

Источник: Крамов И. Н. [О рассказах В. Тендрякова] / И. Крамов // В зеркале рассказа : наблюдения, разборы, портреты / И. Крамов. – Москва, 1979. – С. 113-138.

2

Увереннее и тверже других вводил в прозу стилистику и приемы очерка Владимир Тендряков. И делал он это настолько смело и широко, что на первых порах трудно было определить жанр, в котором работает писатель.

Против такой путаницы Тендряков не только не возражал, но отчасти и сам порождал ее.

«Падение Ивана Чупрова» напечатано было в «Новом мире» под рубрикой очерка. Очень скоро вышел сборник Тендрякова, где «Падение Ивана Чупрова» названо было уже рассказом. С легкостью сменив жанр, писатель действовал в рамках того самого понимания, какое предлагал Овечкин. То есть не видел необходимости строго различать жанры и предпочитал, коль

так, рубрику очерка как признанного любимца читателя. Кроме того, надо думать, тут еще было желание автора и журнала, печатавших острую по тем временам вещь, опереться на авторитет, завоеванный очерком на поприще острых проблем.

Но всмотримся, однако, внимательнее в то, что произошло с «Падением Ивана Чупрова». Почему рассказ можно было назвать очерком, а потом очерк рассказом,— и это было принято как нечто естественное и насколько не нарушающее литературных приличий?

Да потому, прежде всего, что «Падение Ивана Чупрова» было написано «под очерк». Над этим произведением незримо витала тень Овечкина.

Тендряков перенимал манеру и краски очерка, и делал это талантливо, с размахом, создавая одновременно свой собственный стиль и свою манеру, возникающую из сплава документалистики и художественности.

Эстетика очерка работала у него на рассказ. И в этом не было и тени желания ослабить дисциплину рассказа и растворить рассказ в очерке, с чем тоже приходилось сталкиваться, и довольно часто. Не справляясь с рассказом, автор подчас пытался прикрыть свою неспособность преднамеренной жанровой неопределенностью. Появлялся рассказ-очерк, болезненный и нежизнеспособный гибрид, натуралистически приземленный, равно далекий и от настоящего рассказа, и от истинного очерка.

Об опасности вторжения подобных гибридов предупреждал Овечкин: «И получается иной раз ни рассказ, ни статья: вещь потеряла жизненную деловитость и убедительность, присущую хорошей статье, и художественности не обрела. Пейзажики в начале и конце лишь придали ей вид сочинительства».

Но там, где ремесленник терпел поражение, художник получал новое качество.

Правда, с точки зрения теоретиков-пуристов, сам Овечкин допускал значительное отступление от законов жанра и тоже создавал некий гибрид, не вполне законный.

Существовало и существует суждение, что единственное мыслимое своеобразие очерка состоит в том, что содержание его не вымысел, а действительный факт, и

герои его — реально живущие люди, и что можно указать время и место, когда и где протекают события, в нем описанные. Такой кодекс, по мысли его создателей, должен установить границы, отделяющие очерк от рассказа или повести.

Овечкин смело переступал эти границы. Герои «Районных будней» Борзов и Мартынов были фигурами собирательными, типами, созданными по законам художественного творчества.

И вместе с тем читатель сознавал, что рассказанное Овечкиным — не вымысел, а непреложный факт. Искусство в данном случае заключалось в том, чтобы внушить читателю, что перед ним — сколок с действительности, чем и были «Районные будни» по существу. Читатель должен был верить, что где-то существует именно такой вот конкретный Борзов, с которого и написан портрет. Овечкин добивался, чтобы очерк звучал как документ. Он верно почувствовал, что нужен именно документ, чтобы убедить общество в истинности своих наблюдений и чтобы взволновать, потрясти. Никакие ухищрения художественности не могли бы в тот момент заменить того, чего ждал читатель, — непреложности факта. Вероятно, на материале «Районных будней» можно было бы написать роман. Тут все было для романа — сюжет, герои, социальная острота и значительность. Но уместнее оказался очерк, не оставляющий сомнений в том, что «так было».

Нарушал ли Овечкин законы жанра, отступая от начертанных в теории правил и установлений? Конечно, нет.

В русской литературе издавна существовал очерк, построенный по тому же принципу, какому следовал и Овечкин. У Глеба Успенского в очерке «Выпрямила» «выдуман» и учитель Тяпушкин, и семейство Полухвостовых, с которым он едет за границу, но впечатление подлинности происшедшего с Тяпушкиным во время его путешествия настолько убедительно, что ни тени сомнения не возникало, что писатель дает списанную с природы картину.

Нечто схожее произошло и с героями Овечкина. Никто не пытался оспорить, как только они появились перед читателем, что они — списаны с природы и что сама жизнь вылилась на страницы очерка.

Причем натуральность изображения была такова, что Овечкин, как показалось некоторым не очень наблюдательным людям, только и сделал, что нанес на бумагу — наподобие протоколиста — то, что видел. Между тем именно его художественные открытия и художественный потенциал, заключенный в его работе, оказали в самое близкое время большое влияние на развитие не только очерка, но и прозы.

«Районные будни» стали в некотором роде колыбелью для целого литературного направления, заимствующего здесь на первых порах и общую направленность, и некоторые художественные принципы.

Послушаем, однако, голос безыскусного рассказчика, ничем не пытающегося украсить свою речь. Все так просто тут, что на первый взгляд кажется странно и не совсем уместно говорить о художественности.

«— А вот и сам, наконец,— сказал Мартынов, остановившись в коридоре.— Мы уже не ждали тебя с дневным. Здравствуй!

— Привет трудящимся! — подал руку Борзов.

— Трудимся. А ты что же это Конституцию нарушаешь? Не используешь полностью права на отдых?

— Отдохнешь! — Борзов снял шляпу, отряхнул, расстегнул мокрое пальто.

— Зайдем в кабинет?

— Зайдем на минуту. Я еще дома не был... Отдохнешь! — Сняв у вешалки калоши, пальто, Борзов прошел к столу, но не сел в кресло секретаря, а сбоку на стул.— Дураки в это время ездят лечиться! Только и слышишь по радио: уборка, хлебопоставки, сев озимых. Область нашу «Правда» трижды помянула уже в переделах как отставшую.

