

На суггестивную выразительность образной ткани произведения оказывает активное влияние мироощущение, миропредставление автора. Влияние это, конечно, опосредствованное и проявляется в сложной форме, но оно всегда ощутимо в произведении. Не вдаваясь во всю сложность этого процесса, не беря на себя задачу раскрыть его во всех аспектах, ограничимся общей констатацией очевидных с нашей точки зрения истин, а затем приведем примеры.

Факты из истории литературы доказывают, что выразительность образной системы произведения возрастает, если мироощущение художника, его миропредставление совпадают с объективной истиной, которую он стремится познать, открыть и запечатлеть в произведении. Тогда для своего замысла, стиля, строя мыслей и чувств он находит нужную форму.

Но иную картину мы имеем, когда миропредставление художника, его мироощущение расходятся с объективной истиной и он создает произведение, игнорируя правду жизни (сознательно или бессознательно, заведомо впадая в ложь или же искренне заблуждаясь). Пусть этот художник талантлив, владеет пером, имеет опыт. Все равно ложное миропредставление уводит его от истины, оказывает активное воздействие на отбор средств, на изображение ситуации, характеристику героев и их поведение. В таких случаях, как правило, сюжетные ситуации и герои лишаются объективности, достоверности обстоятельств и поведения героев нарушается. В таких произведениях сюжетные ситуации и действия героев развиваются не по своим внутренним законам, отражая объективную сущность, а подчиняются преднамеренным, ошибочным миропредставлениям (и стремлениям) художника. Они становятся рупором его ложных идей. Сам стиль произведения, порой, может быть, изысканный, экспрессивный, как, например, в «Тьме» Л. Андреева, теряет изобразительную силу. Он может быть и оригинальным, если произведение создается талантливым художником, но его оригинальность — только виртуозность, или, как говорил Горький, «фокусничество», а не настоящее открытие.

Эта общая закономерность влияния мироощущения художника, его миропредставления на структуру произ-

ведения и особенности стиля, надо сказать, раскрыта во многих исследованиях советских литературоведов, и особенно рельефно в книге М. Б. Храпченко «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы», а также в работах Б. Л. Сучкова о Франце Кафке, Стефане Цвейге, Лионе Фейхтвангере, Томасе Манне<sup>1</sup>.

Мы констатировали общие закономерности влияния миропредставления художника на суггестивную выразительность образной системы произведения, основываясь на истории классической литературы. В творчестве советских писателей дело обстоит сложнее. Но это не значит, что их творчество не подчинено общим закономерностям. Наоборот. Роль мирозрения, самостоятельных открытий в творчестве советских писателей еще более повышается. В связи с этим влияние миропредставления художника, его мироощущения на суггестивную силу образов произведения возрастает. Причем важно иметь в виду еще одну истину: чем талантливее, одареннее художник, тем сильнее проявляется эта закономерность в его творчестве.

Показателен в этом отношении опыт В. Тендрякова. После повести «Кончина», которая была подвергнута критике за одностороннее изображение колхозной действительности, в его творчестве произошли заметные сдвиги. Писатель как бы на новой основе продолжает то лучшее, что им было завоевано в «Ухабах», «Тугом узле», в повести «Не ко двору». Он отказывается от угловатой заостренности характеров и чрезмерной драматизации ситуаций и стремится к жизненной реалистичности. Мастерство его крепнет, стиль обретает внутреннюю силу, произведения получают общую композиционную цельность.

Как известно, этой цельности идейно-художественного единства явно не хватало повести «Кончина». Преднамеренная заданность приводила к тому, что главный герой повести Лыков, сельский активист и председатель крупного колхоза, заявленный вначале как яркая личность, по мере развития сюжета терял свою индивидуальную характерность, превращался в иллюстрацию неверной идеи автора о засилье в колхозной жизни про-

---

<sup>1</sup> См. М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1972; Б. Сучков. Лики времени. М., 1969.

извола и волюнтаризма. Общий тон повествования в «Кончине» был мрачным.

В новой повести В. Тендрякова «Три мешка сорной пшеницы» противоречивое отношение писателя к прошлому снова дает себя знать. Поначалу даже кажется, что в творчестве писателя нет сдвигов. Изображая один из острых и трудных периодов в жизни колхозов Вологодской области — последний год войны, он не всегда выдерживает исторический подход. Писатель с прежней полемической заостренностью говорит о тяжелых условиях жизни колхозников, о перегибах в хлебозаготовках, порой нарочито сгущая краски. Серое, тусклое небо, беспросветная слякоть, вой голодных собак создают особый настрой, особую атмосферу повествования. Все это даже настораживает читателя. Кажется, что В. Тендряков повторяется.

Дает себя знать и до некоторой степени абстрактный подход к раскрытию противоречий жизни и психологии героев. Образ председателя колхоза Андриана Фомича Глущева предстает как воплощение некой отвлеченной христианской морали: люби ближнего своего, как самого себя, и делай ему добро, каков бы ни был этот ближний, будь он даже бывший убийца, как Митрофан Зобнин. Образ уполномоченного Божеумова угловато заострен. Это бездушный и озлобленный догматик, не знающий границ в жесткой преданности принципу долга, понимаемого в упрощенном, прямолинейном виде — умри, а сделай то, что даже сделать нельзя. Божеумов безжалостно относится к людям, а добро считает источником зла.

