

В. СЕРДЮЧЕНКО

В кругу «вечных» вопросов

Книжный поток и литературный процесс не одно и то же, и лишь немногое из первого становится достоянием второго. Бывают, однако, исключения, когда то ли иное явление не попадает в створ текущего литературного процесса не потому, что оно бесталанно, но потому, что не находит в нем питающих аналогий и заставляет отыскивать для себя параллели вне пределов современной литературы. Зато пристальный взгляд иногда позволяет увидеть в нем более закономерное и почетное родство, например, близость к художественно-философским основам отечественной литературы XIX века. Такое родство в принципе не может не вызвать уважения, но оно требует от художника особой ответственности: десница русской классики способна превратить многое из того, что воспроизводится даже самыми талантливыми ее продолжателями, в обыкновенные упражнения ученической кисти, но она может и осенить своим авторитетом творческую дерзость художника.

К таким явлениям относится, на наш взгляд, творчество Владимира Тендрякова.

Лишь ранние повести, в первую очередь «Не ко двору», пришлось, прошу простить невольный каламбур, ко двору тогдашним общественно-литературным умонастроениям. Повесть имела большой читательский резонанс, широко обсуждалась в печати, была экранизирована, как вдруг Тендряков резко изменил свою писательскую манеру, удалившись со счастливо найденной стези бытописателя сельских нравов в неизведанные нравственно-философские пространства нашего «сегодня». Этот поворот в самом начале его творческой биографии представляется весьма знаменательным. При всей талантливости его первых повестей в них ощущалась некоторая тематическая вторичность; разумеется, вторичность высокого уровня, сразу превратившая начинающего писателя из продолжателей в одного из ведущих авторов «районной» темы пятидесятых — шестидесятых годов. Но изначально, как мы понимаем, Тендряков тяготел к чему-то другому. И как только его посвящение в профессиональные литераторы состоялось, он без колебаний

пожертвовал «тематикой» во имя «проблематики», удалился с ухоженной литературной нивы, чтобы отдаться главной своей страсти — страсти высокого гуманистического философствования.

Манифестом «нового» Тендрякова стал его роман «За бегущим днем», где привычный его перу мир районных будней был подвергнут разнообразным мировоззренческим конденсациям, а рядовые действующие лица этих будней предстали ревнителями гражданских и социальных сверхзадач. На читателя обрушился поток этико-философских сентенций, гипотез, вопрошаний о судьбах мира; страницы запестрели восклицательными знаками интеллектуальных монологов и диспутов; автор с безоглядной решимостью перепахивал почву своей прозы, чтобы вырастить на ней плоды совершенно иного качества, чем прежде.

Этот поход за философскими камнями современности был возглавлен в романе Андреем Бирюковым, чьи правоискательские права оказались, однако, подвергнутыми критикой тех лет довольно единодушному сомнению, потому что интеллектуальные масштабы личности героя не вязались со врученными ему автором полномочиями. Перед нами — несостоявшийся по причине элементарной бездарности художник, затем рядовой выпускник провинциального педагогического вуза, разделивший рядовую же биографию учителя сельской школы. Его попытки действием, поступком добиться чего-то большего, взломать, преодолеть уготованную ему судьбу «маленького человека» к особым успехам не приводят. Даже затеянный им педагогический эксперимент, возмутивший спокойствие целой школы, оказался на поверку полузабытым методом ланкастерского обучения и, таким образом, не открыл в педагогической науке чаемых америк.

Заурядно сложилась и личная жизнь героя. Он женился на своей однокурснице, не испытывая по этому поводу особого любовного вдохновения, и исправно исполнял бы свои родительские и семейные обязанности «в положенный час отливам и приливам», если бы одним из таких приливов не оказалась любовь к замужней женщине.