Мартынов тоже не сел в кресло, стал у окна. Он был выше коренастого бритоголового Борзова — загорелый синеглазый брюнет, с давно не стриженной, вьющейся кольцами на шее, на висках, густой шевелюрой, с поджарой, немного сутулой, несолидной фигурой. Разница в возрасте у них была лет в семь, Мартынову — лет за тридцать пять, Борзову — за сорок.

— Сам виноват,— сказал Мартынов.— Съездил бы весной, когда сев кончили. Я тебе говорил: вот сейчас проси путевку и поезжай, подлечись.

— Сев кончали — прополка начиналась. Разве из нашей беспрерывки когда-нибудь вырвешься? А зимою тоже неинтересно ездить на курорты... Ну, ладно, давай рассказывай — как дела?

— Когда же ты приехал? Поезд в тринадцать сорок пришел.

— Я с вокзала заезжал на элеватор. Не звонил на счет машины, подвернулся «газик» директора МТС. Проверил на элеваторе, как хлеб возят. Плохо возят, Петр Илларионович!

— Да, можно бы лучше... До этих дождей выдерживали график.

— Как же вы могли выдерживать график, если три колхоза у вас уже с неделю как не участвуют в хлебопоставках: «Власть Советов», «Красный Октябрь» и «Заря»?

— Другие колхозы вывозили больше дневного задания. А «Власть Советов», «Октябрь» и «Заря» рассчитались.

— Как рассчитались?

— Так, полностью. И по натуроплате сверх предъявленных счетов, за ту зябь, что будет вспахана.

Борзов с сожалением посмотрел на Мартынова.

— Так и председателям говоришь: «Вы рассчитались»?.. Эх, Петр Илларионыч! Учить тебя да учить!..»

Дальше между Борзовым и Мартыновым возникает спор, во многом ключевой для понимания характеров и для проблематики «Районных будней». Борзов хочет «взять хлеб» с тех же, уже рассчитавшихся с государством колхозов, — они покрепче и потянут за слабых. Мартынов возражает против произвола.

На полутора-двух страницах в значительной мере выявлен конфликт, масштабы и историческое значение которого читатель «Районных будней» должен был остро чувствовать. Ни одного лишнего или случайного слова, ни одного завитка ради украшения. Особая сконцентрированность прозы, нацеленной на выявление самой сути происходящего. Конструктивная целесообразность всех частей и деталей, из которых возникало строение. Несомненная достоверность и даже документальность, при том, что читатель понимал, что перед ним не репортаж. Эта грань была проведена искусно и тонко. Психологически и пластически точные образы

были даны в рамках отчета о действительном происшествии и средствами прозы, рисующей характеры.

Из всего этого складывалось особое звучание овечкинського очерка. Поэтика его тоже была одной из общественно полезных идей, которые он нес. И она оказалась, что называется, на слуху у идущих следом писателей, готовых говорить о том, что болело.

Подхватывал ее и В. Тендряков, сразу же, впрочем, доказавший, что способен не только повторять уроки, полученные в школе нового деревенского очерка.

Читатель «Падения Ивана Чупрова» замечал, конечно, что автор знает до тонкости психологию, нравы и обычаи деревни, но прежде всего и больше всего — ее деловые отношения, практическую сторону деревенской жизни, и не давнюю, а самую свежую, сегодняшнего дня. Она-то и выставлялась напоказ — все эти обыденные истории о добывании стекла, цемента, труб и железа для колхозных построек.

И рассказывалось об этом с такой энергией и душевным жаром, как будто речь шла о чем-то очень значительном и важном для жизни. Таково, без сомнения, было самоощущение автора и, можно не сомневаться, читателя, следящего за злоключениями Чупрова, за тем, как он мотается по кабинетам райцентра, выхватывая для колхоза стройматериалы, действуя где нахрапом, а где и в обход, и если нужно для пользы дела, то и за ресторанным столом, — тут уж приходилось показать широту натуры.

Чем, казалось бы, могли увлечь эти деловые выкладки и соображения — однако же увлекали, в них вчитывались с жадностью.

«Всем в колхозе хотелось хорошей жизни, но не всем понравилось, как новый председатель решил добиваться ее.

Чупров задумал спалить бесполезный соснячок на Демьяновской согре. Просто сказать — спалить! Значит — вырубить все крупные деревья, выкорчевать пни...

Спалили согру. Теперь бы на этом месте, по золе, посеять хлеб. Но Чупров повернул по-своему: «Ни рожь, ни пшеницу на согре сеять не будем. Нужно сеять лен, выгоднее!» И снова поднялись на председате-

ля, кричали на собраниях: «Хлеба не густо, а ты — лен! Со щами твой лен есть, что ли?»...

Посеяли лен. Он вырос такой, что теленок заблудиться может. Выручили на льне сорок тысяч. Как-никак раздели на всех — деньги. А Чупров уперся — не дам делить! Будем строить свинарник на пятьсот голов!..

Через два года от свиней получили доход в сто тысяч. Построили молочную ферму...»

Теперь не так-то легко понять, почему читатель буквально впивался тогда во все эти рассуждения, насколько не тяготясь их сухостью. Но надо вспомнить, какой они прозвучали новизной. Читатель убеждался, всматриваясь в Чупрова, что он не из папье-маше, а несомненно живой. Деловые соображения убеждали в реальности образа. Вообще все, что шло от жизни, от реальной действительности, впитывалось как дождь в засуху. Выкладки Чупрова открывали суть и характер хозяйственных проблем деревни и уже одним этим способны были приковать внимание. На первых порах, когда литература только заговорила о действительных болезнях деревенской жизни, многим казалось, что достаточно обнажить язвы, назвать их, чтобы наступило исцеление. Потом стало ясно, что путь к избавлению от них много сложнее.

Об обычном деревенском очерке, заполнявшем страницы журналов и газет до появления «Районных будней», писал Марк Щеглов: «В очерке А. Колосова «Краски» чудесно выписаны типы колхозников, но действуют они на фоне счастливой Аркадии. В колхозе самым насущным вопросом жизни является окраска всего поселка в радужные тона: заборов — в лазурь, домов — в затейливую разноцветную роспись. Вокруг этих лубочных хижин цветут розы и акации. И герой этого очерка — колхозный почтальон-запивоха, — устыженный идилической чистотой и радужностью, дает председателю клятву («слово-железо») больше никогда не пить. Так под влиянием лазурных заборов, розовых домиков и прочувствованных слов доброго начальства происходит нравственное возрождение деревни и даже искоренение алкоголизма...»