Преднамеренная обобщенность сказывается и в обрисовке бывшего кулака Митрофана Зобнина. Образ этого убийцы и человеконенавистника дан в настолько обобщенном виде, что он кажется мифической фигурой, чудищем, вышедшим из могилы, а не живым человеком с присущими ему индивидуальными чертами.

Однако в повести В. Тендрякова правдивое изображение жизни берет верх над субъективными представлениями писателя. Он отказывается изображать сложные явления однолинейно и подгонять их под заранее выработанную схему, как это было в «Кончине». Писатель глубже и диалектичнее подходит к противоречиям жизни.

Меняется тон повествования. В отличие от повести

«Кончина» в повести «Три мешка сорной пшеницы» движущей силой сюжета оказываются положительные герои. Художественная выразительность столкновения положительных и отрицательных героев возрастает. В связи с этим возрастает и суггестивная сила образов. В. Тендряков раскрывает мотивы действия героев, изображая реальные обстоятельства, не навязывая героям мысли и чувства извне. В кульминационный момент развития событий, когда по приказу Божеумова конфискуются три мешка сорной пшеницы, оставленные Андрианом Фомичем про запас («Весной людям работать...»), обнаруживается сила реализма В. Тендрякова, его умение анализировать противоречия и выявлять то, что составляет главное в жизни, характеризует нравственный облик людей и является залогом будущих успехов. Зло в его повести не предстает всесильным и непобедимым. И хотя Божеумов отдает приказ «завести дело» на Андриана Фомича, привлечь его к ответственности за сокрытие хлеба, добиться этого ему не удастся. Против Божеумова решительно выступают председатель сельсовета фронтовик Кистерев — яркая и одаренная личность, а также молодой партийный работник, член бригады уполномоченных Женька Тулупов и секретарь райкома партии Бахтьяров.

В. Тендряков рисует образы положительных героев в теснейшей связи с обстоятельствами, раскрывая в кульминационных пунктах событий проявления их наиболее характерных черт. Поведение героев отличается жизненной достоверностью. Писатель подчеркивает, что за плечами секретаря райкома партии Бахтьярова и председателя сельсовета Кистерева — богатый жизненный опыт. Бахтьяров до войны был агрономом, удивлял большими урожаями, руководил самым крупным в области совхозом. Во время войны он на пустошах, на бросовых землях сколотил вокруг города более десятка подсобных хозяйств и выручил со снабжением рабочих завода. Потом его перебросили в район. Его друг Кистерев, бывший учитель, на фронте хлебнул горя, видел страдания людей, получил ранение, но не растерял душевного богатства.

В сюжетном развитии повести Бахтьяров и Кистерев противостоят бездушному догматику Божеумову. Они выражают главную идею произведения. Однако если образ Кистерева отмечен печатью жертвенности (в его

характеристике иногда сказывается пристрастие автора к необычному), то Бахтияров проявляет себя в глубоко жизненной ситуации во всем индивидуальном своеобразии. Это тип работника, который умеет трезво судить о людях, глубоко разбираться в жизненных противоречиях, не терять перспективы в трудных обстоятельствах. Он не любит пустых слов, часто задумывается над тем, что видит. Но его немногословные реплики приобретают выразительную силу. Он сдерживает горячие порывы Кистерева, веско возражает Божеумову, так как убежден, что пришла пора отказаться от чрезвычайных мер военного времени, подумать о людях, об укреплении колхозов, об их будущности:

« — Не нужно быть пророком, чтоб понять — новый год для нас будет уже мирным годом. А значит, сейчас мы должны готовиться к мирной жизни... В войну жили одним — выстоять, выжить сегодня, сейчас! Кто сомневается теперь, что выстояли?! А раз так, то думай о будущем, о том урожае, который вырастет в конце следующего года, не будь врагом самому себе»<sup>1</sup>.

Слова Бахтиярова дышат убежденностью. Он отменяет распоряжение Божеумова о привлечении к ответственности Андриана Фомича, проявляет заботу о тех, кто в войну перенес невыносимые трудности, жил впроголодь, но снабжал город и фронт хлебом. Бахтияров знает, что только руками колхозников можно поднять истощенное в войну колхозное хозяйство. «Не станем выжимать из колхозов последние силы, побережем их», — резко отвечает он Божеумову. Все его думы о том, как возродить богатейший район, когда-то бывший житницей области.

В. Тендряков показывает в повести, что кричащие противоречия, трудности, трагические ситуации (Кистерев не перенес конфликта с Божеумовым, умер от сердечного приступа) — это явление тягостное, но временное, преходящее, а положительное в жизни имеет непреложную силу, пробивает себе дорогу и ему суждено победить. Именно эта идея пронизывает весь сюжет повести В. Тендрякова, объединяет разрозненные ситуации в одну цельную картину, освещает определенным светом

---

<sup>1</sup> В. Тендряков. Три мешка сорной пшеницы. — «Наш современник», 1973, № 2, стр. 64. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

все образы. Она получает глубоко нравственное и социальное историческое звучание. Можно спорить о том, удачен или не удачен образ молодого уполномоченного Женьки Тулупова, романтически мечтающего о «городе солнца» Кампанеллы. Но образ дан в эволюции: Женька — честный и чистый парень, соприкоснувшись после фронта, ранения, госпиталя с тяжелой колхозной жизнью, открыл в ней не только горести, но увидел «душ человеческих россыпи». Он встретил мудрого философа Андриана Фомича, увидел, как преобразаются в труде измученные тяжелой жизнью колхозницы. Они работают с азартом. И он сам захвачен этим азартом. Стиль повествования становится романтически взволнованным, насыщается энергией больших чувств и мыслей.