С этого момента судьба героя начинает рискованно колебаться. Его постоянные попытки заявить о себе миру, утвердиться в каком-то более значительном качестве начинают в конце концов приносить обильную жатву, правда, не совсем такого содержания, на которое он рассчитывал. Разбив свою и чужую семью, бросив родного ребенка ради возлюбленной, а затем возлюбленную ради ребенка, Бирюков... Можно ли сказать, что он наконец мучительно прозревает?

В том-то и заключается уникальная особенность «новой» прозы В. Тендрякова, что к ней подобные вопросы попросту неприменимы. Ибо житейский базис и интеллектуальная надстройка как бы лишены в ней вертикальной связи; второе не вырастает из первого, но свободно парит над его поверхностью, иногда совпадая, а иногда не совпадая с существом происходящего. Житейское «я» Бирюкова, а затем Федора Материна из «Свидания с Нефертити», Рыльников из «Апостольской командировки», Крохалева из «Затмения», Памятнова из «Расплаты» оказывается как бы придатком к их мятущемуся, перевозбужденному интеллекту, непрерывно перерабатывающему все вокруг и с ними происходящее в материал для философских построений. Тендряков воссоздает эту работу мысли с таким напором и внутренним авторским увлечением, что озадаченному читателю остается только отказать от своих привычных читательских навыков и превратиться в участника напряженного этико-философского диспута.

Для этого требуется определенное усилие. Белинский говорил, что писатель там более всего философ, где он более всего художник, и поэтому именно к художественным образам должен прежде всего обращаться читатель, если он хочет определить вклад писателя в философское осмысление эпохи. Само же произведение не решает и, может быть, даже не должно решать проблем в отвлеченно-очищенном виде.

Что же касается Тендрякова, то у него эти проблемы чаще всего ставятся именно за счет выдвигания какого-нибудь отвлеченного нравственного тезиса.

Вот при свете керосиновой лампы в нишей послевоенной избе райуполномоченный Женька Тулупов объясняется в любви Вере-сельсоветчице с помощью цитат из Томмазо Кампанеллы («Три мешка сорной пшеницы»); десятиклассница Тося Лубкова заполняет свой девичий дневник неотомистскими размышлениями о боге («Чрезвычайное»); милиционер Сулимов открывает в своей профессии кантианские «про» и «контра» («Расплата»). «Философский образ» оказывается у В. Тендрякова в девяти случаях из десяти образом именно философа, а его «философский герой» одновременно и героем философствующим. Образно-поэтическое слово решительно потеснено в его прозе

отвлеченно-понятийным словом, хотя эпитет «отвлеченное» здесь не совсем точен, потому что та философия, которой предаются герои Тендрякова, есть иступленное переживание «проклятых вопросов» бытия. Но так или иначе В. Тендряков демонстрирует нам редкостную писательскую манеру, которой, за исключением, может быть, Л. Леонова, нет аналогий в нашей литературе. Есть, впрочем, еще одна параллель, но она повергает в смущение: Федор Михайлович Достоевский, который в свое время так же отважно нарушил житейскую, чтобы передать моральную правду эпохи.

Тендряков заражает читателя нравственно-философским напряжением за счет повышенного, «достоевско-шекспировского» строя мыслей и чувств своих героев. Своеобразной вершиной этого стала повесть «Затмение», где философский корень извлекается из любого, сколь угодно обледенного факта жизни, где даже любовь превращена в изощренный интеллектуальный поединок вплоть до того, что одной из причин распада любящей семьи оказывается горестное обнаружение молодой женой несоответствия между научно-биологическими изысканиями ее мужа и задачами немедленного преобразования земной антропосферы.

Вообще говоря, повесть «Затмение» представляется наиболее «тендряковской» из всего написанного писателем, вобравшей в себя все предыдущие и последующие особенности его прозы, со всеми ее достоинствами и недостатками. Автор блеснул здесь несомненным изобразительным мастерством. Впервые переселив своих героев из деревни в город, Тендряков обнаружил прекрасное урбанистическое «чутье», понимание специфических особенностей городского быта. События в научно-исследовательском институте, где работает герой, описаны с почти «трифоновским» проникновением в суть учрежденческой интриги. Реалистичны и объемны образы второстепенных персонажей, например, матери и особенно отца Майки, здравомыслящего семьянина и одновременно крупного строителя-хозяйственника. Наконец, исполнены точной выразительной пластики зарисовки городского пейзажа, сценки городской жизни.