Критик писал об опасности подобных буколик: «На примере такой литературы, в особенности же очерков

(которые якобы «фотографируют» действительность), массовый читатель мог лишь приучаться к тому, чтобы читать одно, а в жизни видеть другое».

Возникал разрыв между непосредственным житейским опытом и мироощущением читателя и тем, что говорила и внушала ему литература,— ближайшим следствием такого положения дел был подрыв доверия к литературе.

Необходимо было вернуть это доверие, необходима была правда,— не идиллические картинки из быта пейзажей, а истинная деревня с ее трудностями и противоречиями. Вот такой и писал ее Тендряков.

«Дома у председателя стол накрыт чистой скатертью. В чайных блюдечках грибки: маринованные белые, соленые рыжички — каждый грибок с пуговицу, грузди в сметане. В глиняной плошке — гусь, рядом — молочный поросенок, чуть не полстола занимает сковорода с глазастой яичницей. И только в одном нет разнообразия — в напитках. Стоит бутылка простой белой, одна-единственная, а под столом еще целая батарея таких же.

Выпили по первой «за знакомство», закусили грибками, выломали у гуся по ножке. Чупров пытливо посмотрел на гостя.

— Где работаете, Виталий Витальевич?

— На строительстве станкозавода. К вам в район за лесом приехал.

Хозяин понимающе кивнул, наполнил стаканы. «Не плохо. Строительство солидное, можно вести крупный разговор».

Выпили по второй — «За ваше здоровье».

— Прямо беда в колхозе со стройматериалами,— начал Чупров.— Вам, государственным строителям, не приходится из кулька в рогожку перевертываться. На всем готовеньком. Пришел наряд— поезжай и получай. А у нас... Эх, да что говорить! Еще по стаканчику?

— Не хватит ли?

Однако выпили. Хозяин поспешно сменил пустую бутылку.

— У вас там нельзя купить какие-нибудь отходы? Скажем, железо трубчатое?

— Можно.

— Ну, а стекло?

— Можно.

— Так что ж, еще пропустим?

Гость мотнул головой, отодвинул стакан. Чупров спросил, отбросив всякую вежливость:

— Сколько стекла дадите?

— Я простой экспедитор. Надо поговорить, не от меня зависит.

— Ящиков двадцать пять для начала достанешь?

— Постараюсь!

— Добро! Выпьем!

Но гость держал ладонь на стакане.

— Один уговорец. Не знаю, понравится ли.

— Ну,— насторожился Чупров.

— Платить наличными. Никаких счетов, никаких расписок!

— Понятно: товар на прилавок, деньги в руки. Собственно, это нам запрещено, все через банк должны оформлять, но вывернемся.

— Ваше дело».

Прочитав эту страницу, читатель должен был почувствовать абсолютную реальность списанной с натуры сцены. Автор оголял рассказ почти до стенографической записи, отбросив всякое живописание. В этой сурово аскетической прозе, скупой на детали, на эпитет и на метафору, современник видел некое преимущество. Она давала неопровержимую жизнь — можешь потрогать и убедиться, что без обмана. Она не была книжной, привычно литературной, но потому-то и не была, догадывался читатель, чтобы не затемнять ухищрениями художества необходимый и ясный смысл происходящего. Тут самая высокая цена была на правду, правда-то и была нужнее и превыше всего, превыше живописаний и метафор, которыми умели при нужде пользоваться писатели, совершенно отучившиеся рассказывать о реальностях жизни.

Полемический заряд, заключенный в оголенности этой прозы, читателю был понятен. Предложенная ею эстетическая программа выходила, впрочем, за пределы чисто художественных проблем и многими нитями была связана с общими процессами обновления жизни. Это, видимо, и внушало автору решительность, с какой он брался за дело. Он шел в общем потоке, попутный ветер дул в паруса.

Полемика прежде всего метила в беллетристику и очерк, пытавшиеся выдать химеры за действительность. А поскольку такая беллетристика и такой очерк были злом, против которого восставали все живые силы литературы, то и произведения типа «Падения Ивана Чупрова» приобретали довольно высокую цену именно как средство борьбы с этим злом, чем в значительной мере и объясняется их общественная репутация и мгновенный успех. Автору не то чтобы прощали заметную — особенно сейчас, когда читаешь не в атмосфере накаленного интереса к литературной новизне, а спустя годы, — бедность художественных средств, а готовы были видеть тут новое качество прозы и новый ее этап. И те, кто думал так, были во многом правы. Отсюда, от черты, отмеченной произведениями Овечкина, Троепольского, Тендрякова, Дороша, Жестева, Залыгина и других писателей близкого к ним круга интересов, начиналось новое накопление, принесшее скоро свои плоды.

3

Само название рассказа — «Падение Ивана Чупрова» — сообщало нечто существенное о его замысле. Драматизм избранной писателем ситуации заключался в том, что поражение терпел сильный человек, задуманный для чистой жизни. В нем есть черты характера высокого. Но в финале перед нами фигура скорее жалкая.

«Рука Чупрова задрожала, водка полилась через край стакана по пальцам на стол. Чупров поспешно поставил стакан, прижался лицом к судорожно сжатому кулаку. Под электрическим светом в его густых волосах блестела седина».

Азартный, не знающий спокойствия человек, целиком, всеми мыслями принадлежащий делу; натура сильная, грубовато прямолинейная, напористо идущая к цели и, что становится ясно при ближайшем рассмотрении, как раз не созданная для махинаций и лишенная необходимой для успеха коммерческих предприятий гибкости, — такой Чупров при определенных обстоятельствах терпел крушение. Рассказ о нем посвя-

щен был, в сущности, выяснению этих обстоятельств. Направленность этих социологических интересов была в высшей степени характерна для «дельной» прозы 50-х годов.

