

Критика и библиография

Я. БИЛИНКИС



ИЗОБРАЖЕНИЕ ЖИЗНИ

Заметки о прозе Владимира Тендрякова

СРЕДИ ПИСАТЕЛЕЙ, принесших вместе с 1953 годом свежую, новую струю в нашу прозу, едва ли не наибольшее внимание привлек вологжанин Владимир Тендряков. Почти каждое его произведение становилось фактом и литературного, и общественного значения. Так было с «Падением Ивана Чупрова», с «Ухабами», с повестью «Не ко двору», с «Тугим узлом»... Но вот прошли годы. И нельзя не заметить сейчас, что интерес и читателей, и критики к Тендрякову несколько упал.

В последнее время как будто совсем неожиданно писатель выступил с научно-фантастическим романом («Дорога длиною в век»), опубликовал документальные рассказы о прошлом — о войне. Недавно появился его роман «Свидание с Нефертити», в котором критика констатировала неясность позиций автора и героев.

Очевидно, Тендряков на перепутье. Он сомневается и пробует, ищет новую дорогу. Уважение к его таланту, забота о судьбах прозы требуют именно сейчас пристально взглянуть в завоевания и неудачи этого напряженно и серьезно работающего писателя, соотнести их с путями всей нашей литературы.

КОГДА В 1953 ГОДУ был опубликован очерк «Падение Ивана Чупрова», одна из первых рецензий на него, появившаяся в «Известиях», называлась — «Голос жизни». Это было точное название, очень точное.

В очерке речь шла об успешно развивающемся колхозе. Тендряков счел себя обязанным посмотреть, что же это могло зна-

чить в конкретных обстоятельствах того времени — успешно развивающийся колхоз.

Да, Иван Чупров поднял свое колхозное хозяйство, вытащил односельчан из нужды. Однако тогда, при той системе отношений, что существовала между государством и колхозами, между общегосударственным и личным, спасая колхоз и своих земляков, Иван Чупров пришел к крушению.

Он не мог — идя прямыми путями — добывать колхозу все, что было неотложно необходимо. А пути не прямые рушили в самом Чупрове цельность его натуры, лишали нравственных критериев, нравственных опор в его — Чупрова — единовластном руководстве колхозом, в его взгляде на колхозное добро. Не его личное добро, ножитое его усилиями.

Так вот и запутался, так и пал Иван Чупров. И чем крупней, чем внутренне значительней, чем недюжинней был человек, тем безысходней оказалась его запутанность, тем страшнее падение.

Жизнь с ее подлинными противоречиями получила в литературе свой голос. Заглавие упомянутой выше рецензии верно отметило эту прямую связь литературы с жизнью, совершающуюся тематически-проблемную перестройку нашей прозы.

В ту пору, когда впервые появилось «Падение Ивана Чупрова», уже такое сближение прозы с жизнью было бесконечно значимо и для собственно литературного развития, уже само по себе несло нашей литературе жизненную действенность. Но тогда никто не указал, как все-таки неполна и ограничена только по этой ли-

нии устанавливающаяся связь литературы с действительностью. Не сделано это и сейчас.

О чем идет речь?

Вспомним, что в очерке, кроме Ивана Чупрова, есть еще парторг этого же, а потом председатель соседнего колхоза Алексей Бессонов, есть дочь Чупрова — Рая. Оба они свободны от чупровских бед и вин, и падения в их жизни нет... Тендряков поддерживает безоговорочно категорическое обвинение Раей своего отца, он уверяет, что, оставшая Бессонов и дальше парторгом в колхозе Чупрова, тот бы не погиб. Сам-то Бессонов у себя в артели хозяйствуется хорошо и безгрешно!

Если поверить этому противопоставлению, самому принципу логически-неподвижного, логически-завершенного здесь контраста, то драма Ивана Чупрова потеряла бы всякий или почти всякий общественно-значимый смысл. Но критики были правы, когда этот смысл увидели.

Дело в том, что Чупров в очерке нам показан. А противопоставление опирается лишь на ту, не соответствующую реальной сложности жизни, привычную, отвлеченно-логическую схему, которая самим же Тендряковым успешно прорвана в главной сюжетной линии очерка, в судьбе героя.