Но не эти «мелочи жизни» стали объектом главной заботы автора в новой повести. Задумав ее, судя по интервью, опубликованному в «Литературной учебе» (1979, № 3), как монографическое исследование «простейшей», элементарной человеческой связи между «он» и «она», Тендряков устремляется с этого плацдарма на энциклопедическое осмысление связи «всего со всем». Семья и школа, наука и религия, физика и лирика, культура и мы — то, что рассматривалось в его предыдущих произведениях по отдельности, собрано здесь в единый философско-просветительский

узел. Ни до, ни после Тендряков не давал такой воли обуревающей его жажде поучающего размышления; переизбыток философского драматизма оказался здесь особенно велик, а социологические, естественнонаучные, натурфилософские отступления настолько переполнили повесть, что критика почти единодушно развела руками. Как если бы на самого автора, талантливого прозаика, нашло затмение и он, не сообразовавшись ни с какими научными авторитетами, ни даже с уровнем образованности современного читателя, обрушил на его голову ворох научно-популярных общезвестностей. Нет слов, порой автор высказывает устами героев свежие и оригинальные мысли, например, о различном наполнении любовного чувства в разные периоды человеческой истории, но для этого он заставляет героиню прочесть — буквально! — литературоведческий трактат на тему «Образ любви в русской лирике XVIII—XIX веков», и прочесть его не на студенческом семинаре, а на берегу озера двум оказавшимся рядом автористам.

Мы договорились, впрочем, признать эстетические полномочия за этой «двуплановой» прозой, иначе пришлось бы подвергнуть сомнению творческий опыт уже упоминавшихся Достоевского и Леонова. Присовокупив к ним еще и Томаса Манна, мы получим триумф авторов уникальных завоеваний в сфере художественно-философской мысли.

Но там был масштаб, была гигантская классическая культура — и при всем том для чтения этих писателей требуются оспоренные по принципиальному счету самим Белинским особые навыки. Победителей, однако же, не судят; так или иначе интеллектуально-художественные построения Достоевского, Томаса Манна вошли в обиход мировой, а Леонова — советской литературы, и были оприходованы ею как жанр философского романа, который, однако, именно в силу исключительной трудности не получил полного развития. Как бы ни были проблематичны собственно философские завоевания прозы Тендрякова, объективно именно она после долгого перерыва возродила этот жанр и, повторяем, эстетически была узаконена победительным опытом трех мастеров.

Другое дело, ее содержательная ценность. И в наше время никому не возбраняется посягнуть на лавры Достоевского, Леонова или Томаса Манна, но для этого нужно освоить и переплавить в своем литературно-гуманистическом сознании то, что уже сделано ими, иначе грандиозный замах может обернуться ученическим повторением пройденного. У Достоевского Коля Красоткин тоже атаковал систему классического образования, ссылался на Вольтера и Белинского, презревал будущее России и — о, роковое совпадение! — ставил «семейный вопрос», едва не переспорив по

всем этим статьям простодушного Алешу Карамазова.

Далее. Понимая, с одной стороны, что в здоровом организме социалистического быта отсутствуют социальные предпосылки для возникновения «невротиков по Достоевскому», деформированная судьба которых оправдала бы повышенную этико-философскую озабоченность автора, а с другой — не в силах отказаться от своего излюбленного «шексиризирующего» взгляда на действительность, Тендряков попытался в «Затмении» восполнить недостаток жизненного драматизма экспрессивностью повествовательной интонации: образно ее можно было бы определить как «крик души». Восклицательный знак главенствовал и в предыдущих его произведениях; критики вычислили даже момент, с которого проза Тендрякова начала «кричать», — с призыва «Люди добрые, спасите Настю», закончившего повесть «Поденка — век короткий». В «Затмении» кричат уже непрерывно, восклицательная интонация доведена здесь до предела.