«Что бы такое совершить, как очистить себя? Вымыть душу, соскоблить с нее грязь? Чтоб можно было ходить по колхозу, как ходил раньше, без страха и стыда глядеть в глаза колхозникам. Хоть неделю, одну б неделю прожить прежним Чупровым, суровым и справедливым хозяином колхоза, а там — хоть смерть не страшна».

Вот как оборачиваются для Чупрова невинные, как казалось ему на первых порах, грешки, — да и грешки ли, ведь не для себя старался, для колхоза. И кутеж в районной ресторации «Черная ночка», и взятки «нужным людям» — все для того же — чтобы добыть дефицитные материалы на строительство, возвести теплицу, обладать получше дела в колхозе. Весь интерес рассказа в том, как постепенно раскрывается история падения Чупрова, как он запутывается, сам того не замечая, превращается в самодура, попадает в руки уже истинных мошенников и хапуг. Тут все подробности и штрихи были необыкновенно важны, и писатель не скупился на них, выписывал их тщательно и подробно.

В отношении со своими героями Тендрякову свойственна известная дистанция. Он не стремится быть с ними накоротке, в слишком большой близости, — даже с теми, кто по душе ему, — оберегая возможность взгляда со стороны, что необходимо, видимо, ему как художнику.

И вместе с тем среди его героев сразу же различишь тех, кому отданы симпатии автора и его надежды.

В «Падении Ивана Чупрова» тоже есть такой человек — Бессонов, председатель соседнего колхоза и давний приятель Чупрова. Один из тех, чьим неусыпным трудом земля стоит.

Но, отдавая Бессонову симпатии и любовь, писатель занят по преимуществу другим человеком. В выборе основного героя произведения вполне выразился Тендряков.

В смещении писательского интереса от Бессонова к

Чупрову — одна из характерных черт того направления, какое приобретали в середине 50-х годов очерк и рассказ. Бессонов — под разными именами и в разном обличье — постоянно присутствует у Тендрякова. В «Тугом узле» это — Гмызин, в «Не ко двору» — Федор Соловейков. Автор скуповат на выражение дружеских или любовных чувств, но сомнений нет, он любит этих людей, именно потому что любит — в фокусе его внимания оказываются люди иной судьбы. Этим он действует в интересах тех, кто истинно близок ему. Тут — внутренняя пружина «дельной» прозы 50-х годов.

Бессонов проходит на втором плане рассказа, он необходим здесь не только для полноты картины и не как деталь сельского антуража, он — скупое напоминание автора о существовании истинных ценностей жизни.

В «Тугом узле» есть одно знаменательное место, своего рода лирическое отступление. Вот оно:

«Между Сашиным домом и школой на пустыре, теперь застроенном сельповскими магазинами и складами, раньше стояла осина. Каждый день Саша по нескольку раз проходил мимо нее, не замечал, не обращал внимания. И вот однажды в летний день, после дождя, когда от низких туч легкий сумрак рассеян в воздухе и тусклые лучи разбросаны по дороге, Саша бросил случайный взгляд на осинку. Бросил и остановился: тонкий ствол отливает металлическим холодом, твердые листья невесомо окружают его, цвет их под стать стволу — неяркий, серебристо-прохладный, — осинка живет и дышит, купается во влажном густом воздухе. В течение многих лет каждый день по нескольку раз пробегал мимо и не замечал, что она красива, стой и смотри хоть час, хоть два — нисколько не надоест. Открытие!

Так поражаешься иногда красоте человека».

Понятие человеческой красоты у Тендрякова неизменно связано с людьми духовного склада Бессонова. Но не эти люди стали его художественным открытием.

Оно произошло в другом месте. Его ждали, оно было необходимо и оттого всеми было тогда замечено.

Тендряков, что оказалось очень ко времени, ни-

сколько не стеснялся известной утилитарности своего замысла. Он хотел быть полезен прежде всего — отсюда и Чупров, и вообще весь замысел вещи, ее художественная структура.

Писатель не избежал упреков в известной сухости нарисованных им картин. Но тем, кто говорил так, можно было бы ответить словами, сказанными однажды историком, художником и критиком искусства Александром Бенуа в защиту пейзажей Шишкина, обратившегося к живой натуре в ту пору, когда в живописи задавала тон Академия художеств. Академический канон отдавал явное предпочтение историческим сюжетам, истолкованным в ложноклассическом духе, далеким от забот и тревог общества.

«Для борьбы с Академией нужны были тогда не песни и не стихи, а точные документы,— писал о Шишкине Бенуа.— Бесконечную пользу должны были приносить его рисунки и этюды, которые он привозил целыми пудами после каждого лета, проведенного где-нибудь на натуре... Он как будто все время говорил своим товарищам: вот, братцы, как выглядят русские леса, русские холмы, поля, нивы, деревни. Я не ведал, что делал, в точности изображая их, но пойдите вы, молодые, поищите — быть может, в том, в чем я не сумел отыскать прелести, вы найдете ее и затем выразите в своих произведениях».

Бывают эпохи, когда особую ценность в искусстве приобретают точные документы, и общество способно оценить приносимую ими пользу. И в эту пору черновой и не всегда благодарной работы под спудом копится энергия для каких-то новых, неведомых пока свершений.

4

Преднамеренный и программный аскетизм и недоверие к вымыслу, которому тоже программно противопоставлялся «голый факт», были сильно действующим средством против литературщины, однако растянуться надолго применение его не могло. Вслед за первыми успехами деревенского очерка появилась острая потребность в психологически и пластически разработан-

ном образе. Где-то в перспективе наметившегося движения возникала реальная угроза — и ее не мог не почувствовать, хотя бы инстинктивно, истинный талант, — угроза натурализма. А он способен был свести на нет все завоевания новой литературной волны.

Конечно, едва ли Тендряков думал обо всем этом, принимаясь за «Ухабы». Но таков был объективный смысл его художественных свершений в этой вещи — он открывал себе здесь дорогу к другим рассказам и повестям, вырвавшимся уже на расчищенной для них почве.

Можно сказать, что «Ухабы» открывают путь к сложным образам повестей «Тугой узел», «Тройка, семерка, туз», «Суд», «Поденка — век короткий», «Кончина» — всего лучшего, созданного писателем. Первый росток проклюнулся под звездой очерка. Но развитие и возмужание, как показало время, вело к рассказу и повести.

