

- [13] Анненский И. Книги отражений. — М., 1979, с. 99.
- [14] Там же, с. 238.
- [15] Брюсов В. Сегодняшний день русской поэзии (50 сборников стихов: 1911—1912 г.). — Русская мысль, 1912, № 7, с. 22 (2-я пагинация). (Кстати, Брюсову первому и принадлежит мысль об ахматовской лирике как о «романе»).
- [16] Недоброво Н. В. Анна Ахматова, с. 63.
- [17] Анненский И. Античный миф в современной французской поэзии. — Гермес, 1908, № 10, с. 287.
- [18] Булдеев Александр. И. Ф. Анненский как поэт. — Жатва, 1912, № 3, с. 204.
- [19] Садовский Б. Конец акмеизма. — Современник, 1914, № 13—15, с. 250.
- [20] Блок А. А. Собр. соч. В 8 тт. М.-Л., 1963, с. 7, с. 89.
- [21] Анненский И. Античная трагедия. — В кн.: Театр Еврипида. СПб., 1907, том первый, с. 21.
- [22] Там же, с. 47.
- [23] Блок А. А. Собр. соч., т. 7, с. 405—406.
- [24] Тименчик Р. Д., Топоров В. В., Цивьян Т. В. Ахматова и Кузмин, с. 251—253. В этой чрезвычайно богатой по материалу работе ахматовское восприятие Кузмина совершенно заслонило его реальный поэтический облик. Взаимоотношения этих двух поэтов, думается, и сложнее, и парадоксальнее. Возможно, разгадка парадокса отчасти кроется в том, что Кузмин с большей, чем Ахматова, интенсивностью разрабатывал дальнейшие возможности того поэтического русла, по которому шло развитие лирической системы Ахматовой. Сборник «Форель разбивает лед» как бы «обгоняет» ахматовскую лирику в ее собственных потенциях, но Ахматова, многое взяв из «Форели...» и многое полемически переосмыслив в «Поэме без героя», включает некоторые эстетические принципы, добытые Кузминым, и поглощает их как поэт более высокого «уровня» и большей поэтической универсальности.
- [25] См.: Виленкин В. Воспоминания с комментариями. — М., 1982, с. 493: «А еще мне кажется, что я как-то связана с моей корейской розой, с демонской гортензией и всей тихой черной жизнью корней. Холодно ли сейчас? Довольно ли снега? Смотрит ли на них луна? Все кровно меня касается, и я даже во сне не забываю о них».

БУССЕВИЦ О.

ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ В. ТЕНДРЯКОВА КАК ОСНОВА ЦЕЛОСТНОГО ВОСПРИЯТИЯ ТВОРЧЕСТВА ПИСАТЕЛЯ (На примере избранных произведений 70-х годов)

Современная советская литература является достойной продолжательницей славных традиций русской классической литературы XIX столетия и передовых традиций предшествующих периодов. В первую очередь, это касается таких характерных качеств литературы, как, например, высокая гражданственность, активная общественная позиция. Современная советская литература воспринимается как сила, побуждающая читателя к дискуссии, призывающая к решению актуальных в жизни советского народа проблем, к решению жизненно важных проблем всего человечества.

В современной советской литературе определилась очень характерная для нее тенденция мобилизации духовных сил читателя на борьбу за всестороннее осуществление морального кодекса личности развитого социалистического общества. В центре внимания художественных интересов находится духовный мир нашего современника, испытание его жизнью. На повестку дня ставится вопрос о возможностях самопроявления личности в период зрелого социализма и обсуждается, как, каким образом отдельная личность использует эти возможности. Глубокий социальный анализ жизненных процессов самым тесным образом связан с повышенным вниманием к актуальным нравственно-этическим вопросам. Стремление к глубокому охвату морального облика индивидуума, к полному выражению сферы человеческих взаимоотношений говорит о возросшем значении субъективного фактора в период построения социалистического и коммунистического общества. С этим перекликается также и тенденция к психологическому освещению действий и поступков человека, богатства и сложности внутреннего мира отдельной личности. Для писателей важно всегда и везде побудить читателя к размышлению, к духовному сопереживанию.

Одним из значительных представителей этого общественного и эстетического направления в советской литературе последних десятилетий является Владимир Тендряков, который сыграл в формировании вышеназванных идейно-эстетических тенденций немаловажную роль. Для Тендрякова важно исследовать новые, только наметившиеся проблемы, противоречия и конфликты. Анализируя общественную писательскую позицию писателя, его можно назвать «разведчиком эстетической целины». В очерке «Плоть искусства» Тендряков особо подчеркивает, что «... в самом деле грош цена такому художнику, который чувствует так же — не сильнее и не острее, — как зритель, видит не дальше» [1].

