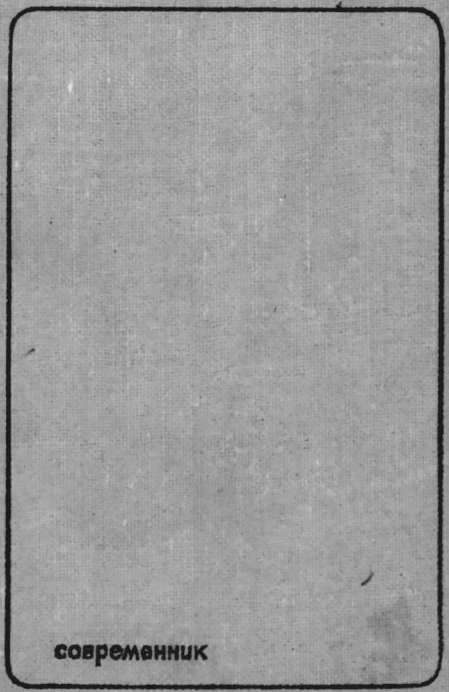
Литературная карта РСФСР

В КРАЮ „КАЛЕВАЛЫ“

ЭЙНО КАРХУ



современник



ЭЙНО
КАРХУ

Литературная карта РСФСР

В КРАЮ „КАЛЕВАЛЫ"

(Критический очерк
о современной литературе Карелии)

«Современник» · Москва 1974

84444К

8Р(Карел)
К27

1992 г.

Карху Эйно Генрихович.

К27 В краю «Калевалы». М., «Современник», 1974.

223 с., 1 л. портр.

В этой книге рассказывается о сегодняшнем дне литературы Советской Карелии. Доктор филологических наук Эйно Карху живо и увлекательно показывает тесную связь с фольклором современных прозаиков и поэтов, прослеживает основные тенденции развития их творчества.

В книге уделено внимание связям карельской литературы с другими литературами нашей Родины, а также вопросам взаимовлияния карельской и финской литератур.

К $\frac{0723-46}{106(03)-74}$ —192—74 8Р(Карел)

84444К

БИБЛИОТЕКА
Карельского филиала
Академии наук СССР

© ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВРЕМЕННИК», 1974

ПРЕДИСЛОВИЕ

В этой книге рассказывается о сегодняшнем дне литературы Советской Карелии, где живет и трудится группа писателей, составляющая один из отрядов многонациональной советской литературы.

На финском языке пишут поэты Яакко Ругоев, Николай Лайне, Тайсто Сумманен, Салли Лунд, Илмари Сааринен, прозаики Антти Тимонен, Ульяс Викстрем, Тайсто Хуусконен, Пекка Пертту, Ортье Степанов, Матти Мазаев. Некоторые авторы из числа карел и финнов избрали для себя русский литературный язык (поэт Рейе Такала, прозаик Эрнест Кононов); есть случаи, когда один и тот же автор пишет на финском и русском языках (например, поэт О. Мишин).

В тесном общении с карельскими писателями работают русские писатели республики. Одни из них родились на карельской земле и посвятили ей свое творчество — например, прозаик Федор Трофимов, поэты Александр Иванов, Марат Тарасов, Михаил Сысойков, Иван Костич, Юрий Линник, покойные Владимир Морозов и Георгий Кикинов. Других привела в Карелию работа и творческие интересы. Среди них есть писатели, прожившие здесь почти всю сознательную жизнь и прочно связавшие свою судьбу с этим краем, как, например, старейший русский прозаик Карелии Александр Линевский или поэтесса Юлия Никонова, которые приехали в Карелию еще в двадцатые годы. В детском возрасте оказался в Карелии Виктор Соловьев, полюбивший ее природу, которую он описывает в своих охотничьих рассказах. Иных писателей свела с Карелией война или послевоенная работа — так породнились с краем прозаики Дмитрий Гусаров и Петр Борисков, поэты Борис Шмидт, Алексей Титов, Илья Симаненков, драматург Всеволод Усланов, равно как и некоторые литераторы более молодого поколения (Вл. Данилов, Алексей Марков, Виктор Потиевский и др.).