Этот путь намечился не только у Тендрякова. И автор «Районных будней» оказался не чужд этому тяготению к более усложненным художественным задачам и написал несколько пьес, — правда, не получивших признания. Не с ними он остался в литературе.

В этом движении, собравшем так много талантов, Тендряков отличался резким своеобразием, он был решительнее других в постановке острых проблем, смелее в поисках художественной выразительности, с первых его шагов в нем не было и следа нередкой для начинающих робости.

В глазах читателя он был человеком определенного направления, школы, как бы частицей коллективного усилия, цели которого читателю были ясны и понятны и вызвали его сочувствие, а порою и энтузиазм. Писателей этого направления объединяла не только общность темы, деревенского «материала», социальных интересов, взглядов, эстетических принципов, но и чувство, которое могло бы, вероятно, вылиться в таких словах: я говорю наимужнейшее, эту правду я выстрадал, она часть моего существа, моей жизни. Подчеркнуто суховатые деловые выкладки и соображения в их сочинениях были проникнуты лиризмом, в них чувствовалась исповедь сердца и жар надежд — ярчайшая

особенность того периода в истории и очерка и рассказа.

И в то же время в этой общей среде Тендряков был на особицу.

Уже первые вещи его отличались твердым, ясным писательским почерком, будто выпестованным за годы неведомого ученичества. Все в них привлекало свежестью, новизной, начиная от языка, как бы сбросившего с себя путы книжности, языка цепкого, мускулистого, с зарядом непривычной и стремительной энергии, нацеленной на выявление самой сути того, о чем говорил писатель. Вот это ощущение свежести, новизны, так точно совпадавшее с той атмосферой нового, какую дышала страна,—запоминалось.

Тогда же определились и черты дарования Тендрякова. Предельно заостренный сюжет, конфликтная ситуация, разрешающаяся взрывом,—все это подвластно его руке. Он напористо идет к цели, решительно минуя все второстепенное с точки зрения главной задачи,—и перед нами возникают высвеченные прямым резким лучом, написанные уверенной, точной рукой фигуры людей, чья история и судьба должны многое поведать о времени. Его рассказы и повести насыщены действием, драматургическая основа их всегда четко выявлена, писатель любит сталкивать крупные характеры, крутые темпераменты, он охотно избирает конфликтные положения, чтобы посмотреть, как проявит себя человек в предельных ситуациях, подвергающих испытанию его нравственные силы. Стремительно развивающийся сюжет ведет к развязке, без обиняков отделяющей зерно от плевел. И эта определенность взывает к духовной активности читателя. С кем ты — веришь ли в добро, готов ли бороться со злом? Атмосферой нравственной взыскательности, присущей его прозе, Тендряков был близок традициям русского демократического искусства. Он писал о самых обычных людях, о будничных делах и заботах. Но, высвеченная лучом художественного исследования, эта обычная, ничем чрезвычайным не отмеченная жизнь побуждала задуматься об очень важных вопросах.

«Ухабы» стали вершиной творческих достижений Тендрякова в жанре рассказа и вместе с тем выразили очень точно определенную, характерную для той поры

тенденцию в развитии средств выразительности. Содержание этой тенденции отчасти уже выяснено нами в связи с «Падением Ивана Чупрова». Посмотрим теперь, как претворялась она в произведении, которое не вызывало никаких аналогий с очерком и было именно и только рассказом (что, увы, не помешало автору, поддавшись общему влечению, позднее назвать его повестью).

В «Ухабах» ощущается та же «суровость» прозы (употребим пушкинское определение), какая была едва ли не определяющей чертой первых вещей писателя.

Еще один пушкинский эпитет тоже окажется уместным в этом случае. Пушкин говорит: «нагая» проза — и считает одной из ее задач «изъяснять просто вещи самые обыкновенные». Остановимся несколько подробнее на этой пушкинской программе, время от времени обретающей, перестав быть исключительным достоянием ученых трудов, притягательность и силу воздействия в живой литературной практике.

Пушкин говорит о «прелести нагой простоты» в заметках о прозе, написанных в 1822 году, задолго до появления «Повестей Белкина» и «Капитанской дочки». Программа сложилась прежде, чем появилась проза, и Пушкин брался за нее, определив основные элементы своей поэтики.

Поражает, впрочем, не это. Разного рода соображения о том, как надо писать и каким следовать эстетическим канонам, нередко являются писателю перед тем, как он сложит первую фразу своего сочинения. Много реже эти соображения становятся художественной реальностью. Пушкину не только удалось то, что он обдумал и решил заранее, но удалось с удивительной полнотой и цельностью. Точнее о прозе его нельзя сказать, чем сказал он сам, только еще готовясь сесть за нее. Он следовал своим собственным предначертаниям с такой свободой вдохновенья, которая исключает, казалось бы, всякое преднамеренное решение. Конечно, тут проявились счастливые свойства пушкинского гения. И еще, возможно, и то особое обстоятельство, что проза пушкинская *начинала*, что тут был просветительский энтузиазм. В такие времена *чертежи* нередко успешно опережают творения.

Говоря об «Истории Пугачевского бунта», П. Вязем-

ский набросал характеристику прозы поэта, действительную не только для его исторических сочинений:

«Рассказ везде живой, но обдуманый и спокойный, может быть, слишком спокойный. Сдается, что Пушкин будто сторожил себя; наложенною на себя трезвостью он будто силился отклонить от себя и малейшее подозрение в употреблении поэтического напитка. Прозаик крепко-накрепко запер себя в прозе так, чтобы поэт не мог заглянуть к нему. Впрочем, такое хладнокровие, такая мерность были естественными свойствами дарования его, особенно, когда выражалось оно прозою...

В лирических творениях своих поэт не прячется, не утаивает, не переодевает личности своей... Там, где он лицо постороннее, а действующие лица его должны жить собственной жизнью своею, а не только отпечатками автора, автор и сам держится в стороне. Тут он только соглядатай и сердцеиспытатель; он просто рассказчик и передает не свои наблюдения, умствования и впечатления».