Наиболее безжалостным был упрек писателю в философском верхоглядстве, в умствовании на уровне газетных статей и научно-популярных журналов. Если это в чем-то справедливо по отношению к конкретной повести, то по отношению к самому В. Тендрякову это и жестоко и несправедливо. Не подлежит сомнению, что в своих философско-просветительных увлечениях он искренен и глубок, иначе зачем было ему жертвовать прекрасно сложившейся писательской репутацией ради рискованных экспериментов с величинами, современной литературе почти неизвестными?

Философ — это ведь не только профессия или энциклопедическая эрудиция, это определенный эмоционально-психологический тип личности, образ чувствования мира. Это люди, «которым не надо миллионов, а надобно мысль разрешить». Тендряков из их числа. Но есть «мысль в себе», а есть «мысль для нас», и Тендряков же, как мы понимаем, роковым образом и раз за разом недооценивает необходимость перевода первого типа мысли во второй для того именно художественно-философского жанра, который он избрал.

«Затмение» явилось поворотным моментом в литературно-критической судьбе творчества В. Тендрякова. Писатель, очевидно, допускал, что избранный им путь не гарантирует ему прежнего литературного благополучия, когда он, не мудрствуя лукаво и поддерживаемый блестящей плеядой «деревенщиков» пятидесятых — шестидесятых годов во главе с В. Овечьиным, живописал будни и проблемы колхозного села; но, будучи внутренне готовым к нареканиям по поводу его новой позиции, он, вероятно, никак не ожидал, что окажется критикуемым совсем за другое: за любительскую поверхность, произвольность

своих философских предостережений. Стремясь доказать существенность и злободневность того, на что он направлял свое перо писателя и гражданина, В. Тендряков с чисто гоголевским упорством отстаивал право на постановку и врачевание острейших проблем современности. Нарастающая критическая реакция вынудила писателя удержаться лишь, так сказать, от космологической, натурфилософской аранжировки этих проблем. В трех последующих повестях («Ночь после выпуска», «Расплата», «Шестьдесят свечей») книжно-просветительский элемент уже отсутствует, зато предельно драматизирована жизненная ситуация. В них писатель все-таки перешагивает границу, интуитивно соблюдавшуюся им в предыдущих произведениях, и, желая во что бы то ни стало заронить в душу современника гуманистическую тревогу, начинает черпать коллизии из Достоевского и Леонида Андреева. Но когда мы погружаемся в мир романов Достоевского, то с первой же главы начинаем ощущать в их клубящейся, хаотической атмосфере мощное прямолинейное движение авторской воли, которая беспрерывно синтезирует из этой атмосферы единый мировоззренческий императив. Когда же мы становимся свидетелями устрашающего самосуда на страницах «Ночи после выпуска», то в конце концов обнаруживаем, что... ничего не обнаруживаем, а впрочем, то ли нужно спасать нашу отечественную педагогику, то ли самим от нее спастись.

Ибо своим названием, сюжетом, действующими лицами повесть настолько герметично замкнута на школе, что иные ее истолкования были бы совсем уж произвольными. Вооружившись толстовским заветом «заострять, чтобы проникло», автор взорвал динамит под одной из опор, на которой держится нравственная скрижаль человечества, нарушил некое молчаливое вето, добровольно соблаговещее многими поколениями художников, сохранявшими пору детства человека как зону гуманного и романтического. До Тендрякова русская литература нарушила эту заповедь лишь однажды. Прodelал это, разумеется, тот же Достоевский в образе Лизы Хохлаковой, которая мечтала распять четырехлетнего ребенка, чтобы затем усесться напротив него с ананасным компотом в руках и наслаждаться его страданиями. Но там были высшие цели, борьба мировоззренческих «pro» и «contra», было непререкаемое желание доказать, что «зло таится в человеческой природе глубже, чем то полагают лекаря-социалисты». Какая же цель извлекается из надрывов «Ночи после выпуска»? Никакой. Автор просто «заостряет, чтобы проникло». Но ведь итогом изнурительного душевного взаимобичевания, которым занимаются подростки в ночном парке, становится их нравственное соучастие в убийстве, и грызут они друг друга с такой волчьей яростью, что мог-

