам объективно ценного, с другой – ничего не вымышляет. Так, наблюдения, обрывки мыслей, стиль.

Интонация. Дальнейшее развитие прозы XX века немислимо без взаимоотношения её с эссеистикой. Интонация прямого обращения и невыдуманный, необработанный мир начинают проникать в прозу. Всё богатство образного литературного языка, метафоры, звукопись, эмоциональная сила, деталь – в эссеистику. Достаточно почитать «Окаянные дни» Бунина или сравнить главы «Некрополя» Ходасевича с похожими по жанру, но вымышленными новеллами Моэма, чтобы признать: граница между художественной прозой и эссеистикой размыта, точнее, заселена. На этой границе расположена невымышленная художественная проза. Искусство, по воздействию на читателя неотличимое от обычной прозы, но иначе устроенное.

Новый взгляд на искусство отражает, в частности, смена терминов касательно кино. Если лет пятнадцать назад кино подразделялось ещё на художественное (искусство) и документальное (информация, поданная более или менее талантливо и честно), то сейчас грань выглядит так: игровое кино и неигровое – тоже художественное и тоже искусство. Не говоря уж о том, что документальный материал может быть снят как художественный и смонтирован как художественный, он воздействует как настоящее художественное кино – эмоционально, безусловно. А кроме того, теряет статус информации: одно и то же, снятое и интерпретированное разными мастерами, становится принципиально разным.

Может показаться, что наш разговор уводит нас от Тендрякова. Но сейчас я постараюсь выделить в его прозе элементы эссеистики и кино.

### 3. ЗАКОНЫ ЖАНРА В ЦИКЛЕ РАССКАЗОВ ТЕНДРЯКОВА

На первой же странице первого рассказа цикла «Пара гнедых» читаем примечательный абзац:

*"Подымаю с самого дна моей памяти... Но памяти надёжной, за которую я готов нести прямую ответственность. По детским следам иду сейчас, сорок лет спустя, иду зрелым и весьма искушённым человеком. А потому пусть не удивляет вас трезвая рассудочность моего изложения".*

То есть с самого начала речь идёт о своеобразной стереоскопии изложения: зрение мальчика, юноши, молодого человека сочетается с мыслью человека зрелого. Сочетаются не смешиваясь, как кадр и кадр, по монтажному принципу кино. Память играет роль зрительного (лучше было бы помянуть разом все пять основных чувств) нерва, протянутого через года. Если прямое присутствие автора в художественном тексте уже должно быть специально оговорено, то тут – случай почти уникальный – в тексте полноправно присутствуют два автора, разделённые возрастом: Владимир Тенков и Владимир Фёдорович Тендряков.

Именно зрение и мысль, свидетель и мудрец были особенно опасны для тоталитаризма. Недаром Орвелл в «1984» кроме двоимыслия, то есть расщепления, порабощения мысли, говорит и о коррекции зрения: ты должен видеть не то, что ты видишь, а то, что ты должен видеть. Союзницей же власти всегда была речь – недаром тем же словом всегда называлась и единица духовного наследия вождей: Брежнев, Мао, Черненко. И литература как разновидность речи была удобна режиму, а как зрение и мысль – противна. Тут уместно вспомнить о значении именно зрения и мысли в поэзии Ахматовой и Мандельштама – в противовес, например, речевой основе стихов Маяковского.

Но на первой же странице излагая один из основных законов своего творчества, Тендряков попутно раскрывает и ещё один. Сама его открытость, нелукавство – тоже формообразующий закон текста. Любое соображение, обобщение немедленно сообщаются читателю. Идеал: автор и читатель находятся по одну сторону барьера, перед границей текста и пустого листа, и вместе двигаются дальше, в неизвестность. Конечно, за писателем – история, которую он хочет рассказать, опыт, но сюжет сам по себе не увлекателен и опыт не уникален. Более того, центр сюжета не смещён к концу рассказа, он читается и предсказывается примерно с середины. И именно тут, когда мы наравне с автором знаем, чем кончится, становится интереснее всего.

Пример противоположного формообразующего закона – детектив, где автор с самого начала знает всё, а читатель почти до самого конца – ничего, и все отношения построены на этом дебалансе.

В другой системе принципов открытости может показаться насилием над художественностью. Например, хороший хозяин, «кулак» Антон Коробов говорит отцу Володи Тенкова:

*"Мне б волю дать, я бы... великую Россию досыта накормил".*

Да, читатель не дурак и восстанавливает эту фразу из остального текста, как и некоторые авторские суждения. Но смысл открытости ещё и в создании эффекта открытости, уничтожения недоговорённости. Рассказ длится, пока автору есть что добавить к уже сказанному.