В характеристике Вяземского названы некоторые существенные черты пушкинской школы прозы. Влияние ее на русскую прозу оказалось едва ли не решающим, не всегда притом проявляясь в очевидной зависимости или в прямом следовании ее урокам. Л. Толстой восхищался особым искусством пушкинских начал, предвещающих весь повествовательный склад произведений, и он искал порою у Пушкина нужный ему для своих сочинений музыкальный ключ, ни в чем никого не повторяя и не теряя своей самобытности. Толстой глубоко чувствовал не только эстетическую прелесть «нагой» и «суровой» прозы, но и цельность художественного мира, где нет ничего лишнего и ничего случайного с точки зрения основной задачи автора, намеренного представить читателю типы, характеры и обстоятельства действительной, сушей жизни.

Вероятно, в русской прозе нет ни одного крупного явления, не связанного так или иначе с этой коренной, заложенной Пушкиным традицией. Внешние уподобления ничего, конечно, не определяют. Искусство версификации достигло сейчас больших высот.

Но вернусь к характеристике, данной Вяземским.

«...Наложенною на себя трезвостью,— пишет о Пуш-

кине Вяземский,— он будто силился отклонить от себя и малейшее подозрение в употреблении поэтического напитка».

Нечто схожее мы находим и у писателей охарактеризованного выше направления «деревенской» прозы, столь неуклонно наложивших на себя трезвость, что ни единой капли «поэтического напитка» в их сочинениях нельзя найти.

В чем тут дело? В отсутствии любви, понимания или знания деревни? Вот уж нет.

Все обстояло как раз наоборот. Именно истинное знание деревни, понимание ее нелегких проблем и любовь к ней побуждали отвлечься от «поэзии» во имя насущной и вполне деловой идеи, связанной с судьбою крестьянской усадьбы, с жизнеспособностью колхоза и в конечном итоге с самой жизнью людей.

Приходилось говорить о самом насущном,— в этом, собственно, и заключалась тогда поэзия. Со временем, и довольно скоро, литература отошла или даже — можно сказать и так — отшатнулась от этой трезвости, употребив с наслаждением «поэтический напиток». В причинах этих перемен, выявленных с особенной полнотой прежде всего в рассказе, я попытаюсь разобраться ниже.

5

В коротких, намеренно незатейливых фразах начала «Ухабов» даны все главнейшие элементы стиля вещи — грубоватая энергия языка, стремительность ритмов. С первых строк заметно, что автор не слишком озабочен поисками особо выразительных образов и охотно использует обычные краски. Но он сразу же находит нужную ему интонацию — лаконичную и немногоруезкую — и не отступит от нее до конца.

«Сонные тучи придавили маленький городок Густой Бор. Шумит ветер мокрой листвой деревьев, мокро блестят старые железные крыши, мокрые бревенчатые стены черны — и сам город, и земля, на которой он стоит, и сам воздух, все, все обильно пропитано влагой.

Такому городку, отброшенному на пятьдесят километров в сторону от железной дороги, затяжные дожди причиняют великие неудобства: в магазинах исчезает

соль и керосин, в Доме культуры перестают показывать новые кинокартины, письма и газеты приходят с опозданием, так как почту доставляют с оказией, на лошадях. Густой Бор в эти дни наполовину отрезан от остального мира».

Экспозиция, знакомящая с местом действия, наминает ремарку скупостью и точностью деталей. Все, что касается обстановки, показано в меру строгой необходимости. Ни одного лишнего слова, нарушающего взятый с первых же строк тон. Автор перед началом действия торопливо расставляет по местам предметы и людей.

Действующие лица драмы, которая развернется перед читателем, нарисованы в той же лаконичной манере. К оригинальности характеристик Тендряков определенно не стремится. Он набрасывает несколькими резкими штрихами внешний облик, как бы отбирая и называя только то, что выделяет человека на первый взгляд в толпе.

«Парень с белесым чубом из-под фуражки, в сапогах с отворотами размашистым шагом подошел к машине...»

Об этом парне мы немногим больше узнаем и дальше, хотя ему предстоит очень заметная роль в событиях, центральных для всего замысла вещи. Читателю сообщено только то, что необходимо знать, чтобы беспрепятственно следить за развитием сюжета и конфликтной ситуацией. Все другие подробности, может быть и важные, тем не менее отсечены беспощадно.

О Васе Дергачеве, шофере, ведущем по густоборовским ухабам машину, который все время перед нами, пока мы читаем рассказ, сказано кратко:

«...В старой кепчонке, в кожаной куртке, донельзя вытертой, хлябая ногами в непомерно широких голенищах кирзовых сапог, с какой-то шоферской вдумчивой раскачкой ходил вокруг своей полуторки».

Совершенно очевидно, что писатель намеренно ограничивается этими беглыми, эскизными набросками, впрочем имеющими достоинство близости к натуре. Вот и пейзаж он дает, отбросив всякое живописание, лирику и красóты. Это пейзаж, увиденный глазами шофера, которому вовсе не до красот на густоборовских дорогах.

«Впереди показался кособокий холм. Правая его сторона, кудрявясь мелким березнячком, круто сбегала вниз. К вершине по самому краю склона, к выщипанному кустарнику, маячившему на фоне серого неба, ползла вверх жирной виляющей лентой черная дорога».

«Василий изредка бросал взгляды в сторону и видел, как внизу ширится простор. Мелкий, мокрый березнячок оседает, своими верхушками уже не закрывает тускло поблескивающую воду узенькой речки, бегущей внизу, под склоном. Сразу за речкой — ядовито-зеленое поле льна, еще дальше — матовые овсы, среди них деревенька — горсточка серых избушек, а совсем далеко, в сырой мгле, мутным темным разливом раскинулся большой хвойный лес».

Показано только то, что видит со своего водительского места Вася Дергачев, и то, как он видит. Никакого живописания автора «от себя». Это Васе далекая деревенька увидится горсткой сереньких избушек и пейзаж предстанет скучным, даже отвращающим. Снижение стиля в этом случае идет не от автора, а от героя.

Снижение стиля — вообще принцип Тендрякова в этой вещи. У Васи «нос пуговицей», на голове — «кепчонка». У старухи, которую сажает в машину Вася, плаксиво сморщенное лицо, корзина у нее завязана «вылинявшим платком». Писательский взгляд в рассказе сопоставим с шоферским взглядом Васи, который видит через ветровое стекло не красоты пейзажа, а черную ленту ухабистой дороги и думает исключительно о том, как бы ее преодолеть.