И чтобы «... (делать) малоизвестное широкоизвестным, ... давать нечутким чуткость...» [2], писатель часто предпочитает острые ситуации, когда его герои стоят перед необходимостью решения, потрясающего иногда всю личность, и по сути, значит, перед необходимостью морального выбора, как, например, автомобильная катастрофа в рассказе «Ухабы», неожиданная встреча с брошенным грудным ребенком в «Находке», вступление в жизнь в рассказе «Ночь после выпуска», работа бригады — «Три мешка сорной пшеницы» или роковой

выстрел шестнадцатилетнего в «Расплате». Тендряков всегда стремился вынести нравственные проблемы за рамки общих норм общественной жизни и довести их решение до ответа перед совестью. Отсюда вытекает, что наряду с рассказами, где присутствует психологическое раскрытие героев, например, «Не ко двору», «Находка», «Весенние перевертыши», у Тендрякова есть произведения, которые уже композиционно задуманы как полифонический диспут на важные мировоззренческие и нравственные темы и герои которых в большинстве случаев выступают носителями определенных идей и концепций («Ночь после выпуска», «Расплата»). Наконец, анализируя вышеуказанные произведения, нельзя не заметить, что Тендряков постоянно обращается к изображению духовного мира молодых людей, к проблемам молодежи, в особенности средних и старших школьников.

Выше уже было сказано, что для писателя важно в художественном изображении подрастающего поколения занять определенную позицию по важнейшим вопросам нашего общества и нашего времени. Весь литературный процесс последних двух десятилетий показывает, что и вне детской и юношеской литературы образам детей уделяется большое внимание. В частности, достаточно упомянуть произведения Ч. Айтматова «Белый пароход» и «Пегий пес, бегущий краем моря», Г. Тропольского «Белый Бим Черное ухо», С. Антонова «Аленка», Е. Шима «Королева и семь дочерей», Ю. Нагибина «Зимний дуб», В. Тендрякова «Весенние перевертыши», В. Астафьева «Кража», Ф. Абрамова «Братья и сестры» и Б. Васильева «Не стреляйте в белых лебедей». Это произведения, где ребенок или представляет идейный и композиционный центр или же, фигурируя в ансамбле образов, играет чрезвычайно важную роль в художественной убедительности произведения. Здесь прослеживается имеющая место еще в русской классической литературе традиционная линия в изображении ребенка, по выражению Р. Люксембург, как «полноценного объекта» художественного интереса». В этой характерной для русского критического реализма особенности, да и для советской литературы, проявляется неразрывное целое жизни детей с жизнью старшего поколения. С другой стороны, в художественном осмыслении жизни подрастающего поколения отражаются общественная действительность и гуманистическая концепция автора. Читатель после прочтения «Белого парохода» Ч. Айтматова пребывает в состоянии глубокого сопереживания и размышления о прекрасном и низменном, о трагическом и отвратительном в жизни, в обществе, где, с одной стороны, уже построен фундамент для достойной жизни и, с другой, еще не окончательно преодолены родимые пятна предшествующих общественных формаций. Существенная причина такого сопереживания кроется в удивительной способности пи-

сателя отразить в образе мальчика основополагающие проблемы человеческих отношений и в умении писателя создать художественную среду, где ребенок воспринимает окружающую действительность, в отличие от взрослых, с присущей ему наивностью, непосредственностью, чутко реагируя на поведение и на моральные принципы окружающих его людей.

Многие современные писатели обращаются в своем творчестве к собственному детству. Как правило, адресованные юному читателю произведения имеют автобиографическую основу, но в них переплетается действительное с вымышленным, и повествование ведется от лица умудренного жизнью рассказчика, причем события детского периода проникнуты философскими раздумьями автора. Достаточно вспомнить произведения Ю. Коринца «Привет от Вернера», В. Крапивина «Тень каравеллы», Ю. Яковлева «Сердце земли», Ч. Айтматова «Ранние журавли» и многие рассказы М. Слуцкиса. Обращение к своему детству и его характерное отражение исходят из желания не только передать личные переживания, впечатления, события, более того, осознать, осмыслить роль детства в формировании личности в обществе. Другими словами, в социалистическом обществе и для литературы социалистического общества детство не является какой-то «проходной стадией» в формировании личности, детство является ответственным, определяющим всю последующую жизнь периодом жизни.