Тендряков, нарушая многие, особенно часто – местное значения, временные – законы художественной прозы, строго соблюдает законы эссеистики: предельная искренность интонации; полная идентичность автора-человека и авторского героя; принципиально неполное раскрытие темы (именно этот принцип нарушил Солженицын в «Архипелаге ГУЛАГе», отчего и вышел к абсолютно новому жанру); свобода смены изображаемых планов, которую даёт лишь память (или кино).

От кинематографа Тендряков берёт в первую очередь монтажный принцип – каждый эпизод устроен по своим соображениям гармонии, завершён эстетически, но именно эта эстетика не перетекает в следующий эпизод – кадр. Пейзаж резко, без переходов сменяется рассуждением, причём пейзаж имеет (например) три плана и логику разворота, а рассуждение – чёткую силлогическую схему. Часто используется приём прямого контраста:

*"Со стены нашего общежития отсыревшим голосом кричал репродуктор:*

*– Новое снижение цен на продукты массового потребления!.. Рост экономического благосостояния!.. Расцветание!..*

*На моей тумбочке лежит письмо матери. Мать пишет из села:*

*«Картошки нынче накопила всего три мешка...»*

Движение фокуса нашего внимания от стены к тумбочке – неторопливое движение кинокамеры. Контраст не даёт смехового эффекта. Он позволяет быстро – в темпе кино – передать реальность времени.

Уместность кинематографической стилистики идёт ещё, конечно, и от Тенкова, младшего автора. Его глаз по сути – кинокамера, память – плёнка.

*"Кто-то задумчиво грыз кору на берёзовом стволе и взирал в пространство тлеющими, нечеловечьи широкими глазами.*

*Кто-то, лёжа в пыли, источая от своего полуистлевшего тряпья кислый смрад, брезгливо вытирал пальцы с такой энергией и упрямством, что, казалось, готов счистить с них и кожу.*

*Кто-то расплылся по земле студнем, не шевелился, а только клекотал и булькал нутром, словно кипящий титан.*

*А кто-то уныло запикивал в рот пристанционный мусорок с земли.*

*Больше всего походили на людей те, кто уже успел помереть. Эти покойно лежали – спали".*

Это описание голодающих невозможно в традиционной прозе (аналог игрового кино). Там надо действовать косвенными средствами, а не материалом. Но то, что невозможно в игровом кино, будет натурализмом, перебором, безвкусицей, возможно в хронике – вспомните знаменитые кадры концлагерей. И описание это у Тендрякова открывает второй (не первый) рассказ в уже установившейся стилистике цикла. И – действует именно так, как должно действовать: в некотором оцепенении запоминается и (наряду с болью) оставляет жгучее желание объяснения – почему? за что?

Особая кинематографическая пластика в «Донне Анне». Вот – беззвучный замедленный кадр:

*"И тут я увидел связного Васю Зяблика, только что подбежавшего своей сутуловатой трусой из глубины траншеи. Деревенское губастое лицо парня было сейчас каким-то непривычно чеканным, в глазах появилась мохнатовская родниковая пустота. Вася Зяблик спускал с плеча свой автомат.*

*Галчевский рывком нагнулся к Мохнатову и так же порывисто разогнулся, вскинул над каской широкоствольный пистолет-ракетницу.*

*А Вася Зяблик поднимал на него автомат...*

*Галчевский выстрелил, выплеснулся тугой, перекрученный дым, в синеве неба повисла марганцево-прозрачная капля".*

Конечно, замедленность действия и беззвучность не слепо скопированы с кинематографического языка и там нащупаны не случайно. Это свойства нашего восприятия в экстремальной ситуации. А вот – чисто киношный ракурс, можно даже уточнить: восходящий к Калатозову, к фильму «Летят журавли».

*"Галчевский стоял на бруствере немислимо долговязый – огромные кирзовые сапожищи рядом, дотянись рукой, а маленькая голова, упрямая в каску, далеко*

*в поднебесье. А ещё дальше – в засасывающей синеве – вишнёвая переливчатая капля".*

Галчевский губит роту и гибнет сам из-за юношеского романтизма, веры в усвоенные клише. Последние его слова на свободе:

*"Убейте меня! Убейте его!.. Кто ставил «Если завтра война»!.. Убейте его!"*

И гибнет он – от живого кино в подлинном кино: *"У одного из стрелявших в стволе была заложена тассирующая пуля. Она плеснула огненным полотнищем, прошла сквозь узкую, бесплотную грудь Галчевского, полыхнула за его спиной".*

Тут одно из мест тендряковской прозы, где действительность сама – в какой-то узловой точке – сгущается до символа.