Тема очерка — живая чупровская судьба — еще не принесла Тендрякову внутренней свободы от принципа логического противопоставления, от «конструкции» в структурной основе произведения.

За сто лет до того, как было написано «Падение Ивана Чупрова», Лев Толстой в первой своей повести взялся проследить исторически наметившиеся новые возможности внутреннего развития человека, новую значимость внутренней жизни личности. И он решительно отказался обозначать и характеризовать привычными понятиями путь своего героя, а попытался как можно точнее и полнее схватить жизнь Николайки, его внутренние состояния изображением, свободно развертывая возможности литературы.

«Некоторые.., говоря про нас, называли нас сиротами. Точно без них не знали, что детей, у которых нет матери, называют этим именем!» — так открыто выражена в «Детстве» недостаточность привычных определений, которыми пользовались до сих пор. И именно родившаяся у Толстого небывалая дотоле полнота художественного воспронзведения, обновляя литературу невиданными, по словам В. И. Ленина, «картинами жизни», с огромной силой двигала вперед самый подход к действительности, ее восприятие, а не только

представление о каких-то отдельных фактах и явлениях.

Литература здесь отвечала историческим переменам в действительности не одним только пересмотром старых тем, но и решительной перестройкой, обогащением принципов художественного освоения жизни. И это было в равной степени важно как для самой литературы, так и для становления нового, более свободного, более самостоятельного и активного сознания в людях России.

Односторонность и ограниченность взаимодействия искусства с жизнью в «Падении Ивана Чупрова» критикой, как мы сказали, замечены не были. Очевидно, еще очень сильно мешало тогда нам восприятие литературы лишь как отражения жизни. Очень значим на страницах литературного произведения оказался уже сам по себе «голос жизни». О новом качестве в собственно художественной природе прозы вопрос тогда еще и не поднимался.

Больше того. По поводу следующего своего очерка — «Ненастье» (1954) — в сборнике работ об очерковой литературе, изданном в 1958 году Московским университетом, писатель мог прочитать похвалу В. Чалмаева именно за ограниченность и даже скованность собственно художественного освоения жизни неподвижностью готовых и привычных понятий. Похвалу! Хотя как раз именно этот очерк уже вполне наглядно демонстрировал слабости подобного подхода.

Герой «Ненастья», секретарь сельского райкома партии Глухарев, заставлял колхозников сеять в ненастье, сеять, в сущности, на ветер, потому что спешил исполнить требование начальства — любой ценой завершить сев. Тендряков и тут писал о том, о чем очень немногие писали до него. Но, следовавший за «Падением Ивана Чупрова», за подобными же произведениями некоторых других писателей, очерк уже не мог привлечь к себе большого внимания одной лишь констатацией горестного факта, пусть даже честной и смелой. Естественно было ожидать, что мое изображение, развертываясь дальше, предстанет перед нами как анализ жизни, помогающий выработать обо всем представлении и новые, и более глубокие, чем прежде. Однако к такому обновлению изображение жизни в «Ненастье» вело лишь в очень небольшой мере, потому что само оно было заранее устремлено к готовому выводу-символу.

Когда Глухарев направлялся в колхозы, чтобы заставить сеять в ненастье, гроза свалила старую березу. Затем, на пути

в обком, после уже очевидной катастрофы с севом, Глухарев вновь попадает в то место, где повалилась береза. «Ее, видать, давно оттащили в сторону... Трухлявое дерево, не молния сбила его, нет, не стихия виновата. Была б крепка, сбило б верхушку, но выстояла бы. Серединка с гнильцой у этой березы. При первом несчастье свалилась...» — читаем мы в очерке. И здесь всякое изображение уже теряет свою силу и права, упираясь в заранее заданный морализаторский итог-схему, растворяясь в нем. Не случайно и сама символика здесь — как раз та, которую одобрял В. Чалмаев, — так бедна, так прямолинейна, так лишена всякого движения художественной мысли.

Это случилось у писателя серьезного, обладающего чувством гражданской ответственности, случилось потому, что искусству не было дано в полный разворот и своими силами проникнуть в жизнь, овладеть ею.