Представленные два аспекта — образ ребенка, подростка — как художественная среда для воплощения проблем и явлений, затрагивающих все общество, и представление о детстве — как о жизненном периоде, имеющем важное значение для дальнейшего развития личности человека, определяют также художественный замысел и эстетическую концепцию Тендрякова в рассказе «Весенние перевертыши». Подобно детскому герою повести Ч. Айтматова «Белый пароход», и тринадцатилетний Дюшка предъявляет к жизни свои требования, у него в этико-эстетическом плане свой категорический подход к жизни в социалистическом обществе. Преломляя через призму духовный мир подростка, автор ведет разговор о познании и защите прекрасного и светлого в жизни, о самопроявлении личности, о человеческих взаимоотношениях, достойных людях и о непризнании, отрицании злого начала в жизни. Авторская концепция личности отчетливо видна уже в самом начале, в Дюшкином представлении:

«Дюшка Тягунов знал, что такое хорошо, что такое плохо, потому что прожил на свете уже тринадцать лет. Хорошо — учиться на пятерки, хорошо — слушаться старших, хорошо — каждое утро делать зарядку... Учился он так себе, старших не всегда слушался, зарядку не делал, конечно, не примерный

человек — где уж! — однако таких много, себя не стыдился, а мир кругом был прост и понятен» [3].

Автор сознательно подчеркивает «обычность» своего юного героя. С самого начала Тендрякову важно показать Дюшку не как особенного героя, а скорее, как обычного, ничем не выделяющегося мальчика, вобравшего в себя ценностные и жизненные представления социалистической действительности. Психологически тонко автор передает, как в подростке рождается обостренное восприятие окружающей действительности, как его наполняют неведомые ему до сих пор чувства и мысли, как у него появляется совершенно новый взгляд на жизнь.

Как тревожно и смутно бывает весной, после проказ уходящей зимы, так же тревожно и смутно в сердце тринадцатилетнего мальчика, когда он вдруг замечает, что девчонка, которую он видит каждый день, ему не безразлична, и что образ жены Пушкина, красавицы Натальи Гончаровой, преследует его воображение, напрашивается на сравнение с Римкой. Его представление о Наталье Гончаровой вдруг в образе Римки становится очень земным, но для Дюшки еще недостижимо в его непонимании то, что же с ним происходит на самом деле, в его боязни приблизиться к ней, не говоря уже о том, чтобы заговорить. Его чувствам соответствуют и картины природы: «...опрокинутое синее небо обнимает улицу, и разбойное солнце нависает над головой... Хочется оторваться от этой страдающей земли хотя бы на вершок, поплыть по воздуху — такая внутри легкость» [4].

Тендряков поэтически улавливает момент, когда для юного героя наступает новый период в его жизни: удивление и радость ощущения обаяния Римки перерастают в более острое и более глубоко мировосприятие. Стремление к прекрасному и поиск его проходят лейтмотивом через весь рассказ. Сначала — эта тоска по прекрасному находит свое воплощение в образах Натальи Гончаровой и Римки, что особо подчеркивается стихами Пушкина:

Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадонна,
Чистейшей прелести чистейший образец [5].

Идеал внешней красоты человека стоит в начале происходящих в Дюшке и им еще не осознанных изменений в его представлении об окружающей действительности. Прекрасное постепенно становится ценностным мерилom и стимулом его мыслей и действий, способствует еще неведомой мобилизации всех его духовных и нравственных сил, открывает перед ним возможность познания и открытия прекрасного в человеке, в родителях, в друге Миньке и его отце. Читатель чувствует, как усложняется, обогащается мир отношений юного героя с окружающей действительностью. Дюшка начинает острее воспринимать окружающее. Это заставляет его быть более вни-

мательным, предупредительным по отношению к людям, в частности, к родителям, к отцу Миньки. Ему вдруг открывается смысл мудрых слов старой Климовны: «Э-эх! курица пестра сверху, человек изнутри» [6], и он лучше начинает понимать сложность жизни мало заботящихся о нем родителей и трагедию жизни Богатова. Минька несчастлив и страдает, и Дюшка стыдится своего счастья. Обнажая обостренное восприятие прекрасного и светлого, чуткое восприятие и участие в человеческих судьбах, Тендряков раскрывает не только основную черту личности юного героя, но и в специфической форме решает характерную для всей советской современной литературы нравственную проблему.