ли бы посоперничать по этой части и с Лизой Хохлаковой.

Если бы мы не знали благородных побуждений В. Тендрякова, его можно было бы обвинить бог знает в чем. Но мы этого делать не будем, потому что здесь все те же, роковым образом преследующие литературную манеру В. Тендрякова эклектический переизбыток, перевозбужденность нравственных эмоций.

Отдавая должное благородному и многолетнему участию Тендрякова в заботах нашей школы, не будем все-таки воспринимать его темпераментных заострений слишком буквально. Такие школы, и такие классы, и такие «хлыстовские рации», как в «Ночи после выпуска», все-таки нетипичны для нашей школьной действительности, все это за пределами нормы.

В последний «педагогический» триптих писателя входят еще и «Расплата» и «Шестьдесят свечей», связанные тою же школьной жизнью и проблемами — в их особом, «тендряковском» преломлении, разумеется.

В «Расплате» драматизм жизненной ситуации педалирован еще сильнее. Повесть начинается с убийства, которое одновременно и отцеубийство. «С-ын!! У-бил!! От-ца!!!» Этот крик раздался еще в «Затмении», но тогда автор надеялся потрясти душу современников без обращения к такого рода инферналиям. Поэтому об отцеубийстве там было лишь упомянуто на периферии сюжета: герой со своим товарищем случайно проходил мимо дома, где совершилось преступление, и ограничился монологом-комментарием о причинах возникновения таких аномалий.

На сей же раз отцеубийство передвинуто с периферии в центр повести. Писатель намерен добраться до солнечного сплетения читателя во что бы то ни стало. Он сожжет последние мосты, соединяющие его с обжитым материком нашей литературы и собственным литературным прошлым, он даже, подобно Льву Толстому, объявит все, написанное им в художественном роде, легкомысленной ошибкой. А раз читатели не вняли его предостерегающему гласу с надсознательных высот, он опустится в подсознательные глубины, их собственные глубины. И попытается доказать, выстроив сложнейшую гиперморалистическую конструкцию повести, что на курке рокового ружья есть отпечатки и их пальцев. Сын убил родного отца и, следовательно, виновен. Но убитый был извергом, нравственным уродом, и, следовательно, сын невиновен. Но он нарушил заповедь «не убий», и значит, все-таки виновен. Но он нарушил ее потому, что его учитель, преподаватель литературы и бывший капитан гвардии Памятников, воспитывал в нем активную ненависть к злу. И вот на выходе из этого запутанного лабиринта возникает фигура без вины виноватого, но тем не менее истово кающегося воспитателя. А поче-

му убитый стал нравственным Квазимодо? На суд вызываются его мать, его жена, его начальник, его бывшая возлюбленная и одновременно жена начальника, его напарники по работе и даже анонимные клиенты, переплачивавшие ему за ремонт автомобилей. Почти все они яростно отстаивают свою причастность к происшедшему, отнимая тем самым у убийцы сладостную возможность искупить свой страшный поступок многолетним тюремным заключением.

Да простит нас Тендряков, но он нарисовал в образе Рафаила Корякина такое звероподобное чудовище, что самообвинения и самооговоры его родных, знакомых и сослуживцев воспринимаются скорее как упрямства в нравственной софистике. Еще менее убедительна попытка посмертно оправдать убитого. В повести есть фантазмагорический эпизод, когда в камеру к арестованному Коле приходит Он (так в тексте. — В. С.), убийца и жертва сливаются во всепрощающем объятии. Он любит сына за то, что тот убил его, а Коля наслаждается этой посмертной отцовской любовью — вот до какого накала доводит дело автор, чтобы добиться от читательского сердца искомого содрогания!