Символ – отражение большого в малом. Символична Параня, героиня одноимённого рассказа, шизофреничная кликуша, принародно указывающая на людей, которых назавтра сажают. Символ прочтёт и ленивый: власть так же шизофренична. Но Тендряков охотно и с удовольствием восстанавливает пропущенное звено, раскрывает работу механизма, лишает его мистичности. О людях, попавших на перст Паране, начинает шептать народ, а НКВД руководствуется голосом народа. Символ не исчезает, а удваивается. Народ – и в частном случае, и в общем – превращается в ассистента палача, почву для собственного истребления.

Символ у Тендрякова – не мгновенный и туманный, обрётённый в особом состоянии символ поэта, а скорее – вневличностный символ эссеиста. Он устойчив и материален.

*"Не обезлешего от голода пса кормил я кусками хлеба, а свою совесть.*

*Не скажу, чтоб моей совести так уж нравилась эта подозрительная пища. Моя совесть продолжала воспаляться, но не столь сильно, не опасно для жизни.*

*В тот месяц застрелился начальник станции, которому по долгу службы приходилось ходить в красной фуражке вдоль вокзального скверика. Он не догадался найти для себя несчастную собачонку, чтоб кормить каждый день, отрывая хлеб от себя".*

Больная, воспалённая совесть в сухом и точном контексте тендряковской прозы становится – без метафор – одним из человеческих органов и в сугубо медицинском плане – возможной причиной смерти. Уподобление совести голодному псу совершенно оправданно сюжетом.

Рассказы начинаются короткой временной справкой: «Лето 1933 года», «Лето 1937 года». Это, конечно, титры.

А заканчиваются всегда прямым документом. Чтобы проанализировать значение этого финального документа у Тендрякова, сравним концовки его рассказов с концовкой «Поединка» Куприна – армейским протоколом.

Документ Куприна, во-первых, выдуман, во-вторых – является последним составляющим звеном сюжета повести. Можно сказать, что для изложения этого необходимого звена Куприн предпочёл бесстрастную стилистику документа, резко контрастирующую с остальным текстом.

Документы в прозе Тендрякова вызывающе подлинны и не завершают сюжеты, а лишь тематически дополняют их. Кроме того, Тендряков всячески смягчает стилиевой контраст: и проза его документальна, и документ обрамлён спокойным авторским текстом, как бы рассказан в той же интонации, что и всё остальное.

Можно сказать, что проза Тендрякова естественно кристаллизуется до статуса документа. Иначе говоря, литература дорастает до истории.

Тут мы уже переходим к содержательной стороне тендряковской цикла.

Чтобы дорасти до истории, литература должна быть нелживой и, более того, стремиться к истине. Чтобы было до чего дорасти, история должна восприниматься не как общезначимый и близкий потолок (перечень фактов и дат), а как та же истина, небо, нечто внутреннее прожитое и осмысленное.

То есть Тендряков пишет конспект истории страны. А учебника, не зависящего от размышлений и пристрастий автора, не существует. Сам выбор важнейших событий в жизни отечества – уже не говоря об интерпретации их – есть аналог творческого произвола.

### 4. СООБЩЕНИЕ АВТОРА

Первая и достаточно очевидная мысль, которую хочет до нас донести Тендряков, – о том, что при любом искусственном и насильном разделении общества нет несчастных и счастливых, есть несчастные и несчастные.

В рассказе «Пара гнедых» автор показывает нам чудом уцелевшего кулака («добровольно» раздарившего своё имущество в обмен на справки об имущественной чистоте) и несчастных бедняков – плохих хозяев, чьих экспропрированное богатское добро в лучшем

случае не спасёт, а в худшем – подведёт под монастырь в следующем туре. Несчастен и достоин жалости и отец Володи Тенкова, который по долгу чести реализует явно вздорные решения и не может этого не понимать.

В «Хлебе для собаки» мир разделён на голодных и сытых, точнее – на умирающих от голода и просто голодных. И речь идёт скорее о несчастье “сытых”, уж точно без вины виноватых за чужие грехи.

В «Паране» народ поделён не на арестантов и свободных, а на уже севших и ещё не севших. Вторые живут в липком страхе, в оцепенении. И не одни они, а и мы вместе с ними чувствуем облегчение, когда Зорька Косой убивает Параню. Конечно, это не более чем иллюзия спасения, но она передаётся читателю.

В «Донне Анне» по закону войны действующие лица поделены на живых и мёртвых, точнее, на уцелевших и убитых – причём трижды за рассказ убитых своими. Тендряков – что совершенно нетипично для нашей военной прозы – улавливает в воздухе 1942 года те же воздушные токи, что и в 30-е: атмосферу неясности, обмана, двоемыслия. И война длится как драма уцелевших.