В мыслях Дюшки, но незаметно для него, переплетаются нравственные и философские моменты. Жизнь родителей, судьба Миньки заставляют его задуматься над вопросом: а что же такое человеческое счастье? Он уже познал, насколько различны, насколько полярны могут быть представления о счастье, насколько обо всем можно судить по-разному в зависимости от обстоятельств и конкретной ситуации. Это со всей отчетливостью открывается ему в нечто большем, в его исследовании «бег времени», в понятиях вселенной и человека в ней, в обнаружении глубокой мысли об относительности всех явлений, процессов, вещей, что приводит его в не меньшее смятение, чем чувство к Римке. На помощь приходит Левка, что постарше, который чуть грубовато, но просто объясняет Дюшке величие человека и суть человеческого в человеке.

«Эта штука, которую ты на плечах носишь, таракан — уж извини! — самое великое, что есть во вселенной» [7]. Как убедительно, с позиций подростка, представил Тендряков концепцию человеческой личности социалистического гуманизма от Горького «На дне» до Межелайтиса «Человек».

Подобным образом, следуя внутренней логике характера Дюшки, писатель утверждает следующее: в мире, открывающемся каждодневно перед мальчиком во всей красоте, многообразии и сложности, нет места безобразному и злему. Фигура Саньки заслоняет солнце и образ Римки. Из любви к прекрасному в Дюшке пробуждаются силы и готовность, а позднее потребность ненавидеть злое, бесчеловечное и бороться с ним. Тендряков мастерски фиксирует психологические превращения и сам процесс этих превращений. Автор изображает и превращения, происходящие с Дюшкой, и его способность оказывать воздействие на других. Благодаря эпизодическому показу различных сторон повседневной жизни Дюшки, динамической смене художественных картин, содержащих как комические, так и трагические элементы и отражающих прекрасное и безобразное, раскрывается личность юного героя, его обостренное с богатым воображением мировосприятие, его энергичная тяга к прекрасному и доброму, к правде и к счастью. При рас-

смотрении героев и конфликтных ситуаций чувствуется четкая идейно-эстетическая концепция Тендрякова внести определенный вклад в исследование и литературное осмысление сложности и динамики формирования социалистических личностных ценностей.

В появившемся позднее, в 1974 г., произведении «Ночь после выпуска» Тендряков вновь обращается к духовному и моральному облику молодых людей, семнадцатилетних выпускников. По своей художественной структуре это произведение очень отличается от рассказа «Весенние перевертыши». Структура, композиция и ансамбль образов несут на себе отпечаток концепции страстного бескомпромиссного диспута, нравственного и философского столкновения в борьбе за человеческое в человеке, за зрелость человеческой личности в плане ее нравственных качеств и ее духовного мира. Подобно ряду более ранних произведений здесь Тендряков также берет за основу необычный случай — совершенно неожиданное, приводящее всех в волнение выступление выпускницы Юлии Студенцевой, которое к тому же провоцирует на столкновение с совестью. Благодаря такому художественному приему автору с первого же момента удается держать читателя в неослабном напряжении и обеспечить тем самым завязку дальнейшего повествования. Внешний драматический кульминационный момент в начале рассказа служит исходным моментом для происходящего потом. Почти схематически развивающаяся композиция ансамбля образов и действия — две группы по шесть человек и постоянный переход от одной группы к другой — подчеркивает намерение Тендрякова поспорить на тему поднятых Юлькой принципиальных вопросов развития личности, что, в конечном итоге, хоть и по-разному для каждой стороны, ведет к определению нравственной позиции, становится судом над совестью. Здесь нет развития характеров, есть их показ и то только в определенной степени, потому как Тендрякову они «...прежде всего интересны и не как характеры даже, а как воплощение определенной концепции, точки зрения» [8].

Драматизм конфликта в этом произведении, а также и в «Расплате», происходит из бескомпромиссного столкновения различных мировоззренческих и нравственных позиций, и эпическая основа отчетливо несет в себе признаки драматической смены сцен, что является хорошей предпосылкой для сценического воплощения обоих произведений. И все же напрашивается вопрос, что, в свою очередь, явилось ядром оживленной дискуссии и различных по этому поводу высказываний читателей, насколько же в художественном отношении убедительно изображение главного конфликта. Чтобы ответить на этот вопрос и определить одновременно сущность идейно-эстетической концепции произведения, необходимо более внимательно подойти к исследованию отдельных групп и действующих лиц.