«Откинувшись на спинку сиденья, с бесстрастно суровым лицом, Василий наметанным взглядом выбирал более удобный путь на расхлюстанной дороге. Его руки скуп, расчетливо, лишь более порывисто, чем всегда, крутили баранку».

Вся образная система рассказа связана с этой фигурой в кабине полуторки. Стилистика рассказа небезразлична к наметанному взгляду водителя, выбирающего среди ухабов путь. Вся цветовая гамма, суровость тонов, резкость красок, напористая энергия ритмов — все это составляет — вместе с фигурой Васи Дергачева — художественное единство, тонко и точно выявленное в первых же строках.

В одном отношении Вася Дергачев был особенно

Важным открытием для писателя, повлиявшим на всю его последующую работу. Автор находил в «Ухабах» новую точку обзора действительности, сближался со своим героем, глядя его глазами на мир и в то же время сохраняя за собою все суверенные права рассказчика.

В «Падении Ивана Чупрова» такой близости автора и героя нигде не возникало, даже там, где появлялся Бессонов, человек далеко не чужой писателю, и при всем том отстоящий от него на порядочной дистанции. Рассказчик наблюдает за всем, что происходит со стороны. Он тут умный и внимательный очевидец, цель которого — быть объективным и точным в передаче событий. Читатель, несомненно, различал в нем знакомые ему традиционные черты очеркиста, выехавшего на место происшествия, чтобы разобраться с профессиональной честностью во всем, что произошло. Этот образ честного и правдивого свидетеля и летописца тоже входил в рассказ на равных правах с другими запечатленными здесь типами и характерами.

В «Ухабах» этот персонаж исчезает — и уже едва ли не навсегда — из творчества писателя.

Вновь возникающий здесь рассказчик смотрит уже не со стороны на события и людей. Новое место обзора, избранное им, уже не вне, а внутри происходящего. Он уже не отделен чертою от героев повествования и находит среди них натуру особенно ему симпатичную и родственную. В Васе Дергачеве писатель обретает свою новую художественную позицию.

Вместе с тем Тендряков обретал свободу дыхания. Тут было все, что необходимо ему как художнику, — деловой, лишенный, сантимента взгляд на жизнь, истинность отношения к жизни, отвергающая всякую экзальтацию, риторику, выдумку, фальшь — все, что мешает понять ее действительное содержание и смысл.

С первых же строк рассказа, рисующих бездорожье и глушь, перед нами возникает густоборовская действительность, поданная под определенным углом зрения. Нельзя сказать, что она дана целиком глазами водителя, — нет, это не так. Но присутствие Василия Дергачева в рассказе мы чувствуем постоянно. Существует грань, отделяющая рассказчика от героя. Но и

близость их тоже настолько очевидна, что порою эта грань, как начинает казаться, исчезает. Иногда рассказчик отходит чуть в сторону, не теряя при этом из вида своего героя. А иногда он сливается с ним, смотрит на мир его глазами. В этой постоянной смене позиций есть тонкая художественная игра, которую ощущаешь как своеобразие художественного звучания вещи. Голос рассказчика имеет свою, очень определенную интонацию. Но иногда он рассказывает именно то, что мог бы или должен был рассказать нам молчаливый Василий Дергачев, если бы начал говорить.

«Дорога! Ох, дорога!

Глубокие колесные колеи, ни дать ни взять ущелья среди грязи, лужи-озерца с коварными ловушками под мутной водой — километры за километрами, измятые, истерзанные резиновыми скатами, — наглядное свидетельство бессильной ярости проходивших машин.

Дорога! Ох, дорога! — вечное несчастье Густоборовского района, поколение за поколением машины раньше срока старились на ней, гибли от колдобин, от засасывающей грязи...

Ох, дорога! — каждый метр с боя».

Вот мир, открывающийся Василию. Дорога — центральный образ рассказа — написана сильно, ярко, тут автор дает волю своему художественному темпераменту. Дорога — дракон, которого нужно одолеть. Такой она и предстает из окна кабины водителя. Василий постоянно видит перед собою это страшилище, и оно постоянно и перед читателем.

«Вася Дергачев хорошо знал ее капризы. Эту лужу, на вид мелкую, безобидную, с торчащими из кофейной воды бугристыми хребтами глины, нельзя брать с разгона. В нее нужно мягко, бережно, как ребенка в теплую ванну, спустить машину, проехать с нежностью. На развороченный вкривь и вкось, со вздыбленными рваными волнами густо замешанной грязи кусок дороги следует набрасываться с яростным разгоном, иначе застрянешь на середине, и машина, сердито завывая, выбрасывая из-под колес ошметки грязи, начнет медленно оседать сантиметр за сантиметром, пока не сядет на диффер».

Это уже говорит рассказчик, как бы продолжая воображаемый монолог Василия. Он чуть в стороне от

своего героя, но достаточно близко, чтобы точно знать, что тот видит, чувствует, делает.

Вася Дергачев как личность чрезвычайно определен. Это натура, не терпящая притворства, фальши, не патетическая, не умствующая, но основательная и надежная. Его понятия об истине просты и устойчивы. Он никак не пытается их обосновать, но зато следует им неуклонно, без всяких мыслей о долге и прочих высоких материях, повинаясь издавна усвоенным представлениям. Нужно получше исполнить свое дело — и это истина. В критическую минуту нужно остаться человеком, не струсить, не бросить товарища в беде — и это тоже истина. Жизнь он видит в тонах несколько суровых, стараясь держаться поближе к сути, к натуре, и верно не слишком радужной. Какая уж тут радужность, на густоборовских залитых грязью дорогах!

Василий Дергачев — истинный, действительный человек. В том смысле, что видит природу и натуру вещей правильно, в соответствии с их значением. Он знает, что мечтать при исполнении дела нельзя — как раз угодишь в кювет. И другие его представления носят столь же истинный характер. При этом неверно думать, что он человек прозаический, скучный, вовсе нет. Просто — жизнь научила некоторым ясным, строгим и необходимым вещам. И эти уроки несколько не задавили в нем живую душу.

Именно такой человек и мог стать художественной позицией писателя, стремящегося увидеть правильно природу вещей.