В «Охоте» невольные палачи завтра сами становятся жертвами. Вроде бы национальное расслоение – самое прочное, и невозможно русскому превратиться в еврея. Но тема рассказа – позорное искушение именно русского народа национальным мифом.

Страшна гибель палачей:  
*“Вася Малов умер сразу же после окончания института. От старой раны в голову. Умер в одиночестве, всеми забытый, окружённый ненавистью соседей по коммунальной квартире, которых он пугал своей дикой вспыльчивостью.*

<...>

*А неподалёку от Лубянки в общественной уборной бывшие службисты Берии заперлись в кабинках, доставали пистолеты, умирали над унитазами. Они верили – за страшные дела их ждёт страшное возмездие. Палачи тоже могут быть сентиментально наивными”.*

«На блаженном острове коммунизма» – рассказ, стоящий немного особняком в цикле. Такого явного расслоения в нём нет: правители и более или менее лояльные писатели, допущенные до них. Но сквозная тема подтверждается и тут – несвободой и лакейством облечённых властью: от бывшего сталинского шута, постоянно напряжённого Хрущёва до откровенного холуя Соболева, знатного советского писателя и бывшего дворянина.

Другой драматический конфликт глубже и тоньше. И думаю, Тендряков первым заметил и подчеркнул, насколько он важен. Это – разновременность понимания происходящего.

Действительно – если бы все разом всё поняли, прозрели, так и наваждение бы кончилось. Если бы никто ничего не понимал, возникла бы кафкианская герметичная реальность со своими внутренними абсурдными законами, некий местный Марс – и наше сочувствие

повисло бы в воздухе. Подлинная трагедия личности при тоталитаризме – это трагедия уже понявшего среди людей неплохих, но ещё ничего не понявших.

Кругом прав хозяин Антон Коробов. По-своему прав и честен Фёдор Тенков. Просто Коробов быстрее понял суть происходящего. Это понимание позволит ему приспособиться к новой реальности, но не приносит счастья. А потом, уже после отъезда Коробова, уже Тенков-старший начинает что-то понимать, точнее, сомневаться в неверно понятом.

В «Хлебе для собаки» носителями страшной правды становятся полумёртвые “куркули”, но “сытые”, согласно словице, не разумеют ни их предсмертного бреда, ни связной человеческой речи. Чтобы через четыре года – в «Паране» – самим превращаться в лагерную пыль. И яснее других понимает происходящее Зорька Косой, бандит, человек не интегрированный в централизованную идеологическую систему:

*“– Да как же, граждане судьи, она же меня по крайней умственной отсталости под статью пятьдесят восемь подвести могла, во враги бы народа Зорьку Косого записали! Никак не согласен! Уж лучше смертоубийство – статья сто тридцать шесть, милое дело...”*

В «Донне Анне» реальный военный уклад сталкивается с парадной военной доктриной. И оболваненный, непонимающий Ярик Галчевский в пароксизме собственной правоты сперва убивает реально мыслящего командира, потом поднимает на верную смерть роту и в итоге сам идёт на расстрел. Успевая понять –

даже не перед смертью, а лишь часом позже, чем надо, – суть происходящих событий.

В «Охоте» мотив одиночества понимающего человека выражен наиболее прямо:

*“Он понял и покорно встал, долговязый, в обвисшем пальто, под твёрдым козырьком зыбкий блеск упрянтанных глаз. Он отвернулся, шагнул и остановился, задрал твёрдый козырёк к фонарю.*

*– С кем?.. Кто?.. Кто живой?.. Пустыня! – сквозь стиснутые зубы скулящим стоном.*

*Я стоял праведным монументом.*

*Он толкнул себя с моста, сутулая узкую спину, волоча ноги, двинулся прочь.*

*Шли прохожие.*

*Жив ли ты? Судьба отомстила мне за тебя, незнакомец. Время заставило меня поумнеть. Теперь я сам пытаюсь сказать то, о чём, мне кажется, другие не догадываются. Пытаюсь... И часто – ох, как часто! – меня не понимают даже самые близкие. И хочется скулить на фонари: «С кем?.. Кто живой?.. Пустыня вокруг!»*

*Прости меня”.*

Дошедшая до нас после смерти автора (что, конечно, входило в его задачу) тендряковская проза ясна и открыта. Таким – судя по свидетельствам современников – был сам писатель. Таким, без сомнения, должен быть подход к нашей недавней истории – великой и позорной. Такой, наверное, суждено быть в XXI веке русской литературе, по крайней мере, в главном её русле.