В чем же суть проблемного столкновения? Во-первых, место действия — учительская: в какой мере школа, учителя подготовили выпускников жизнедеятельными людьми, насколько каждый учащийся в соответствии со своими способностями и задатками, а их развитие является необходимой предпосылкой, смог проявить себя как личность; во-вторых — место действия — городской парк — в «час откровения» что собой представляют эти шестеро?

Г. Пересунько не без основания замечает, что Тендрякова «...прежде всего интересует в подростке и юноше не кто он, а какой он...» [9]. Речь идет о том же самом вопросе, только дискутируемом с различных позиций и оцениваемом по-разному. Это является выходящей за пределы педагогического аспекта проблемой, которая имеет первостепенную общественную значимость и которая к тому же относится к магистральным вопросам, поднимаемым современной советской литературой.

Таким образом, Тендряков с присущим ему своеобразием участвует в дискуссии об основных проблемах жизни социалистического общества, его вклад в дискуссию опять преподнесен полемически и призывает к активному размышлению.

Уже с самых первых строк ясно проявляется полемический момент, который в иронической и сатирической манере направлен против многоликих проявлений формализма в педагогической работе. По желанию директора учащиеся выступают в соответствии с их рангом, к их успехам подходят с формальной меркой, все их «положительные качества» распределены «по полочкам» и «пронумерованы». «Первой шла та, что ни с кем не сравнима, — Юлечка Студенцева. Следом за ней была двинута тесная когорта «несомненно способных»... Затем отмечены вниманием «своеобразные натуры»... и уже последними — все прочие безымянные...» [10].

Удивительная способность Тендрякова скупыми, емкими выражениями характеризовать шаблонное мышление в повседневной педагогической практике. Если окрашенное иронией изображение все же говорит об обособленной позиции автора, но, в основном, преобладает тон добродушной улыбки, то выступление директора Ивана Ивановича об этапах педагогической деятельности, где успех измеряется погоней за отметками и «высокими показателями» [11], явно отдает горечью и сарказмом. Кульминационным моментом столкновения между деятельностью и призванием учителя, без сомнения, становится разговор заместителя директора Ольги Олеговны с учительницей русского языка и литературы Зоей Владимировной. В глазах Ольги Олеговны Зоя Владимировна — олицетворение нетворческого подхода, уродливой по натуре личности, преподавателя, продолжающего эмоционально и нравственно калечить учащихся. В руках Зои Владимировны художественная

литература с ее исключительными возможностями волновать сердца и умы людей превратилась в свод голых фактов и мертвых цифр, «...которые нельзя ни любить, ни ненавидеть... Получается: сорок лет Зоя Владимировна обесмысливала литературу... У скольких тысяч учеников за это время она отняла драгоценный огонь! Украла способность волноваться» [12]. Естественно, что в таком заостренном изображении проявляется забота писателя, усматривающего в литературе важнейшее средство в деле формирования человека и отдающего литературе все свои силы. Не случайно Тендряков вновь затрагивает эту тему и в рассказе «Расплата», где вопрос о функции и возможностях литературы в процессе складывания личности выдвигается им на передний план.

Большое общественное значение имеют и вопросы, которые скрываются в работе учителя физики Павла Решникова за так называемой чисто педагогической проблематикой. Поиск и нахождение особо одаренных, талантливых ребят (за «пестование любимчиков» [13] он пользуется плохой репутацией среди коллег) при более внимательном рассмотрении оказывается кардинальной проблемой социалистического общества, которое только тогда будет по-настоящему мощным, когда удастся полностью раскрыть специфические способности каждого индивидуума в отдельности. Каждому в соответствии с его способностями должна быть предоставлена возможность найти свое место в жизни, возможность творческого развития. «Чем ярче проявляются индивидуальные стороны ума и характера того или иного человека, чем сильнее он отличается от остальных, тем больше шансов на то, что общество обогатится чем-то новым, досель никому неизвестным» [14].

Далеко неполный перечень поднятых Тендряковым вопросов подчеркивает общественную актуальность назревшего обсуждения необходимости борьбы с догматизмом и формализмом в процессе формирования духовно богатой, творчески активной, с обостренным чувством нравственного восприятия личности. Здесь получает свое дальнейшее развитие начатая в «Весенних перевертышах» идейно-эстетическая концепция Тендрякова.