«Бабы! Рваные, усохшие, морщинистые, кормленные силосными лепешками...

Будет еще у вас в доме пахнуть печеным хлебом!

Вырастут ваши дети здоровыми!

К кому-то из вас вернутся мужья.

К кому-то — даже молодость, даже красота...

И солнце катилось над зубчатой хвоей дальних лесов, и пластались поля, и в ложбинках стыли нерасплесканные синие-синие тени. Рычала голодно и звонко молотилка, выплевывала изжеванную солому, гимнастерка прилипла к спине» (стр. 43).

Женька тут, в районе, на опыте убедился, насколько порочна практика Божеумова, который готов не только себя, но и всех колхозников отдать в жертву жестокого, неверно понимаемого долга. Симпатии Женьки, который решительно выступает против Божеумова, на стороне Кистерова и Бахтьярова.

В наиболее удачных частях повести «Три мешка сорной пшеницы» автор добивается соединения философского обобщения фактов с конкретным изображением противоречий жизни, с выразительной характеристикой индивидуально-своеобразных личностей. Светлое ощущение жизни начинает доминировать в его творчестве.

Одновременно с повестью «Три мешка сорной пшеницы». В. Тендряков опубликовал пронизанную весенним светом, вдохновенную повесть «Весенние перевертыши»<sup>1</sup>. По стилю это лирически взволнованное цельное произведе-

---

<sup>1</sup> В. Тендряков. Весенние перевертыши.— «Новый мир», 1973, № 1. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

дение. В центр его выдвинут необычный герой с необычным мировосприятием — тринадцатилетний подросток Дюшка Тягунов. Автор стремится передать особенности его «половодья чувств», потока мыслей в период, «когда ясный, устойчивый мир стал играть с Дюшкой в перевертыши».

В повести В. Тендрякова вся система изобразительных средств фактически подчинена раскрытию сложнейшей диалектики созревания подростка. Это рассказ о том, как зреющий хрупкий разум сталкивается с загадками бытия, и Дюшка в обычном остро чувствует, подмечает необычное. В. Тендряков мастерски передает всю сложнейшую гамму впечатлений подростка — от восторга перед неведомой ранее красотой обыденного, повседневного, от первого проявления трепетного, непонятного для самого героя чувства любви, тревоги за себя и за необъятный, до бесконечности, мир, до острой неприязни к безобразному и осознания необходимости преодолеть трусость, не бояться силы зла, бороться с ним насмерть.

Узнавание тайн бытия, восприятие мира детски-чистыми глазами и определяет лирическую струю повествования. Это — новое в творческой практике В. Тендрякова. Мировосприятие автора сливается с мировосприятием героя и рождает взволнованную тональность, определяя систему изобразительных средств.

Мир в повести В. Тендрякова предстает в преображенном виде, как и в повестях С. Антонова. Но этот процесс — не просто прием. Он мотивирован самим объектом изображения, поставленной творческой задачей — раскрыть особенности детского мировосприятия в переломный момент созревания. Два плана — действительный мир и особенности его отражения в детском сознании — переплетаются, усиливая суггестивную силу образных впечатлений героя.

Если Аленка в повести С. Антонова, собственно говоря, свидетель событий, а ее характер дан хотя и на определенной стадии развития, но в готовом, завершенном виде, то Дюшка Тягунов рисуется как живой участник событий. Характер его изображается в развитии, в быстрейшем процессе созревания. Дюшка проходит через горнило испытаний переходного возраста, познает радости и горести жизни и весь охвачен тем новым, что открывается перед ним. Нахлынувшие жизненные впечатления переполняют душу мальчика, рождают взрыв

новых чувств и мыслей. В. Тендрякову удается передать сложный детский мир, углубиться в тайники его сознания. Это и определяет всю систему изобразительных средств произведения, метафоричность его языка, повторяемость лирических мотивов, драматизм ситуаций.

Уже само начало повести поэтично. Дюшка вдруг открывает, что жена Пушкина, красавица Наталья Гончарова, о которой поэт писал: «Чистейшей прелести чистейший образец», похожа... на Римку Братеневу. На ту самую Римку Братеневу, которую он видел десять раз на день — долговязую, тонконогую, нескладную. Она выросла из старого пальто, из рукавов вырываются на волю ломкис, хрупкие руки. Но у нее непослушные волосы на висках курчавятся, как у Натальи Гончаровой. Она — красавица... И от этого открытия дух перехватывает у Дюшки. Весь окружающий мир предстает перед ним в необычном сиянии, и он не понимает, что произошло.

«Небо, солнце, воробьи, девчонки — все как было, и все не так. Небо не просто синее, оно тянет, оно засасывает, кажется, вот-вот приподымешься на цыпочки да так и останешься на всю жизнь. Солнце вдруг косматое, непричесанное, весело-разбойное. И недавно освободившаяся от снега, продавленная грузовиками улица сверкает лужами, похоже, поживаетея, дышит, словно ее пучит изнутри. И под ногами что-то посापывает, лопается, шевелится, как будто стоишь не на земле, а на чем-то живом, изнемогающем от тебя. И по живой земле прыгают сухие, пушистые, согретые воробьи, ругаются надсадно, весело, почти что понятно» (стр. 119).

