

Секрет «заражения чувствами»

О характерных особенностях художественного мышления В. Тендрякова критик И. Соловьева справедливо судила по тому общественному резонансу, который вызывают произведения писателя: «Разговор о книгах Тендрякова переходит на проблемы социальные, без сколько-нибудь длительного торможения на разборе прозы как таковой».

В самом деле, о художественной стороне произведений этого писателя говорят мало или совсем не говорят. Кажется, что проблемы, активно возбуждавшие ум и чувства читателя, заслоняют все.

В чем же здесь секрет? Может быть, в злободневности, в проблемности, остроконфликтности, столь присущих произведениям В. Тендрякова? Но проблема любой значи-

мости не может целиком составить художественную ценность произведения. К тому же В. Тендряков, как правило, берет уже освоенный литературой конфликт и лишь доводит его до эмоциональной действительности, логической ясности и глубины.

Реализм обстоятельств и соотносящаяся с ним правда характера — это последовательная концепция В. Тендрякова, но считать такое объяснение исчерпывающим нельзя. Ведь, как верно заметил К. Федин, «Реализм в „чистом“ виде — абстракция».

Остается предположить, что способность «заражать чувствами» читателя, психологически вовлечь его в русло авторской анализирующей мысли заложена в стиливой организации произведений В. Тендрякова, в умении живо, пластично изобра-

зить действительность, в которой с наибольшей отчетливостью выражает себя актуальная социальная проблема.

Стиль В. Тендрякова отличает прежде всего широкое и разнообразное употребление так называемой несобственно-прямой речи. Эта очень гибкая форма повествования способна органически синтезировать не только разнородные языковые пласты, но и те внутренние различия в экспрессивном восприятии действительности, которые разделяют автора и его героя.

Федор Соловейков поражен дикой сценой расправы над козой, которую учинили его теща и жена: «Смутная тяжесть легла на душу. Такой еще не испытывал. Не жестокость удивила и испугала и уж, во всяком случае, не жалость. Попадись эта блудливая коза под его руку, тоже бы отходил — помнила. Люди непонятные — вот что страшно» (Не ко двору). Здесь речь автора и лексически и по интонации близка речи героев.

Такая форма повествования сразу знакомит читателя с оценкой явления и автором и персонажем. Разница их выводов направляет внимание читателя на обстоятельства, особенно которым мыслит и поступает то или иное действующее лицо.

Принцип соблюдения объективности повествования позволяет писателю приблизиться к внутренней, «скрытой» точке зрения героев, происходить своего рода вживание, «вчувствование» в характер героя, в особенность его мироощущения. Этот принцип обязывает писателя и к выбору таких изобразительных средств, которые с наибольшей достоверностью передают психологию героя, восприятие им окружающего мира.

Вот какой предстает перед Сашей

Комелевым картина раннего утра: «От реки через кусты на мокрую косовицу, как перебродившее тесто через край квашни, набухая, сочился туман» (Тугой узел). Сравнение предметно, взято из повседневного окружения деревенского мальчика, то есть образность языка повествователя подчинена определенной функциональной задаче: «В тени на земле были разбросаны лунные зайчики. С лугов время от времени тянул сырой ветерок, и тогда лунная россыпь начинала ленивый хоровод. Один из крупных зайчиков лежал на белой кофточке Кати, как голубая ладошка». Здесь автор рассказывает уже о взрослом Саше, пришедшем на свидание с любимой девушкой. Сравнение лунного зайчика с ладошкой создает не только яркий зрительный образ в речи повествователя, но и отражает мир чувств и настроений Саши.

Очень часто в форму несобственно-прямой речи у В. Тендрякова облекаются внутренние монологи героев. Такой прием расширяет возможности психологической характеристики. Например, секретарь райкома Мансуров вряд ли осмелился бы высказать вслух мысли, которые обнажают сущность его командного волевого метода руководства: «То, что он сделал и продолжает делать, нельзя называть иначе, как атакой. Может, он поспешил, может, слишком горячо рванулся, но дело сделано — в атаке не останавливаются на полдороге. К тому, кто хочет залечь на полпути, надо относиться без жалости» (Тугой узел). После самоубийства Мургина, ставшего жертвой неоправданной жестокости Мансурова, этот внутренний монолог воспринимается как красивая софистика, с помощью которой Мансу-

ров пытается подвести свои поступки под закон необходимой жертвенности при осуществлении больших дел.