Даже в «Ухабах» (1956), несомненно, лучшим произведением Тендрякова, написанном в год XX съезда, на очень высоком подъеме гражданской активности художника, он не уберется от какого-то недоверия к собственным возможностям искусства добывать для нас истину о людях о жизни. Не уберется и, показав своего Княжева в очень конкретном противостоянии в нем качеств частного человека — с одной стороны, и директора, администратора — с другой, просто «обозвал» его в конце «бюрократом» («до убийцы выросший бюрократ!»).

Процесс высвобождения нашего общества от «культовой» веры принес Тендрякову, как и многим другим нашим писателям, тему рождения и развития в человеке творческих сил личности. У Тендрякова эта тема заявила о себе еще в 1954 году в повести «Не ко двору», затем сразу же в «Тугом узле» (1955). Потом привела автора очерков и повестей к романам «За бегущим днем» (1959) и «Свидание с Нефертити» (1964).

Появление у Тендрякова новой темы вызвало в критике разногласия о том, как же на самом деле по своему человеческому уровню и общественному потенциалу тот герой, которого писатель решительно утверждал, в котором он усматривал подлинно новое сознание.

Первые споры разгорелись вокруг Федора Соловейкова — героя повести «Не ко двору». Одни увидели в нем, не желающем и не способном ужиться в доме собственников Ряшких, человека внутренне само-

стоятельного и активного, органически несущего в себе подлинное социалистическое мировосприятие. Другие винили Федора за то, что он не боролся с Ряшкими, и в уходе его из дома, в разрыве со Стешей находили признаки капитуляции и бегства.

Эти две разных позиции выражались не всегда с достаточной определенностью. Но речь шла о том, есть ли в тендряковском герое духовная самостоятельность, идет ли тут собственная духовная работа личности, ищущей какое-то серьезное решение возникающих перед нею жизненных вопросов. И здесь даже тем, кто готов был поддержать Тендрякова в его отношении к герою, не хватало в повести художественных доказательств.

Ю. Суровцев, например, свою очень одобрительную статью о повести, опубликованную в «Литературной газете», заканчивал так: «...Вл. Тендряков обходит вопрос, пытался ли Федор переубедить Стешу. Федор, с каким-то очень взрослым тактом, с удивительно терпеливой силой организовавший дружную, сплоченную бригаду, Федор, по праву гордившийся тем, что со всякими людьми (но не Ряшкими!) мог «договориться по-человечески», не мог не завести с женой разговор и о родителях, и о комсомоле, и о ее «тихой работе» на маслозаводе. Если бы мы были свидетелями этих разговоров, образ Федора получил бы более разностороннее освещение».

Некоторым это стремление увидеть Федора Соловейкова в «более разностороннем освещении» показалось проявлением «догматизма в критике»*. Но именно в разговорах со Стешей, узнать о которых Ю. Суровцев хотел бы от автора, и должна была в первую очередь сказаться готовность, способность героя самостоятельно искать ответы на трудные вопросы, еще не получившие общего решения. Ведь в таком разговоре в те годы, когда происходит действие в повести, Стеша не могла не сказать Федору, что колхозные трудодни не прокормят ни ее, ни ее будущего ребенка. И в том, как отнесся бы к этому заявлению Федор, пожалуй, скорее всего могли выразиться действительные нравственные ресурсы его личности. Разумеется, нельзя было ждать, чтобы уже в то время такой вот Федор Соловейков мог объяснить все и Стеше, и себе — люди более высокого духовного уровня, чем он, не обладали тогда подобной зрелостью. Однако в мере серьезности

* См., к примеру, статью А. Петросян «О догматизме в критике». — «Знамя», 1955, № 2, стр. 199.

его отношения к тому, что в этом случае обязательно должна была возразить ему Сеша, неизбежно обнаружилось бы, в какой степени Федор действительно может стать личностью. Когда он организовывал бригаду или «дотолковывался» с такими же, как сам, людьми, Федор мог еще опереться на что-то, не им самим найденное, но отвечать на неизбежные вопросы жены ему пришлось бы уже только своими словами.

Но Тендряков не искал у героя его слов, не проявил интереса к собственному «я» Федора. Писательское представление о существе человеческой активности и зрелости не столько рождалось в самом процессе «разностороннего освещения» героя, сколько предшествовало изображению готовым и законченным. Изображение здесь призвано было лишь выразить и утвердить несомненный и непоколебимый для автора, заранее известный результат. Подобная «функция» изображения жизни и предопределила невыявленность, неисследованность героя в главном, в решающем. Можно добавить, что сама эта функциональная роль изображения у художника являлась свидетельством и выражением сложности духовного становления творческой личности в каждом из нас...