Детское восприятие жизни раскрывается в повести в сложнейших переходах чувств — от очарования к разочарованию, от восторга к мимолетной тоске. Оно развивается прерывисто, полно чудесного. Дюшка вдруг замечает, как «течет время». Во всем, что он видит вокруг себя, есть отпечаток неведомого, вечного. И это вечное, оказывается, находится в постоянном изменении, движении:

«Неожиданно Дюшка ощутил: что-то живет на пустой улице, что-то помимо грачей, березки, старого пня. Солнце переливалось через крышу, заставляло жмуриться, длинные тени пересекали помятую машинами дорогу, грачи блуждали между тенями, в полосах солнечного света. Что-то есть, что-то, заполняющее все, — невидимое, неслышимое, крадущееся по поселку мимо Дюшки...



Береза... Она в сквозной дымке. Вчера этой дымки не было — ночью распустились почки...

И Дюшка задохнулся — он понял! Он открыл!..

Время! Оно крадется.

Дюшка его увидел! Пусть не само, пусть его следы...

И жутко и радостно...» (стр. 126—127).

Дюшка бьется над загадками бытия: «Минька! Вон травка выползла, зелененькая, умытая. Почему она такая умытая, Минька? Она же из грязной земли выползла. Из земли, Минька! Из мокроты! На солнце! Ей тепло, ей вкусно... Она же солнечные лучи пьет. Растения солнцем питаются. Лучи им как молоко... Ты оглянись, Минька, ты только оглянись! Все на земле шевелится, даже мертвое...» (стр. 130).

Заслугой В. Тендрякова является умение выявить в особенностях мышления Дюшки осязаемое влияние современности. Достаточно вспомнить спор Дюшки с лучшим учеником школы Левкой Гайзером, о котором преподаватель математики «Вася-в-кубе» говорит: «Из таких-то и вырастают гении». О чем же спор? О бесконечности вселенной. Об относительности времени («Только ты не время, нет, ты движение видел», — замечает Левка и уточняет: «Движение-то во времени...» (стр. 135)). О неисчерпаемых возможностях человеческого познания. Левка говорит Дюшке, разочаровавшемуся в мире, понявшему свое ничтожество перед громадностью вселенной:

«— А голову свою ты щупал?...А в нее вся вселенная поместилась — миллиарды звезд, миллиарды галактик. В маленькую голову... Выходит, что эта штука, которую ты на плечах носишь, таракан — уж извини! — самое великое, что есть во вселенной...» (стр. 140).

Возникает многообразие понятий и аналогий, многообразие сравнений.

Дюшка активно размышляет над миром. Реальность, его окружающая, сложнее и больше его представлений о ней. Оказывается, «в самой жизни есть... странные до нелепости связи» (стр. 143), а люди совсем не так просты, как кажутся. По-новому относясь к отцу и матери, знакомясь с людьми, Дюшка открывает такие тайны, которых он и не подозревал: «Неужели сколько людей, столько и разных миров?» — спрашивает он себя (стр. 145). Вселенная оказывается бесконечной, а жизнь человеческая — конечна. Как ее прожить?

В ходе повествования образуются своего рода смысловые гнезда, когда слова, обретая особую емкость, превращаются в символы, выражают значительно больше, чем они значат. Так раскрытие особенностей детского восприятия получает философское значение. Уже этот факт сам по себе делает повесть В. Тендрякова заметным явлением в нашей литературе. Но автор, не ограничиваясь этим, углубил свою задачу.

Лирическая повесть «Весенние перевертыши» по существу остродраматична, причем драматизм ее не выдуман, не навязан автором преднамеренно, как в «Кончине», не усложнен необычными обстоятельствами, как в повести «Три мешка сорной пшеницы». Драматические столкновения возникают естественно и проявляются как свойства характеров двух противоположных по натуре героев — доброго, готового обнять весь мир Дюшки Тягунова и злого Саньки Ерахи, не знающего другой радости в жизни, как только мучить животных, издеваться над слабыми.

Драматическое в жизни раскрывается автором в строго реалистической манере. Вещественный мир предстает в своих пластически-образных гранях. Опыт В. Тендрякова в создании остродраматических по сюжету произведений («Тугой узел», «Не ко двору», «Короткое замыкание») находит здесь свое продолжение. Но есть в повести и нечто новое. Оно заключено в сложном переплетении возвышенного и обыденного, прекрасного и безобразного. Это накладывает отпечаток и на сам стиль произведения. Он не так остро драматичен и упруг по выразительности реплик, как, например, в «Падении Федора Чупрова», где действуют герои с крутыми и сильными характерами. Но в нем сквозь поэзию прекрасного прорываются противоречия жизни, ранящие чистое детское сердце.

Дело в том, что В. Тендряков мастерски передает особенности детского представления о добре и зле. Сложнейшие противоречия жизни как результат еще не преодоленных в обществе пережитков старого воспринимаются Дюшкой в острейших гранях. Идеальное представление о прекрасном сталкивается с безобразным и рождает сложнейшую гамму чувств. То, что взрослым кажется порой обычным, привычным, для Дюшки представляется необычным. Возникают сложнейшие ассоциации, метафорические уподобления, слово — в контексте — обретает новый смысл.