В Карелии выходят два ежемесячных литературных журнала — «Пуналиппу» на финском языке и «Север» на русском, — в которых публикуются произведения как местных авторов, так и писателей из других городов и областей страны. В Петрозаводске существует книжное издательство «Карелия», а также финская редакция центрального издательства «Прогресс». Книги карельских авторов нередко выходят в издательствах Москвы и Ленинграда, некоторые из них переведены на другие языки народов СССР. К карельской литературе растет интерес в Фин-

ляндии, чему в немалой степени способствует общий литературный язык. У журнала «Пуналиппу», у лучших произведений карельских авторов имеется в Финляндии значительный круг читателей.

Оценивая успехи карельской литературы, следует вместе с тем иметь в виду, что она еще сравнительно молода и относится к числу тех литератур народов СССР, которые зародились лишь в послеоктябрьские годы. Ее история начинается с появления первых стихотворений, очерков, рассказов в периодической печати, с создания первых литературных журналов в двадцатые годы.

Следует особо сказать, что в те первые десятилетия становления молодой карельской литературы большую роль в ее развитии, наряду с местными силами, сыграли финские писатели из среды революционной эмиграции, приехавшие в Карелию вскоре после поражения рабочей революции 1918 года в Финляндии. Найдя в Советской Карелии новую родину, они с энтузиазмом включились в строительство социалистической культуры. Среди них были литературно одаренные люди, и таких писателей, как Ялмари Виртанен, Хильда Тихля, Эмели Паррас, мы по справедливости называем в числе зачинателей советской литературы Карелии. Достойно упоминания и то, что человеком, напутствовавшим Я. Виртанена в литературу, был Горький, с предисловием которого стихи поэта впервые вышли отдельной книгой в 1930 году.

В послевоенные десятилетия в литературе Карелии заявила о себе группа творчески зрелых писателей-карел, представителей коренной национальности. Преимущественно это выходцы из Северной Карелии, нынешнего района Калевалы, родины знаменитых народных сказителей — рунопевцев. Эти писатели принесли в литературу новые темы, их творчество отмечено художественным своеобразием, преемственной связью с фольклорной традицией.

Посвящая наш критический очерк проблемам современной карельской литературы, мы будем лишь эпизодически касаться предшествующих этапов ее развития, постепенно складывавшихся литературных традиций. Тех читателей, которых интересует история карельской литературы, отсылаем к сравнительно недавно вышедшему коллективному труду — «Очерку истории советской литературы Карелии» (Петрозаводск, 1969 г.).

Но есть одна, самая древняя художественная традиция, минуя которую трудно всесторонне осмыслить происходящие в современной карельской литературе процессы,—это фольклор, сокровищница устной народной поэзии.

Глава первая

ФОЛЬКЛОР И СОВРЕМЕННОСТЬ

1

Развитие культуры любого народа немыслимо без преемственности, без продуктивного усвоения тех духовных ценностей, которые созданы предшествующими поколениями.

Только псевдоноваторы, псевдореволюционеры анархистского толка склонны перечеркивать все прошлое, самоуверенно полагая, что здание новой культуры можно строить без фундамента, писать ее историю с чистого листа. Как показывает опыт, ничего хорошего из такого нигилистического всеотрицания не получается. На каждом этапе культурного развития, какой бы убыстренностью оно ни отличалось, участвуют также традиции, вековое наследие.

Могучим истоком является фольклор, и в развитии каждой национальной литературы он играет неоценимую роль. Карелия же — край с исключительно богатыми фольклорными традициями.

В Карелии, среди крестьян Заонежья, долго сохранялись в народном бытовании также русские былины, и Заонежье нередко называют «Исландией русского эпоса». В Карелии и сегодня бытуют сказки, легенды, песни, причитания.

Вот уже около полутора веков Карелия, как редкостная сокровищница народной поэзии и народного искусства, привлекает внимание научного мира. Карелия и сейчас продолжает представлять интерес в фольклорном отношении, хотя среди крупных сказителей в последние годы были утраты. Не стало известных карельских сказительниц — Татьяны Перттунен и Марии Михеевой, русской сказительницы Феклы Быковой.

Своими корнями народно-поэтическая культура Карелии уходит в глубокую древность. Эпические руны «Калевалы», записанные в XIX веке, начали складываться по меньшей мере за тысячелетие до этого.

Народную поэзию обычно называют коллективным творчеством — по ее возникновению, условиям бытования, общенародности ее идеалов. И это, конечно, верно. Но не следует преуменьшать и выдающуюся роль отдельных рунопевцев. Народ — это не абстрактное понятие, не безликая масса. Народ состоит и всегда состоял из конкретных людей со своими именами, обликом, особенностями. Поэзию «Калевалы» тоже создавали конкретные люди, хотя имена многих из них скрыты за далью веков.