И все же необходимо заметить, что писателю не до конца удалось художественное осмысление данной концепции. Наш взгляд, описанный здесь основной конфликт — далеко не «анахронический» [15], подобного рода дискуссии между учителями и учащимися имели место еще в начале 50-х годов. Основной конфликт происходит не между группировками — учителя и ученики. — а внутри каждой из них. Слабым местом художественного осмысления является то обстоятельство, как этот конфликт представлен внутри каждой группы и каким образом отдельные действующие лица способны его разрешить. Заставляет задуматься и то обстоятельство, что в рас-

сказе четко и дифференцированно определены нравственные позиции учителей, а вот в готовности что-то изменить, т.е. в активном действии им отказано. Особенно ярко это проступает в образе заместителя директора школы. С одной стороны, открыто и принципиально критикуя Зою Владимировну, она при всей ее честности и прямолинейности преступает ею же пропагандируемый тезис тактичного обращения с людьми, сурово осуждая Зою Владимировну и не постигая трагедии в жизни последней.

Наводит на размышление и происшедшее в городском парке, что дает удручающий ответ на затронутые в дискуссии учителей вопросы. Рассмотрим внимательнее моральный облик молодых людей. Юлия Студенцева, лучшая выпускница, выступая, говорит, что «ей страшно, очень» [16], что школа не подготовила ее к жизни. Вера, Юлия, Игорь, Натка устраивают над Генкой суд, не щадя ничего; в глазах Веры он бессердечный, бесчувственный, по мнению Юлии, Генка — «светлячок, красиво горит, а греть не греет» [17], для давнего друга (!) — клеветник, интриган, даже «убийца без крови», для Натки — жалкий тип. Страшный суд, который к ужасу его сверстников раздавил в Генке доброе и человеческое и изгнал его из их окружения. Если нельзя полностью извинить, то в чем-то можно понять реакцию Генки, когда он, задетый за живое, платит той же монетой.

Все до одного в «час откровения» потерпели моральное поражение, обнаружив, что «каждый... ни в грош не ставит достоинство другого» [18]. Такое отношение вряд ли можно объяснить только «юношеским максимализмом», и тем более простить!

Моральное поражение обнаруживают молодые люди и в финале рассказа, когда они отправляются на поиск Генки не из привязанности к своему товарищу, с которым они десять лет подряд делили заботы, радость и горе, а из чувства страха быть замешанными в преступлении. В этой связи напрашивается вопрос о назначении обелиска и значимости исторической даты 22 июня. Для выпускников, устраивающих «час откровения» в непосредственной близости от обелиска, он остается почти незамеченным, декорацией. Если в начале рассказа автор подробно и проникновенно останавливается на значении обелиска в жизни отдельных поколений, то на протяжении рассказа этот символ оставлен без внимания, и на фоне памятника поведение молодых людей выглядит еще полемичнее. На наш взгляд, правильно подмечает редакция «Литературного обозрения», что Тендряков «...далеко не во всем соблюдает меру соотношения между заострением и правдоподобием, и в результате нарушается психологическая правда... «Нравственный стриптиз»... который происходит в городском парке, вызывает ощущение явной нарочитости, натяжки» [19]. Здесь,

пожалуй, уместно вспомнить точку зрения самого Тендрякова, когда с целью выделить существенное и характерное в рамках реалистического изображения героя и действительности он настойчиво выступает за возможное и необходимое «заострение». «Нужна типичность характеров, как и связанных с ними типичных обстоятельств, но если то и другое не будет заострено, не выделено до степени какой-то исключительности, реализма не получится, появится серенький натурализм» [20].

Писатель сам очень правильно определяет возможную меру заострения. «Художник имеет право усиливать характерное, изменять его количественно, но эти количественные изменения не должны перерасти в качественные» [21]. Как нам кажется, Тендрякову не удалось до конца выдержать этот тезис в данном рассказе. Начатый в «Ночи после выпуска» диспут автор в специфической форме продолжает его и в рассказе «Расплата». Композиция и манера повествования рассказа нацелены на то, чтобы вызвать читателя на разговор об ответственности каждого в отдельности перед самим и перед людьми.