В. Тендряков при этом стоит на прочной реальной основе, не боясь рисовать конкретные жанровые картины. В общей системе изобразительных средств натуралистическое подчеркивание безобразного (в описании поведения Саньки) не снижает обобщенной значимости жанровых сцен, а, наоборот, усиливает ее. Именно так рисуется картина истязания Санькой «лягуш» на «ржавом болоте» и первое столкновение Дюшки с Санькой. Эта картина только по видимости кажется нарочито натуралистичной. На самом деле она символична, ибо каждая ее деталь «вписана» в общую картину и служит раскрытию идеи, с особой силой обнажая садистскую натуру Саньки.

Санька придумал отвратительную игру — распять на веревочке лягушку и, раскрутив, «вмазать» ее в стенку, в начертанный круг. Это происходит в весенний день, когда «воздух кипел, плескался, скрежетал от лягушачьих голосов». Дюшка весь переполнен чувством необычной красоты весеннего дня. А Санька со злорадством показывает перед ребятами свое превосходство в истязании «лягуш» и заставляет других делать то же самое. Так происходит столкновение низменного и возвышенного:

« — Смотрите все!

Санька... лениво раскачивал привязанную лягушку. А та висела на веревочке вниз головой, растопыренная, как рогатка, обмершая в ожидании расправы. А в стороне бурлили, скрежетали, постанывали тысячи тысяч погруженных в болото лягушек, знать не знающих, что одна из них болтается головой вниз в руке Саньки Ерахи.

На секунду лягушка перестала болтаться, повисла неподвижно. Санька подобрался. А Дюшка вдруг в эту короткую секунду заметил ускользавшую до сих пор мелочь: распятая на веревочке лягушка натужно дышала изжелта-белым мягким брюхом. Дышала и глядела бессмысленно выкаченным золотистым глазом. Жила вниз головой и покорно ждала.

Санька распрямился, сначала медленно, потом азартно, с бешенством раскрутил над шапкой веревочку и... мокрый шлепок мягким о твердое, в круге, обведенном мелом, — клякса слизи.

— Вот! — сказал Санька победно» (стр. 122).

В. Тендряков сгущает краски, делая общую картину напряженно драматичной, выделяя детали, которые про-

водят резкие грани между Дюшкой и Санькой. Дюшка замечает беспомощность лягушки, которая, распятая, как на кресте, «натужно дышала изжелта-белым мягким брюхом». Дюшка остро замечает отвратительность поведения Саньки и его непривлекательную внешность: «У Саньки под лохматой — «из чистой медвежатины» — шапкой широкое, плоское, розовое лицо, на нем торчком твердый решительный нос, круглые, совиные с прозеленью глаза» (стр. 122). Эти «совиные с прозеленью глаза» будут как мотив повторяться, менять свой оттенок («с торчащими зрачками»), подчеркивая садистскую натуру Саньки, и вызывать ненависть у Дюшки.

И Дюшка решается на смелый поступок. Он бросает вызов Саньке:

«Палач!» — иступленно кричит он в лицо ненавистному противнику. В нем он видит тот мир, который губит все живое. И с этим миром Дюшка не хочет мириться.

А когда Санька хотел заставить Миньку Богатова — маленького, забитого, всего боящегося Миньку — разбить лягушку об стену, Дюшка заступает за него: «Не тронь человека!.. Сволочь», — бросает он Саньке в лицо.

«Жестоко округлив нечистые зеленые глаза, опустив плечи, отведя от тела руки, шапкой вперед, Санька двинулся на Дюшку, бережно перенося каждую ногу, словно пробуя прочность земли. Дюшка быстро нагнулся, выковырнул из-под ног кирпич. Кирпич был тяжел — так долго лежал в сырости, что насквозь пропитался водой. И Санька, очередной раз попробовав ногой прочность земли, озабоченно остановился.

— Ну?.. — сказал Дюшка. — Давай!

И подался телом в сторону Саньки. Санька заворуженно и уважительно смотрел на кирпич. Клокотал и скрежетал воздух от лягушачьих голосов. Не дыша стояли в стороне ребята...» (стр. 123).

Это — начало драмы. Живописность деталей, точность описания бытовых подробностей, особенностей поведения Дюшки и Саньки, отношения ребят к их столкновению, а затем родителей, школьных учителей — все это передано в повести в индивидуальных проявлениях.

Читатель ясно представляет обстоятельства. Дело происходит в поселке Кудельино, где находятся лесоперевалочная база, речная пристань, железнодорожная станция и штабеля брезен — целый город, едва ли не больше

самого поселка. Читатель видит родителей Дюшки — отца, инженера по механической выгрузке леса, вечно занятого делом человека (всем нужного в поселке), мать Дюшки — хирурга местной больницы, постоянно сострадающую каждому больному. Колоритно обрисована в повести семейная история неудачника Никиты Богатова, отца Миньки, вообразившего себя необыкновенным, талантливым поэтом и замучившего своей любовью и самоубийством жену и сына. Все реально и живописно, живет в повести своей особой жизнью. И все приобретает необычное значение, так как освещено острым отношением Дюшки к загадкам бытия, его максималистским отрицанием безобразного, воплощением которого предстает старшеклассник Санька Ераха.

Наращение противоречий между Дюшкой и Санькой нарисовано посредством выделения кульминационных пунктов, но оно постоянно ощущается, живет как импульс, определяя поведение героев.