«Тугой узел» в первой публикации носил другое название — «Саша отправляется в путь». Потом писатель отказался от такого откровенно внешнего обозначения проблематики повести и вынес в заглавие внутреннюю противоречивость и драматизм формирования в современном человеке духовно развитой личности.

Первоначальное название повести, можно думать, не устроило писателя и потому, что не в одном лишь Саше решается интересующая Тендрякова проблема. Ведь с этой же стороны проходит здесь проверка и Катя. Мансуров тоже ищет приложения своей немалой энергии.

Мансурова автор осудил безоговорочно. Он проследил, исследовал здесь, как энергия и активность, бездумно устремляющиеся в привычное русло устаревшего организаторского энтузиазма, неизбежно становятся бессовестным и бесчестным карьеризмом, закрывающим к подлинному становлению личности всякий путь. Художественное исследование принесло свои плоды — фигура Мансурова оказалась в творчестве Тендрякова одной из самых значительных. Писателю удалось обогатить нашу литературу немаловажным открытием. В этом образе показана неизбежность (именно неизбежность!) страшного перерождения энергии и активности, не имею-

щих под собой неустанного поиска сердца и ума.

Сашу — его путь — Тендряков принимает, изначально и непоколебимо уверенный, что здесь перед нами складывается человек, «годный» для душевного и духовного творчества. Но вот Саша Комелев, уже немало в жизни узнавший, потерявший любимого отца, о котором говорят, что этот сгоревший на работе человек принес людям и делу больше вреда, чем пользы (говорят те, кому Саша верит), — впервые в жизни попадает в большой город, в областной центр. Он приехал сюда поступать в сельскохозяйственный вуз, чтобы потом навсегда связать свою судьбу с колхозом. Что же испытывает Саша в этих решающих обстоятельствах его жизни, когда ум, сердце, эмоции не могут не проявить себя?

«Только по книгам и кинокартинам знал Саша лежащий за лесами сахалинской поскотины великий и шумный мир. Только из книг он знал, что существуют реки больше, чем их Шора, что в городах среди домов можно заблудиться, как в лесу, что и самые дома там необычные — в каждый из них войдет все население такого села, как Коршуново, да еще пришлось бы подзанимать людей из соседних деревень. Есть на свете пустыни, есть моря, есть высокие (что там Городища!) горы. Когда узнаешь обо всем этом в тихом селе Коршунове, где знаком каждый камень на дороге, каждый куст на берегу, то мир кажется таким же невероятным, как и сказки из детских книжек. Подвиг Иванушки, пролезшего в ухо Сивки-Бурки, и море, вода без конца и края, причем не обычная, а солёная, которую нельзя пить, разве не одинаковое по невероятности чудо?

И вот Саша перешагнул через порог в большой мир. Пусть этот город один из самых заурядных в стране, местами пыльный, местами грязный, местами в глухих переулочках просто похож на село Коршуново, но это город! И Саша не замечал в нем недостатков, всему удивлялся — высоким этажам, витринам магазинов, асфальту, обилию машин, даже воздуху, пахнувшему перегаром бензина.

Казалось бы, этот внутренний монолог может свидетельствовать лишь об инфантильности героя, его неразвитости, настолько отсутствует здесь какая бы то ни было работа мысли и чувств. Здесь у героя решительно все не свое. Но нет! В глазах писателя мышление Саши, выражающее себя через штампы отвлеченной восторженности, нисколько не компрометирует его. Писатель даже не замечает, как Саша

здесь близок к Кате, проявившей ту же инфантильную экзальтированность в поклонении своему кумиру — Мансурову. Так не то изображение человека предстает перед нами как не тот человек.

Со времени «Тугого узла» прошло десятилетие. Мы читаем сейчас новый роман писателя «Свидание с Нефертити». И нельзя не заметить, что герой Тендрякова по-прежнему выказывает удручающую душевную и духовную бедность, а писатель снова этого не замечает, снова принимает это за естественную норму человеческого мышления и эмоций.