Писатель в качестве вступления выбирает необычное, исключительное событие с целью не только пробудить интерес читателя, но также потрясти его до глубины души. Автор, с одной стороны, сознательно интерпретирует поступок Коли как исключительный случай, с другой стороны, преподносит его как событие, которое не нарушает обычного жизненного ритма жителей города, не выводит их из равновесия. Пропущенное через призму общественных явлений, это событие кажется незначительным, жизнь идет своим чередом. «Стало меньше одним жителем, стало больше одним преступником — ничтожна утрата, несущественно приобретение» [22]. Таков обобщенный «статистический» итог. Стоит ли волноваться по этому поводу? Но для Тендрякова, как писателя и художника, как раз существенно вскрыть за этим лаконичным резюме человеческие проблемы, поднять наболевшие вопросы, так как это несовместимо с его гуманистической концепцией — лишь принять к сведению разыгравшуюся на ул. Менделеева трагедию. Уже с первых строк возникает вопрос: как же это могло произойти? Это только «личный вопрос» или есть в жизни такие моменты, к которым должно прислушаться общество? Почему же находятся люди, имеющие в социалистическом обществе все объективные возможности для самопроявления и для построения счастливой жизни, не способные найти своего места в жизни? Почему шестнадцатилетний становится убийцей?

Эти вопросы показывают, насколько значительна в общественном отношении поднятая Тендряковым проблема и как сопряжен с этой проблемой нравственно-этический уровень социалистического общества. Тендряков не ищет легкого ответа

на этот вопрос. Он не признает простого юридического заключения «виновен», он приступает к исследованию нравственных корней преступления. По этой причине он чаще, чем в «Ночи после выпуска», меняет «point of view», исследует само преступление, преступника и жертву с разных точек зрения, судит о них с позиций родственников, товарищей по работе, учителей, знакомых и следователя. И в высказываниях каждого из них раскрывается нечто новое, обнаруживается кусочек правды, в целом не позволяющей допустить существование одного виновного.

Драматизм рассказа вырастает из мозаичного построения генезиса преступления и связанной с ним морально-психологической обрисовки всех причастных к событию людей. Все нити сходятся к образу Сулимова. Он, в чьих руках находится дальнейшая судьба Коли, становится моральным судьей. Долю вины в случившемся признают за собой мать Коли, Колин классный руководитель и учитель литературы, коллеги Рафаила Корякина, «цепочка безвинно виноватых» [23], все, в конечном итоге чувствуя или постепенно осозная, что знали о семейных обстоятельствах Корякиных, но и смотрели на все сквозь пальцы, не пытаясь «вмешаться, прежде всего, в интересах мальчика». При этом Тендряков обращает особое внимание на ответственность школы в деле воспитания нравственно здоровых, жизнедеятельных людей. Привнося частично черты Павла Решетникова и Ольги Олеговны из «Ночи после выпуска», автор в образе Аркадия Памятнова создает образ педагога, видящего свое призвание учителя в том, чтобы помочь формированию в подрастающем поколении нравственных качеств и ценностей представителей социалистического и коммунистического общества, в активизации молодого поколения на борьбу с безобразными, отвратительными явлениями жизни. Именно достижению этой цели должно быть подчинено преподавание литературы, именно в литературе он видит необыкновенные возможности заставить зазвучать человеческие сердца, заставить их страстно чувствовать, другими словами, способствовать воспитанию чувств. А потому он спорит со всякого рода тенденциями всего закоряченного, с рассмотрением литературных героев по догматическим схемам, с «препарированием» литературных произведений, превращающими уроки литературы в самоцель [24].

И все же в связи с Колиным преступлением Памятнов вынужден признать, что, несмотря на любовь и восторженное отношение к литературе, которое ему удалось пробудить в своих учениках, он не сумел в должной мере связать уроки литературы с жизнью, с существующей действительностью. Его же воспитательные идеи обращаются против него самого. «Вы учили... Воюй с подлостью — учили! Не жди, учили, чтоб кто-то за тебя справился! Неужели не помните? А я вот запом-

нил! Ваши слова в последнее время у меня в голове стучали — вой, вой, не жди!» [25]. И чего не высказал Коля, неприкрыто заявили его одноклассники и, прежде всего, Соня. В ее глазах Коля поступил не только справедливо, более того, он в ее глазах герой, потому что убил зверя, чудовище. «Ты гордиться собой должен, что зверя... да, зверя опасного поборо!» [26]. В ожесточенной дискуссии Памятнова с девятиклассниками, а также Коли с Соней нравственно-философский конфликт достигает кульминационного момента, заканчиваясь вопросом о моральном оправдании убийства. И здесь Памятнов опять должен признать, что ему не удалось, несмотря на рассмотрение выдающихся гуманистических произведений русской литературы XIX столетия, воспитать в них правильное восприятие, выработать правильную точку зрения на то, что должен делать человек из чувства моральной ответственности и чего он не должен и не имеет права делать.