Ощущение Дюшкой злого в жизни обостряется его личными детскими невзгодами. Он увидел Римку Братеневу с Левкой Гайзером заинтересованно прогуливающимися — и весь мир показался ему обманом. При этом В. Тендряков постоянно сохраняет в повести «двуплановость» изображения мира — таким, как он есть, и таким как его воспринимает Дюшка, что придает реалиям, жанровым картинкам, конкретным ситуациям, поведению героев особую выразительность и обобщенную значимость. Образы становятся лейтмотивами, повторяются как вариации, вырастают до символов. Например, многотонный подъемный кран, взметнувшийся высоко над поселком, превращается в символ поселка, как когда-то символом села была церковь. А поскольку отец Дюшки — инженер по механической выгрузке леса и в семье все время говорит об этом кране, Дюшка воспринимает кран живым существом и говорит Миньке: «Вон кран стоит, он мне вроде брата... Потому что поставлен отцом» (стр. 132). До символического звучания, своего рода мифологического воплощения зла вырастает в повести и образ Саньки Ерахи.

После описания жестокой драки Дюшки с Санькой на школьном дворе (Дюшка переборол в себе страх и один на один с кулаками набросился на Саньку) «двуплановость» повествования еще более обостряется, усиливая обобщающее значение и художественную вырази-

тельность конкретных событий и деталей. Посредством контрастных сопоставлений в повести обнажается противоречие между видимым и сущим.

Добрый отец Дюшки не понимает сына, хотя то, что произошло в школе, тревожит его. Дюшка пытается объяснить отцу, почему он подрался с Санькой:

«— Санька убивать любит... лягуш.

— Лягуш?.. Черт знает что!»

Сталкиваются два миропредставления. С точки зрения отца, убивать «лягуш» — это ничтожно малое в жизни. А в восприятии Дюшки злодеяние Саньки заслоняет весь мир. Ведь это проявление жестокости, проявление безобразного, с которым нельзя жить вместе на земле: «Родился непохожий па других — мучает кошек, бьет лягуш. И не в кошках, не в лягушках дело, а в том, что он любит мучить и убивать».

И Дюшка пытается втолковать это отцу. Задыхаясь от гнева, он говорит о Саньке зловещие слова, но они не доходят до сознания отца:

«— Он и людей бы убивал, если б можно было.

— Ну, знаешь!

— Он зверь, этот Санька...» (стр. 157).

Отец и сын мыслят разными категориями, в столкновении их миропредставлений проявляются жизненные противоречия. Дюшка истерически кричит:

«— Никому нет дела до Саньки? Никому! Он вырастет и тебя убьет и меня!..

— Дюшка, опомнись!

— Опомнись ты! Убивать любит, а вам всем хоть бы что. Вам плевать! Живи с ним, люби его! Не хочу! Не хочу!» (стр. 158).

Особенную многоплановость получает внутренне драматичная, несущая большой смысл сцена разбора происшествия — драки Дюшки с Санькой — на заседании учительского совета. Автор снова мастерски переплетает конкретно житейское и философски значимое. Поначалу дело оборачивается так, что виноватым в драке оказывается Дюшка: он первый бросился на Саньку, первый ударил его. На столе в учительской лежит кирпич, который долгое время Дюшка носил в портфеле для самообороны. Молодая учительница Зоя Ивановна, услышав ответ Дюшки на вопрос директора, мог ли он ударить кирпичом Саньку: «Полез бы — ударил», приходит в ужас. Казалось бы, ничто не может спасти Дюшку.

Даже заступничество добрейшего учителя математики «Васп-в-кубс». Все и вся против Дюшки, в том числе и то, что в драке он «звезданул» кулаком Левку Гайзера, который пытался унять дерущихся.

И в этот самый напряженный момент, когда, казалось бы, торжествует несправедливость, В. Тендряков обнажает противоречие между видимым и сущим. Происходит нечто неожиданное — в действие вступают новые силы. Притаившийся возле двери Минька Богатов (его никто и не звал на заседание, он в учительской оказался случайно), маленький, тщедушный Минька, который насмерть боялся Саньки Ерахы, «вдруг вскочил на ноги и закричал, тонко срываясь, словно петушок, впервые пробующий свой голос:

«— Дюшка! Ты чего?.. Дюшка! Скажи всем! Скажи про Саньку! Он же хвастался, что убьет тебя! Я сам слышал! Ножом стращал!» (стр. 160).

В сцене происходит крутой поворот. И реплика молодой учительницы «Какой ужас!» получает противоположное значение. Это уже не выражение наивности молоденькой учительницы, не понимающей, что происходит на самом деле. Ее восклицание отражает уже суть явлений, характеризует Саньку. В драматической ситуации истина прорывается наружу, прорывается в конкретной форме. Обнаруживается, проявляется смелость, красота еще одного героя — тщедушного, но умного, способного встать на защиту друга, бороться за справедливость Миньки Богатова. Все симпатии присутствующих в этот момент переходят на сторону Дюшки. Безобразное в Саньке предстает как измененное, античеловеческое. Оно бледнеет перед мужеством Дюшки, перед смелым поступком Миньки, но сохраняет еще в себе таящуюся угрозу. Минька обличает Ераху:

«— Он трус! Он только на слабых. Потому Дюшка и кирпич... Знал — Санька тогда на него не полезет, испугается. И верно, верно — Дюшка давно этот кирпич таскал в портфеле. Давно, но не ударил же им Саньку...

— Ну-у, Минька, и-ну-у!