Героя последнего романа писатель рекомендует как человека влюбленного в искусство, художественно одаренного. Единственная встреча с копией знаменитого изображения Нефертити, даже не вполне удачной, якобы навсегда заронила ему в душу этот образ. В тягчайших условиях — на войне, с глазу на глаз со смертью — герою суждено почувствовать прелесть и радость жизни. «Жизнь — роса на траве под низким утренним солнцем, сизая, как грудь голубя. Жизнь — город, где водой поливают камень, а корни деревьев прячут за решетку. Жизнь — губы Нефертити... Он хочет жить! Хочет! А из далекой, известной ему только по картам и книжкам страны посланы машины, летающие, ползающие, бросающие снаряды — много машин, армии людей, все для того, чтобы отнять у него, Федора Материна, жизнь. Для чего это им? Что он сделал? Чем помешал?»

Потом Федор в брошенном немцами окопе находит альбом: «Он был наполовину заполнен рисунками — женские головы, умелая рука набросала их жирным угольным карандашом. Только женские головы, нежные, задумчивые, с опущенными густыми ресницами, с чистыми овальными подбородками. Федор с любопытством пролистал альбом, восхитился — «ишь ты, мастера», вспомнил Нефертити. Но восхитился и вспомнил без зависти, без боли — по-чужому, со стороны. Он добросовестно выполняет обязанности солдата. Нефертити умерла где-то перед склоном, ведущим к колодезю. Она умерла, дав возможность стать солдатом и выжить ему. Стать солдатом и выжить, а это значит — презирать смерть, собственную жизнь не считать равной всей вселенной. Есть многое, что выше твоей личной жизни, понять это — значит стать солдатом».

И опять нет здесь личности, нет этого человека, если так воспринимается жизнь, если так совершается прощание с Нефертити. Вместо него есть лишь совсем стер-

тые, лишенные уже всякой жизни словосочетания, не приведенные, в сущности, ни в какую действительную внутреннюю связь с героем.

Пожалуй, наиболее катастрофически противоречия творчества Тендрякова, да и значительной части нашей прозы вообще, сказались в романе «За бегущим днем».

Герой романа Андрей Бирюков по своему положению в сюжете учитель-новатор, в школьной работе обнаруживающий свое призвание. Это обыкновенный человек, не сразу нашедший творческое выражение своим силам, он делится с нами процессом своих поисков. Но в его рассказе за отвлеченной, по смыслу своему никому не принадлежащей риторикой его ученики не оживают, не приобретают конкретности. И, так как книга представляет собой исповедь героя, то, как справедливо было замечено в критике Е. Стариковой и И. Виноградовым, обыкновенный человек начинает выглядеть душевно бесплодным и безнадежным. Его любовные переживания, изложенные им самим подобным же образом, не могут не получить привкуса мещанской мелодраматической пошлости.

Если в предвоенной комедии Леонида Леонова «обыкновенный человек» обрел право стать героем пьесы, только будучи на самом деле крупным ученым и депутатом Верховного Совета, то у Тендрякова человек, и правда обыкновенный, оказался беспросветно мелким. Так получилось, что Тендряков — не кто-нибудь, а Тендряков! — невольно отдался во власть глубоко недемократических представлений о рядовом нашем современнике, имевших немалую силу во времена культа. Отдался, потому что не смотрел, не вглядывался художнически, а доверился сложившимся формулам — обозначениям внутренней жизни, внутренних состояний человека, восприятия им мира...

В ряду последних повестей Тендрякова, посвященных нравственным основам отношений человека и общества, отношений между людьми, — «Чудотворная», «Тройка, семерка, туз», «Суд», «Чрезвычайное», «Короткое замыкание», — первые три выделяются наибольшей плотностью и полнотой изображения. Современный быт деревни, далекого лесосплава в некоторых своих чертах здесь очень ощутимы. Главным образом в тех чертах, которые рождены не бесспорными победами цивилизации, а тяжким несоответствием между нею и содержанием нравственной и духовной жизни.