Употребление песочественно-прямой речи как основной формы повествования создает впечатление постоянного речевого общения с персонажем. Происходящее таким образом сближение речевых стихий обогащает экспрессивно-образительные возможности языка повествователя.

Действие многих произведений В. Тендрякова происходит в северных районах, однако писатель не злоупотребляет местными речениями. Встречается у него слово **чело** в значении 'передняя часть чего-либо', встречается редко употребляемое слово **валяжный**; писатель привержен к употреблению слова **воля** в его забываемом ныне значении 'снаружи, на чистом воздухе'; иногда встречаются диалектизмы вроде **лава** 'мостик, переход через ручей', **лежнина** 'овраг' и т. п. Но в основном В. Тендряков использует общеупотребительную разговорную лексику. Таковы, например, его сравнения: «Ударила мысль простая, ясная среди других путаных, угарных, она открылась, как свежее яичко в ворохе мусора»; «И уж ежели до этой деревни долетят слухи о найденном младенце, подозрения выхолзнут наружу, как гроздь из-под прелых листьев» (Находка).

Иногда в авторскую речь вкрапляются эмоционально окрашенные предложения, свойственные разговорной речи: «Тянуло уйти в сторону, спрятаться в лесу без свидетелей, ну, не плакать — где уж! — а просто забыться» (Суд); «Артемий Богданович — что с ним? — синий бостоновый костюм, в каком выезжал только в область,

не ниже — для района и в обычном хорошем, — рубашка белая, галстук, и лицо — что пятак, натертый о валенок» (Поденка — век короткий). В последнем примере нет заметно выраженной речевой особенности какого-либо персонажа; здесь — характерность разговорной речи вообще, и выразить она должна психологию односельчан, увидевших своего председателя в необычном наряде.

Сближение языковых пластов замечается и в комментирующих авторских суждениях, использующих пословицы и поговорки или выражения, близкие по характеру к складу пародийного мышления: «Несчастливым, как и героем, нельзя оставаться вечно. В институт Православного не приняли, причины, когда-то делавшие его достойным жалости, остались, но... тело запылывчиво, дело забывчиво — ковер не куллен, главный редактор издательства не помог» (Свидание с Нефертити).

Эпитет у В. Тендрякова психологичен. В употреблении его писатель придерживается того принципа художественной пластичности, который был высказан Л. Н. Толстым: «Мне кажется, что описать человека собственно нельзя; можно описать, как он на меня подействовал».

«Следователь встал, узкий, прямой, высокий, на поголовы выше сутуловато поднявшегося Семена Тетерина» (Суд). Слово **узкий**, разумеется, менее всего можно принять как определение физического качества следователя, оно выражает впечатление о нем Семена, почувствовавшего, в какие жесткие и узкие рамки законности хочет втиснуть его поступок этот человек.

Чаще всего В. Тендряков употребляет несколько эпитетов к одному

слову, стремясь тем самым выразить не только основные свойства предмета, но и его оттенок: «И от чужого горя, невысказанного, неоправданного, безропотного, у Семена Тетерина перехватило горло» (Суд); «Он ушел по шевелящимся ветхим половицам, утратившим даже способность скрипеть. Ушел озадаченный, но явно не убежденный и уж, конечно, не успокоенный» (Свидание с Нефертити).