(Это грозит Миньке Санька. — В. Н.).

— Слышите?.. Он и сейчас... Он теперь меня... Мне тоже кирпич... Житья Санька не даст! Мне тоже кирпич нужен!..» (стр. 160).

Стиль повести, как видим, накален драматическими событиями. Накал этот затем усиливается еще более,

потому что Санька Ераха осуществил свою угрозу — отомстил маленькому Миньке Богатову, ударил его ножом, смертельно ранив. И в то же время по основной тональности стиль повести глубоко лиричен. Накаленная до предела взрывом разных страстей сцена, которую мы проанализировали, вдруг сменяется лирическим крешендо, выражающем восхищение Дюшки подвигом Миньки. Этот подвиг вначале (мы еще не знаем, что Санька осуществит свою угрозу) воспринимается как преувеличение. Но автор-то знает, чем кончатся события. Он славит прекрасное, возвышенное, обличает отрицательное. «Голос автора» чувствуется здесь, но не нарушает гармонию. Это придает стилю повествования лирическую взволнованность. Автор возводит поступок маленького Миньки в степень геройства. В повседневном он раскрывает проявление прекрасного:

«Александр Матросов своей грудью закрыл амбразуру с пулеметом, чтобы спасти товарищей. Александр Матросов — герой, человек великой души, о нем написаны книги.

До сих пор великой души люди — те, кто своей грудью, своей жизнью ради товарищей! — жили для Дюшки только в книгах. В Куделине таких не наблюдалось. Великой души люди, казалось, непременно должны быть и велики ростом, широки в плечах, красивы лицом.

У Миньки узкие плечи, писклявый голос. И жил Минька все время рядом, на улице Жан-Поля Марата, ничего геройского в нем не было — самый слабый из ребят, самый трусливый.

И вот Минька против Саньки! Санька слабых не жалеет. Санька не даст проходу. Минька добровольно испортил себе жизнь, чтоб спасти Дюшку. Закрыл грудью...

Минька, Минька...» (стр. 160—161).

Следует сказать, что последующие сцены автор рисует в строго реалистической манере. Он показывает силу безобразного, звериного начала, которое в такой обнаженной форме проявляется в поведении Саньки. Но злое начало в человеке В. Тендряков не считает врожденным, биологическим свойством. Самый умный человек в поселке учитель математики «Вася-в-кубе» говорит: «Нет от природы дурных людей, есть дурные воспитатели» (стр. 132). И силу своего таланта В. Тендряков



направляет на поэтизацию прекрасного, на проявление в человеке возвышенных свойств. Трагическое событие — преступление Саньки — дает возможность автору не только обнажить безобразное, но и показать благородство людей, выступивших против Саньки.

Сюжетные ситуации в повести снова изменяются: в центре оказываются родители героев. Автор раскрывает душевный поворот в их переживаниях. Стали иными не только Дюшка и Минька — главные герои, но и их родители. Потрясенный случившимся отец Миньки Никита Богатов перестает мнить себя необыкновенным и решает жить как все (замечательна сцена, когда отец Дюшки обличает самомнение Никиты Богатова и предлагает ему учиться на крановщика). Мать Дюшки совершает подвиг — она не только делает Миньке сложную операцию, спасая его жизнь, но и отдает ему свою кровь. «Минька, — сказал ему Дюшка при первом же посещении, — мы с тобой теперь братья, в нас одна кровь течет» (стр. 169). Дюшка теперь не одинок, он нашел себе брата по крови.

В героях В. Тендрякова проявляются их лучшие свойства. Добреет отец Дюшки. Он так занят работой, что забывает уделять внимание жене, забыл даже, как он когда-то, 15 лет назад, в день объяснения в любви, дарил ей цветы, нарциссы. А сейчас он, вспомнив об этом, мчится ночью на катере в город за сто верст. И утром, когда мать, усталая и побледневшая после сделанной Миньке операции, вернулась из больницы, Дюшка протянул ей газетный пакет:

«Мам, что там?»

Она осторожно освободила от мятой газеты букет — нервно вздрагивающие цветы, белые, с узорной сердцевинкой. И Дюшка сразу понял — нарциссы! Хотя ни разу в жизни их не видел. Нарциссы не росли в поселке Куделино, а когда отец дарил их матери, Дюшки не было еще на свете» (стр. 168).

Опять-таки конкретное и особенное сплавляются в повествовании В. Тендрякова в такое неразрывное единство, что слова, обретая метафорический смысл, светятся изумительными красками. А окружающий мир, такой сложный, оборачивается в повести жизнерадостной, светлой стороной. Прекрасное в этом мире торжествует, несмотря на то что есть еще злое начало на земле.

Заключительные части повести наполняются поэзией

чистых детских чувств и познания радостей жизни. Возникают картины, раскрывающие богатство душевных переживаний подростка, прошедшего уже теперь через жизненные испытания. Появляются чистые, трепетные краски, возвышенное, необычное и житейское предстают в неразрывном единстве и рождают особый лирический настрой.

Как будто бы не происходит ничего необыкновенного, а все дышит поэзией. Наступило лето. Дюшка первый раз искупался в реке. В прилипшей к телу рубашке, с мокрой головой бежал он от берега бодрой рысцой, чтобы согреться. И вдруг снова встретил Римку Братеневу. И снова она показалась ему иной — не такой, какой она, испугавшись, шарахнулась от него, когда увидела его избитого в драке с Санькой. И не той, какой она, смущенная и довольная, гуляла с Левкой Гайзером. Вновь возникает пушкинский мотив: «Чистейшей прелести чистейший образец». И происходит невероятное. Вздрагивающий от внутреннего холода, Дюшка решает признаться Римке в любви. А Римка? Римка выслушивает его.