Напрашивается параллель между нравственным оправданием классом содеянного Колей и первоначальной точкой зрения Раскольников «Все можно» — в интересах человеческого прогресса! Сам Коля после кровопролития, и здесь он выступает более последовательно, чем его одноклассники, начинает понимать, что он не имел права убивать, что тем самым он отягчил свою совесть виной. Коля фактически становится жертвой, в трактовке автора, жертвой «бессилия» целого ряда людей.

Какова же идейно-эстетическая концепция этого рассказа? В продолжение концепции Тендрякова в «Весенних перевертышах» и в «Ночи после выпуска», видимо, можно сформулировать следующее: Что же помешало Коле стать счастливым? Что помешало его самопроявлению как личности? Где же кроются причины, почему его жизнь не потекла по правильному руслу? Во многом данное произведение подводит итог «неиспользованных возможностей» общественных и личностных влияний. Воспоминание Памятнова об эпизоде военного времени, о погибших в огне немце и татарине, пытавшемся спасти его; люди погибали, и вместе с ними «в каждом нерастраченные запасы человечности» [27], что также имеет к этому прямое отношение. Сколько человеческих достоинств не могут найти достойного развития, если на пути им встречаются безразличие, невнимание, безучастное отношение к судьбе отдельного человека. Поэтому очень недвусмысленно, требовательно звучит комментарий автора к воспоминаниям Памятнова: «Люди делают историю» [28]. Проступок Коли, его судьбу следует рассматривать во взаимосвязи с бессилием, проявленным многими окружавшими его людьми. В целом духовная и нравственная позиция молодежи, в данном случае девятиклассников, отражает успехи и слабости как индивидуального, так и

общественного воспитания. Идейная концепция Тендрякова заключается в требовании непрерывной связи воспитания молодого поколения с жизнью, с правдой жизни. Жизнь должна быть показана во всем многообразии, во всей полноте и сложности, в переплетении прекрасного и трагического, т. е. такой, какая она есть, «нечищенной, неумытой» [29].

При таком рассмотрении вышеуказанных произведений Тендряков, прежде всего, предстает перед нами как писатель, страстно вмешивающийся в актуальные общественные, мировоззренческие, нравственно-этические вопросы, постоянно призывающий к ответственности каждого в отдельности перед обществом, пытающийся силой своего искусства способствовать преобразованиям в нем и постоянно взывающий к высоким нравственным критериям в нашем социалистическом и коммунистическом обществе.

ПРИМЕЧАНИЯ

- [1] Тендряков Владимир. Собрание сочинений. В 4 тт. — М., 1980, т. 3, с. 469.
- [2] Там же, с. 471.
- [3] Тендряков Владимир. Весенние перевертыши. — Роман-газета, 1974, № 21/763, с. 1.
- [4] Там же, с. 2.
- [5] Там же.
- [6] Там же, с. 14.
- [7] Там же, с. 19.
- [8] В. Вайнберг в дискуссии «круглого стола» журнала «Литературное обозрение», 1975, № 1, с. 39.
- [9] Пересунько Т. Письмо в редакцию журнала «Литературное обозрение», 1975, № 1, с. 38.
- [10] Тендряков Владимир. Ночь после выпуска. — М., 1976, с. 3—4.
- [11] Там же, с. 59.
- [12] Там же, с. 36.
- [13] Там же, с. 42.
- [14] Тендряков В. Собрание сочинений, т. 3, с. 474.
- [15] Ср.: Л. Аннинский в дискуссии «круглого стола» журнала «Литературное обозрение», 1975, № 1, с. 41—42.
- [16] Тендряков В. Ночь после выпуска, с. 5.
- [17] Там же, с. 34.
- [18] Там же, с. 74.
- [19] Литературное обозрение, 1975, № 1, с. 44.
- [20] Тендряков В. Собр. соч., т. 3, с. 444.
- [21] Там же, с. 445.
- [22] Тендряков В. Расплата. — Новый мир, 1979, № 3, с. 32.
- [23] Там же, с. 73.
- [24] Там же, с. 14.
- [25] Там же, с. 29.
- [26] Там же, с. 85.
- [27] Там же, с. 27.
- [28] Там же, с. 28.
- [29] Там же, с. 98.