В. Тендряков редко обращается к прямому описанию чувств и состояний человека, но стремится передать их посредством изображения предметов или явлений, отраженно показывающих внутреннее состояние героя по принципу контраста или параллели. Эта творческая установка писателя имеет непосредственное отношение к содержанию эпитета. Показательна в этом смысле функция эпитета в пейзажах: «День, заполненный промозглой сыростью, так и не разгорелся. С самого утра тянулись унылые сумерки. Сейчас, к вечеру, он не угасал, а скисал. Тупой равнородушной свинцовостью встретило Трофима озеро. Хилые облетевшие кусты, темный хвостец у берегов и где-то за стилой, обморочно неподвижной гладью — мутная полоса леса на той стороне». Таким неприглядным пейзажем начинается повесть «Находка». Он прямо соотносится с характером главного героя — инспектора рыбнадзора Трофима Русанова, человека угрюмого, нелюдимого, страдающего гипертрофией недоверия и подозрительности. Видевший в жизни много нечестности, несправедливости, Трофим считает, что все, кроме него, жулики: «дрянь народ, сво-

лочь на сволочи». Поэтому большинство пейзажей в «Находке» лишено красоты. Эпитеты здесь откровенно и намеренно антиэстетичны (раскоряченный баркас; помойное утро; мутный, как жидкое коровье поило, свет; неопрятный клочковатый снег и т. п.).

Приведем еще один пример из той же повести: «Виновато горели сухие гнилушки на носу дубаса, прорывающиеся языки пламени плескались в стоячей воде, с треском падали угли, шипели... А над придавленно-сонным озером разносился звонкий и сильный от неэкономной ненависти голос. Берег отзывался на него приглушенно-истеричным эхом».

Многозначность такого эпитета, как **виновато**, очевидна: он выражает не столько свойства слабо горящего пламени, сколько чувство рыбака, выехавшего ночью на запрещенный лов рыбы с острогой. Реализм предметного описания здесь тонко взаимодействует с реализмом психологического состояния человека.

Установка на психологическое восприятие описываемой действительности ярко проявляется в ритмике, интонации и синтаксисе фразы. Свообразие интонации и ритма прозы у В. Тендрякова обусловлено прежде всего характером отражаемой действительности, теми ее сторонами, которые стали предметом художественного исследования.

На мучительный вопрос «в чем смысл искусства?» герой романа «Свидание с Нефертити» дает такой ответ: «...вздоргни и удивись, сколько ты пропустил мимо, как много не заметил. Я после этого в жизни начинаю замечать больше, становлюсь чутким...». И еще: «Столкин

поэзию с прозой, необычность с будничностью, счастье бытия и угнетенные лица — вот великое единство противоположностей, без которых не существует жизнь». Разумеется, программу Федора Материна нельзя отождествлять с программой автора, хотя он и относится к своему герою с явным сочувствием; тем не менее это высказывание может служить ключом к раскрытию некоторых особенностей творческого метода В. Тендрякова. Как правило, в основе сюжета у В. Тендрякова лежит случай или ситуация, которые превращают героев на человеческую прочность. Разрешить сложные душевные конфликты могут лишь высшие моральные критерии и стимулы поведения человека. Поэтому интонация и ритм речи у В. Тендрякова отражает не созерцание, не эпическое спокойствие, а тревожное размышление, осознание противоречий действительности. Напряжение между ее разноименными полюсами постоянно ощущается и в речи персонажей и в речи автора. Поэтому для прозы В. Тендрякова весьма характерно обилие внутренних монологов, переданных несобственно-прямой речью, насыщенных вопросительными, восклицательными или незаконченными предложениями.

«Он возмущался следователем. А сам?.. Наставил строить не капитальное жилье, а бараки, приводил веские доводы — быстро, дешево, просто... Главное — просто! Не надо будет изворачиваться и экономить, не надо задумываться, откуда оторвать рабочую силу, не надо беспокоиться, что сорвешь рабочие планы. Проще! Легче! Разве это не называется — искать под фонарем?» (Суд); «Весь мир разделен — черное небо и серый снег, снег и небо, выстрелы кругом и тишина рядом.

И товарищи его — один мертв, другой умирает, неподвижные ноги, слабые руки, кружится голова... Но пока-то жив, надо ползти от этого места... Черное небо и серый снег... Надо ползти... А как уютно лежать в снегу. Надо ползти, но куда? Вперед к разведчикам? Они где-то близко... Близко и немцы... Только Голенищев знал дорогу, а Голенищев лежит и хрипит» (Свидание с Нефертити). Интонация и ритмика этих конструкций подчинена задаче наиболее интенсивного психологического восприятия читателем ситуации, в которой оказываются герои.