В этой сцене В. Тендряков еще сильнее, чем ранее, подчеркивает связь обычного и необычного. А поэзия от этого не исчезает, она усиливается. Слово приобретает большую пластичность и гибкость:

«Дюшка остановился, она подняла голову, и глаза их встретились. У нее от ресниц прозрачная тень, и румянец на щеках какой-то глубинный, пушистый, и колечками волосы у нежных висков.

Она спросила:

— Вода очень холодная?

— Не очень.

— А почему ты дрожишь?

— Не от холода.

— Отчего?

Сам для себя неожиданно он сказал:

— Оттого, что тебя вижу близко.

Она несколько не удивилась, она только опустила ресницы, спрятала под ними глаза. Мягкие тени падали от ресниц, рдел румянец, тронутый незримым пушком, замерли приоткрытые губы. Она ждала, что скажет он дальше, готовая слушать, затаив дыхание.

И он говорил трудным, горловым, спотыкающимся голосом:

— Римка ...я ...я ..никуда от тебя не могу спрятаться... я... я... тебя... люблю, Римка» (стр. 171).

Реальное богатство жизненных явлений предстает здесь в своей поэтической красоте. Дюшка так любит Римку, что даже не ревнует ее к Левке Гайзеру. Он говорит ей:

«Если хочешь знать, я даже рад, Римка... потому что не кто-нибудь, а Левка... Умней его — никого... Рад, что он...» (стр. 171).

Чистое чувство рвется наружу и рождает поэтические образы:

«А над их головами, над рекой, играющей вдребезги расколотым солнцем, плавала чайка, манерно — и так тебе и эдак! — выламывала крылья, одна в синем океане, капризная от обилия свободы» (стр. 171).

А Римка ведет себя странно. Жизнь-то полна противоречий. Она, оказывается, глубоко несчастна. Она до слез обижена судьбой.

«Римка ковырнула носком туфли землю, выдохнула: — Он меня — нет.

— Кто, Римка? Левка, Римка? Тебя, Римка? Нет?

Чуть-чуть кивнула, чуть громче с тоской выдавила:

— Он только книжки свои любит.

Под опущенными ресницами родилась колючая искорка, поиграла робким лучиком и освободилась от плена — прозрачная капелька, нехотя ползущая по глубинному, опущенному румянцу» (стр. 171).

Все это — детское и уже недетское. Это — чистое сердце, ранимое кажущимися и действительными невзгодами жизни. Противоречия в повести не снимаются. Сложные явления жизни проявляются в своей неповторимой форме и рождают новый поток чувств — тех, которые в истории литературы были импульсами, вызвавшими к жизни гениальные творения. В. Тендряков с новыми интонациями поэтизирует чувства Дюшки, поэтизирует окружающий его мир, несмотря на то что он полон загадок бытия:

«Слеза не по нему. Слеза пролита по другому — счастливцу, не осознающему своего счастья. Хоть кричи! И он еще не успел сказать ей, что она похожа на красавицу Гончарову — «чистойшей прелести чистойший образец». И неизвестно, просто ли похожа, обычна ли? Не из глубины ли времен она? Не из тех ли, кому из века в век изумлялись поэты?

Над головой дыбилося оглушающе синее небо. В синеве белым лепестком поигрывала свободная чайка. В стороне, судорожась в веселой лихорадке, до рези в глазах сверкала река. Лезла из-под земли умытая зелень. Прекрасный мир окружал Дюшку, прекрасный и коварный, любящий играть в перевертыши» (стр. 171).

Так заключает свою повесть В. Тендряков. Образуется кольцевая композиция основных поэтических мотивов, придавая повести цельность, внутреннюю завершенность. И в то же время с помощью повтора мотивов автор еще более оттеняет новое состояние героев. Диалектика их жизни, душевная красота еще сильнее проявляются, ощущаются, давая читателю безграничный простор для ассоциаций.

Можно смело утверждать, что по суггестивной выразительности художественной ткани произведения В. Тендряков в повести «Весенние перевертыши» достигает высокой степени мастерства. Эту повесть можно сравнить с симфонией, передающей богатства жизни. В ней по-разному варьируются мотивы, они сталкиваются, перебивают друг друга. В момент драматического накала эти мотивы достигают высшего звучания. Темное и светлое предстают в непримиримой борьбе, но светлое начало торжествует. По своей основной тональности повесть В. Тендрякова — это лирическая песнь во имя торжества прекрасного на земле.

\* \* \*

- Как видим, суггестивная выразительность образной системы произведения, в том числе и стиля, — показатель высокого мастерства. Она непременно связана с новаторскими открытиями, когда художник «сквозь магический кристалл» увидел в жизни то, что другие не могли увидеть, а если и видели, знали, то не умели так отразить, как отразил он. В суггестивной выразительности образной системы произведения рельефно обнаруживают себя особенности индивидуального стиля писателя, его способность каждый раз и в жизни и в самом себе открывать новое и воссоздавать его «картинно и почти физически ощутимо»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 25. М., 1953, стр. 102.