Тут прежде всего устраивал угол зрения человека, занятого обычным, необходимым делом. С этой точки лучше всего обозревались интересующие писателя социально-нравственные проблемы.

Но, что было не менее важно, верно найден был и сам характер, очерченный бегло выше.

Посмотрите, с какой внутренней свободой и как пластично пишет художник этот образ. Не нужно никаких других изъяснений в симпатии и близости, чтобы ясно стало истинное отношение автора к этому человеку. Внутренняя патетика, которую мы чувствуем в приведенных ниже строках, сопоставлена с будничными

детальями обстановки, но как раз в этом сопоставлении — одна из особо ярких красок рассказа.

«На ветровом стекле брызги жидкой грязи. Сквозь стекло видно, как навстречу, словно медлительная ленивая река, течет дорога. Вася Дергачев, вытянув шею, в кепке, съехавшей на затылок, настороженно впился в дорогу глазами. Она враг — хитрый, неожиданный, беспощадный. От нее каждую секунду нужно ждать пакости. Вася с ожесточением воюет, от напряжения ему жарко, волосы прилипли ко лбу.

Рулевая баранка, рычаг скоростей, педали — вот оно, оружие, с помощью которого вырывается у дороги метр за метром...

Впереди зализанный, осклизлый склон. В другое время не стоило бы на него обращать внимания. Тяжелый сапог давит на газ. Взыл мотор. Сотрясая кабину, машина набирает скорость: давай, давай, старушка! Начало склона близко. Начало склона перед самыми колесами. Газ! Тяжелый сапог давит до отказа: газ! газ! Радиатор поднимается в небо. А в небе, затугомом ровными серыми облаками, равнодушно машет крыльями ворона...

С разгона машина проскочила до середины скользкого склона, и вот — секунда, частичка секунды, когда чувствуется, что она должна остановиться... Если это случится, не помогут и тормоза, — как неуклюжие салазки, сползет грузовик вниз, а уж во второй раз так просто не выползешь.

Секунда, частичка секунды, — педаль, сцепление, рычаг скоростей на себя и газ, газ, газ! Машина остервенело воеет, дребезжат стекла кабины, медленно, медленно, с натугой, по вершку, по сантиметру вперед, вперед, вперед! Выкатилась... Уф! — Василий расслабил сведенные на руле руки».

Тут фраза о сером небе, в котором равнодушно машет крыльями ворона, может показаться проходной, несущественной, хотя эта фраза стилистически ключевая. По ней видно, что стилистика рассказа прямо связана с Василием Дергачевым и что он здесь лицо стилообразующее, хотя и не заменяет рассказчика.

Рассказчик не имитирует его речь, но передает его восприятие, воспроизводит краски и ощущения, какие

свойственны его герою и какими он отмечен как личность.

Фраза о сером небе как раз и представляет натуру Василия, не склонную к миражам. Таким действительным человеком он и предстает в этой сцене, где все поступки и мысли подчинены целесообразности, делу, борьбе и одолению.

В конечном счете все, что мы видим в «Ухабах», связано так или иначе с присутствием тут Василия и его отношением к событиям и людям. Он выступает как мера понятий и вещей, нисколько не претендуя на эту роль и не подозревая, что годится для нее. В сущности, он предпочитает без нужды не лезть на глаза и, коль обстоятельства позволяют, держаться в тени. И автор не насирует его натуру. Он не выставляет его без необходимости на первый план. Его положение в рассказе можно понять и раскрыть, проникнув в художественную ткань «Ухабов», уже не поддающуюся столь легкому и простому прочтению, как первые вещи писателя.

Только что пережив аварию, грозящую ему крупными неприятностями, может быть и судом, Василий не то чтобы не думает об этом — он не настолько наивен и легкомыслен, чтобы не понимать, чем чревато для него только что случившееся, — но делает в эти минуты все необходимое, чтобы спасти пострадавшего в аварии человека. Он действует с той же непреклонной решимостью, с какой привык преодолевать густоборовские дороги. Достает жерди, сооружает носилки. Он пытается уговорить упирающегося Княжева, директора МТС, чтобы тот дал трактор, на котором можно будет доставить умирающего в больницу, — Княжев отказывает, ссылаясь на административный запрет использовать трактор «не по назначению». Василий кричит, негодует. И он плачет, когда выясняется, что спасти парня все же не удалось.

Слезы его уже ничего ни изменить, ни поправить не могут.

Очень важен завершающий, финальный акцент в портрете Дергачева.

«Какая бы удача ни случилась, — пусть простили бы разбитую машину, не передали бы в суд, оставили на прежней работе, — все равно не будет радости, если

умрет этот парень. Не должен он умереть! Не должен! Если б Княжев сразу дал трактор, давно были бы в Густом Бору, парень лежал бы на операционном столе... Будь проклят этот Княжев, взваливший на него, Василия, нескончаемую страшную пытку!»

Тут натура Василия раскрывается в одном из вершинных своих проявлений. И это необыкновенно важная и нужная краска образа. Она существенно дополняет уже известное нам об этом человеке, давая возможность ощутить масштаб и значительность характера. И его нравственную основу. В этой точке и наиболее очевидно противостояние: Василий — Княжев. У Василия Дергачева есть естественное понимание, как в сложившейся ситуации он должен поступить. Действиями его руководит здоровое нравственное чувство. У Княжева — извращенное, противоестественное, противоречащее здравому смыслу представление о необходимом действии. Человеческое в нем задавлено и искажено. Коллизия рассказа полнее всего выявлена столкновением этих двух характеров. Автор выяснил все обстоятельства, связанные с конфликтом, в центре которого оказались два взаимоисключающих человеческих типа. Василий или Княжев — такова в конечном итоге предложенная рассказом дилемма.

Обретая в Василии Дергачеве новую художественную позицию, Тендряков тем самым участвовал в поисках, запечатленных в образах Мартынова, Митрича из одноименного рассказа Г. Троепольского, Ивана Федосеевича из дорошевского Райгорода. Не сопоставляя сейчас эти типы со стороны художественной, выделим определенное направление поисков, нацеленных на обретение истинных понятий о сущей жизни.

Для самого Владимира Тендрякова «Ухабы» определили многое, если не главное, на будущее. В этом смысле рассказ оказался ключевым для всего творчества писателя.