Вот учится в школе Родька Гуляев, и знает уже твердо, что верить в чудотворную икону нелепо и смешно. То же вну-

шалось еще матери его, и она об этом помнит. Но долгие годы смотрели на Варвару в колхозе только как на рабочую силу. Война, послевоенные беды деревенской жизни не позволили ей сложить семью. И остались силы души скованными, всего готова бояться Варвара. Потому и нет у нее опоры, чтобы отстоять своего единственного Родьку от религиозного фанатизма.

В лесную глухомань пришла стройка. Большая стройка. Но в ее начальнике, Дудыреве, все готово видеть самоличного благодетеля края, и потому считать его никому и ничему неподсудным, даже собственной его совести.

И домашний уклад Гуляевых в «Чудотворной», и общежитие сплавщиков в повести «Тройка, семерка, туз», и охоту в «Суде» мы в самом деле можем увидеть. И все же никак нельзя сказать, что писатель в исследовании жизни средствами ее изображения художнически свободен и широк.

Когда в «Суде» идут вместе на охоту случайно сведенные сегодняшним днем такие совершенно разные люди, как инженер Дудырев, старый охотник Семен Тетерин, жалкий, всего боящийся Митягин, нам не дано здесь войти в мир их отношений. Мы только ждем, что же случится. И это «что-то» случается. Сама по себе встреча этих людей именно на охоте — независимо от происхождения, в общем вовсе не обязательного, — по мнению Тендрякова, открыть вроде бы ничего и не может.

И тут невольно приходит на память, что В. И. Ленин любил перечитывать в «Войне и мире» главы об охоте. Обычная охота, на которой ничего не случилось, обнаруживала у Толстого, кто чего стоит, ниспровергала установившуюся и принятую иерархию людей, устанавливала истинные мерилы их оценки...

У Тендрякова даже там, где он безусловно силен, не хватает доверия ко всей «площади» течения жизни. Он считает себя обязанным всегда что-нибудь «подстроить», и все повествование устремляет к «подстраиваемому». Поэтому ощущение «казуности» при чтении последних его повестей не покидает нас. В самой структуре этих произведений есть какое-то тяготение к притче. Не случайно в финале повести «Тройка, семерка, туз» появляется такой итог: «Древняя, как сама жизнь, история — человек не поладил с человеком.

И сто, и двести, и много тысяч лет назад такие вот Бушуевы подымали нож и топор на других, заставляли и на них подымать нож». Сегодняшние характеры и отношения как бы отвлекаются здесь от самих себя, начинают уходить в категорически неподвижную всеобщность и неизменность.

«— Храбрость... Трусость... Одно слово — как наградной лист, другое — выговор в приказе... — говорит Дудырев в повести «Суд». Разговор идет о собаках. Даже в них эти отвлеченные понятия, такие вроде бы устойчивые и проверенные, мало что могут, оказывается, открыть.

Это сказано у самого Тендрякова. Сказано еще несколько лет назад. Когда это будет художнически «освоено»?

Затруднения, испытываемые Владимиром Тендряковым на его пути, очевидно не случайны. Наша проза в напряженных поисках рождает новое художественное сознание. Произведения Тендрякова занимают в этом процессе свое место. Процесс этот нелегко и непросто. Мы ждем от писателя многого.

ЭТА СТАТЬЯ была уже сдана в журнал, когда появилась новая повесть В. Тендрякова — «Поденка — век короткий» («Новый мир», 1965, № 5). Она уже вызвала, и вызвала справедливо, одобрительные отклики — в «Литературной газете», в «Литературной России». Произведение написано на уровне лучшего из того, что создано Тендряковым до сих пор. Писатель здесь граждански смел, решителен, ответственен. Однако новая повесть не побуждает нас отказаться от высказанных в статье тревог и сомнений.

Все же здесь опять получается, что и в наши дни лишь катастрофа, авария может выявить общественную несостоятельность и обреченность тех или других негодных производственных действий. Художническое исследование отношений и судеб все еще определяется, сужается тяготением к символу, итигу-призыву. Антитепы запутавшихся героев повести Ольги Карпова и Афанасий Чуев противостоят главным персонажам не живым своим бытием, а лишь по логике заданной конструкции. Впрочем, об этом уже верно сказано в тех же положительных отзывах и «Литературной газеты», и «Литературной России»...

Вот почему все, о чем выше шла речь, к сожалению, еще отнюдь не может быть отнесено в прошлое.