Нередко для создания эмоционального напряжения речи В. Тендряков использует анафору, то есть одинаковые синтаксические и интонационные построения: «И кровоточило сердце, и родная Матера разрослась до размеров необъятной страны. И чужие деревни, лежащие в пепелищах, было так же до боли жаль, как свою, спрятавшуюся в далеком тылу. И тяжелая ненависть душила минутами к тем, кто в знакомых уже степях сидит в окопах, едет на машинах по знакомым дорогам, к тем, кто без человеческого лица, без человеческого сердца, не похожим на все родное. И заново осмыслось угрюмое слово — фашизм... Федор учился ненавидеть...» (Свидание с Нефертити).

Анафора, как известно, строится по принципу постепенного нагнетания экспрессии и разрешения в конце. Конечная фраза, как правило, заключает в себе мысль, обобщающую предыдущие. Это традиционное построение иногда нарушается у В. Тендрякова необычной концовкой. Вот один из примеров анафоры, построенной в форме периода:

«Дудырев любил охоту.

Но в любой охоте был для него всегда один неприятный момент. После того, как долгожданная дичь, на выслеживание которой уходили все силы, расходовалась вся душевная страсть, появлялась — птицы ли с шумом взлетали в подкрашенное зарей небо, или среди холодных сугробов мелькало горячее пятно лисьей шубы, после вскинутаго к плечу ружья, после возвышенного мгновения, когда разум отсутствует, а действует инстинкт, после выстрела и торжества — видеть кровь, брать руками противно теплую тушку, хранящую остатки жизни, той жизни, что оборвана твоим выстрелом... Среди наслаждения — жестокость, среди поэзии — грубая проза. Нужно только перетерпеть, не заметить, не придать значения, а потом — снова — уснувшие камыши, следы на снегу, ствол, настагающий взмывающую птицу, торжество победы... Дудырез любил охоту» (Суд).

Нагнетением резко контрастных начал и несколько утяжеленным синтаксисом период передает сложное и противоречивое содержание внутреннего мира Дудырева. Предложение, которое «разрешает» период («Среди наслаждения — жестокость...» и т. д.), в свою очередь тоже имеет анафорическое строение, а после периода следуют еще две фразы, по чувству составляющие с ним единое целое и усиливающие его эмоциональное напряжение.

Немаловажное значение в ритмико-синтаксической организации фразы у В. Тендрякова имеет пауза: «Дубинин взглянул на нож, на блеснувшем при свете луны лезвии увидел черные пятна — кровь» (Суд).

Попробуем в этой фразе изменить конец: «...увидел черные пятна кро-

ви». Но информационному содержанию фразы осталась прежней, но теперь в ней явно чего-то недостает: исчез ритм, отрывистый, взволнованный. Вместе с паузой исчезло и то, что она вмещала — психологический момент осознания случившегося. «Черные пятна крови» — это уже констатация известного, совершившегося, в ней нет уже той оглушающей силы неожиданности, которая заключена в паузе перед словом кровь.

Есть своя, оправданная закономерность в тяготении В. Тендрякова к употреблению бессоюзных сложных предложений, в которых интонация служит важным средством выражения смысловых отношений: «Хлещущие по лицу ветви, кусты, трухлявые пни, попадающиеся под ноги, — через пять минут стало жарко, кровь застучала в висках»; «Вот и береза — под ней стояли ружья»; «Мир исчез — здесь преисподняя» (Суд). Значительное место среди бессоюзных сложных предложений занимают присоединительные, в которых связь между частями мотивируется в известной мере экспрессивно-психологическими отношениями: «Обеспамятевший медведь нагнулся на лаву — она его не выдержит, вплавь перебраться не успеет» (Суд).



В короткой статье, разумеется, нельзя дать сколько-нибудь полной характеристики стиля писателя. Мы обратили внимание лишь на некоторые важные особенности индивидуальной творческой манеры В. Тендрякова.

Н. С. РУБЦОВ, аспирант
Института мировой литературы
АН СССР