Последняя по времени повесть «Шестьдесят свечей» исчерпывает, по нашему мнению, тернистый путь, по которому писатель двигался на протяжении многих лет, даже десятилетий.

Начало повести — великолепная, остроумная заставка о нравах, буднях, развлечениях небольшого областного города, где старожилы знают друг друга в лицо, где современная эстрадная культура представлена ансамблем из «Трех Жорок», ежедневно угощающих посетителей центрального городского ресторана коктейлем из наимоднейших музыкальных шлягеров. Короче говоря, повесть начинается со своеобразной «физиологической» зарисовки, по которой можно в очередной раз почувствовать в В. Тендрякове безупречного художника-бытописателя, владеющего и пластической детально и тонкой психологической иронией.

Герой, умудренный возрастом юбиляр, ставший с годами чем-то вроде местной достопримечательности, более чем трезво оценивает свою славу одного из вершителей и зачинателей новой советской школы в родном городе, снисходительно обзирает парад даров и дарителей, сокрушаясь по поводу своей маловыразительной внешности, — все это почти идеальный образец современной «городской» прозы. Но нет. Тендряков и на этот раз не намерен доставить читателю легкого эстетического наслаждения. Труба зовет. Однажды, возвратясь домой, герой находит в почтовом ящике письмо без подписи. Анонимный корреспондент приговаривает его в этом письме к смертной казни. Приговор будет приведен в исполнение самим отправителем в ближайшее время, он уже прибыл в го-

род, он везде и нигде, а состав преступления — те самые благородные нравственно-педагогические принципы, которые герой неуносительно исповедовал всю жизнь и которые каким-то загадочным образом исковеркали жизнь автору письма.

Одновременно мы знакомимся и с другим письмом, прямо противоположным по содержанию. Оно прислано герою вместе с боевым флотским кортиком одного из его выпускников, геройски погибшего в военные годы. Кортик этот был завещан погибшим своему товарищу по оружию, и вот теперь, многие годы спустя, тот решил нарушить предсмертную волю убитого, потому что вспомнил, с каким воодушевлением он отзывался о своем школьном учителе. Странная затея, необъяснимый каприз, но он нужен автору, чтобы встряхнуть успокоившегося было читателя повести. С элегическим началом покончено, повествовательная температура вновь накалена до предела, дальнейшие события в «Шестьдесят свечей» приобретают трагическую окраску. Вершиной нравственного самоедства оказывается на этот раз решение героя покончить с собой после долгого и малопонятного разговора, состоявшегося между ним и его палачом в обычном городском кафе. Разговор этот потрясает героя настолько, что он просит у обвинителя пистолет, чтобы рассчитаться с собою собственными руками. Но, придя домой, откладывает пистолет в сторсну. Он виновен, но невиновен.

Параллельно с этой историей развивается другая трагедия. Дочь героя, мудрого педагога и любящего отца, бросает семью, уходит к сектантам, связывается с пьяницей-подонком и умоляет отца не уродовать ей дальнейшую жизнь своей добротой и вниманием. Ибо его родительская любовь душит ее своим фарисейством. Он должен любить ее не как отец, но подобно Соне Мармеладовой, любить в ней ее греховность и юрдивость, а не родное по крови существо.

Интересно, однако, что в последней повести Тендрякова почти не слышно крика. Как если бы писатель и его герои устали от пыточной нравственной атмосферы, отличавшей последние произведения автора. Бесперывное вложение перстов в язвы вызвало в конце концов всеобщую усталость: усталость темы, материала, наконец, нравственных репетиторов читателя.

Литература, очевидно, слишком долго игнорировала очевидно духовную, «онтологическую» сторону жизни своих героев. Исследуя производственные, бытовые, семейные, прочие конфликты нашего времени, она как-то избегала взгляда на них «с точки зрения вечности». В ее проблематике, так сказать, не чувствовалось сверхпроблематики, в ее задачах — сверхзадач, социологическое довлело в ней над антропологическим. Процесс «прозаизации», сменяв-

ший на переломе пятидесятых — шестидесятых годов период «романтизации», был своеобразной борьбой за рядового читателя, который совсем уж устал узнавать себя в героях, штурмовавших все более заоблачные вершины гражданских добродетелей. Но шли годы, и параллельно с удовлетворяемой потребностью в «реальном» реализме в нем, в читателе, накапливалось ожидание иного рода: осмыслить через литературу ранее дискриминировавшиеся, а ныне реабилитированные будни своего существования именно «с точки зрения вечности», и философская проза В. Тендрякова и этот подспудный запрос ответила.

Снова прошло время. И постепенно стало выясняться, что искомые философские знаменатели современности находятся не совсем на тех осях ординат, где вычисляют их персонажи В. Тендрякова. Метафизические неврозы, достоинства страдальцы, религиозные искушения — все это как-то не созвучно духовному климату сегодняшнего дня. Ибо трагическое не является и не может являться определяющим духовно-психологическим состоянием личности в обществе, которое для того и создавалось, чтобы покончить с бесысходно-антагонистическими противоречиями жизни.

«Близость Тендрякова к Достоевскому, как это ни странно, до сих пор остается не замеченной нашей критикой...» — пишет Арк. Эльяшевич в своем обзоре «поздних» сюжетов В. Тендрякова.

Ничего странного. Ощущение рискованной близости, упомянутой Арк. Эльяшевичем, не раз и не два возникает при чтении Тендрякова у любого мало-мальски образованного читателя. Но следовало бы, напротив, воздать должное гражданской ответственности нашей критики, не желающей поднимать разговора на эту рискованную тему.

Да, Достоевский, подобно Тендрякову, не чурался крайних средств, чтобы уязвить читательское сознание мучительной нравственной тревогой. Да, он написал

исповедь Ставрогина, хотя сам же усомнился в моральной допустимости так и х способов воздействия на читателя и добровольно убрал эту безумно-патологическую главу из «Бесов». Действительно, у него скотопригоньевские обыватели, презренные во всех отношениях смердяковы и ракитины со скрежетом зубным излагают философские концепции, глубине которых мог бы позавидовать любой записной мыслитель. Но эти нарушения житейского правдоподобия, этот фантазмагорический преступный мир его романов оправдан в конечном итоге той социально преступной действительностью, внутри которой находился и творил автор «Братьев Карамазовых».

В нашей жизни предостаточно конфликтов, драм; никто не отрицает возможности возникновения в ней и трагических ситуаций. Но социальной почвы для трагического в ней все-таки нет, во всяком случае, для трагизма такого качества, какой заложен в прозе Достоевского и какой лишь по безответственному легкомыслию может приписываться прозе В. Тендрякова.

В этой статье нам пришлось довольно часто тревожить тени великих классиков. Что же, проза В. Тендрякова заслуживает разговора на таком уровне, даже если она вызывает желание не соглашаться с нею. Воспользуемся историей литературы еще раз и напомним о письме Тургенева Толстому, где умирающий Тургенев заклинал своего великого друга оставить метафизические мудрствования и вернуться на круги своя, к художественному творчеству, к исконным предназначениям своего гения, к непревзойденным художественным (и, следовательно, нравственно-философским) вершинам «Войны и мира».

Мы, в свою очередь, хотим выразить уверенность в том, что В. Тендряков, чья искренность и преданность гуманистическим заботам эпохи вне сомнений, обретет свое «третье дыхание», и читатели еще не раз будут увлечены его произведениями, передающими реальные тревоги и радости нашего времени.