Среди первых имен, которые сохранила история, почетное место принадлежит Архипу Перттунену, выдающемуся рунопевцу из Северной Карелии. Для потомков имя его стало символическим, в сердце сегодняшнего карела оно отзывается не музейным эхом и не прозаической строкой энциклопедии, а напутствием предка, передавшего последующим поколениям неугасимый факел поэзии.

В 1969 году широко отмечалось двухсотлетие со дня рождения Архипа Перттунена, и это был

знаменательный праздник. Чествуя память Архипа, общественность Карелии отдавала дань глубокого уважения и всем безвестным народным поэтам — обычным крестьянам, охотникам и рыболовам, которые, живя в бытовом отношении самой немудреной жизнью, создали великую поэзию, продолжающую восхищать потомков. Именно через «Калевалу», общее наследие карел и финнов, эти народы более всего стали известны культурному миру.

Архипа Перттунена открыл Элиас Леннрот, известный финский ученый и составитель «Калевалы». Собирая древние руны для будущей книги, Леннрот достиг в своих нелегких странствиях отдаленного лесного селения Ладвозеро в Северной Карелии. Еще в предыдущую свою поездку в эти края он много наслышался об известном на всю округу рунопевце, но встретиться с Архипом Перттуненом смог лишь в апреле 1834 года.

Три дня пел Архип свои руны. Всего Леннрот записал от рунопевца более четырех тысяч стихов. Руны Архипа поразили искушенного собирателя своей полнотой и завершенностью, у певца было врожденное чувство художественной гармонии, исполнение его отличалось взволнованной одухотворенностью. Если к этому добавить, что многие основные сюжеты, прославившие затем «Калевалу», Леннрот впервые услышал именно от Архипа, можно понять пережитую им радость состоявшегося открытия. Леннрот увидел в Архипе человека, который относился к своему искусству ревностно и благоговейно. Леннрот отмечал его духовную широту, свободу от многих предрассудков, в семье и среди односельчан его уважали как патриарха. Потому рунопевцы и пользовались славой среди своих земляков, что

были людьми незаурядными, выделявшимися своей одаренностью. Они не были просто хранителями, в задачу которых входило бы только запоминание и консервация поэтической традиции, — с одной лишь задачей консервации эта великая поэзия попросту не могла бы возникнуть.

Роль Архипа в возникновении «Калевалы» трудно переоценить. Более того, сам Леннрот и последующие исследователи считали, что встреча с этим выдающимся рунопевцем помогла Леннроту окончательно утвердиться в мысли о возможности сводного эпоса.

Если взглянуть несколько шире на исторические пути к «Калевале», то можно выделить две главные линии, которые постепенно сходились. С одной стороны, непрерывная работа творческого гения народа на протяжении многих столетий, работа таких же великолепных рунопевцев, каким был Архип Перттунен. С другой — постепенно нараставший интерес к творчеству народа, к его могучей поэтической фантазии.

Кажется, что в течение долгих веков эти два полюса — изустная народно-песенная культура и новая, книжная цивилизация — существовали в истории финнов и карел совершенно раздельно. Языческие руны находили прибежище в лесных селениях, а христианская книжность возникала в городах.

Однако даже в отдаленные исторические времена полной взаимной изоляции не было. Из глухих, казалось бы совершенно оторгнутых от большого мира, лесных уголков шли невидимые токи, народный гений посылал импульсы, улавливаемые наиболее чуткими людьми иной культурной среды.

Не кто иной, как Микаэль Агрикола, основатель финской книжности, еще в середине XVI века первый упомянул в одной из своих книг имя Вяйнямейнена, главного героя карело-финского эпоса, причем упомянул не только в качестве языческого божества, но и «кователя песен» — так обычно именуются в народе и сами рунопевцы.

Еще задолго до возникновения карельской литературы «калевальская поэзия» сыграла огромную роль в истории финской литературы Правда, после Агриколы финская литература долгое время оставалась почти исключительно церковной. К «языческим» народным рунам церковные писатели питали определенную идеологическую антипатию, что мешало сближению книжной поэзии с народной. Но постепенно осознавалась эстетическая ценность фольклора: эпические песни получают признание как искусство со своей особой поэтикой, которой не должна чуждаться и книжная поэзия. Примерно со второй половины XVII века использование фольклорного опыта становится в финской литературе более или менее осознанной тенденцией. А в конце XVIII — начале XIX века через первые фольклористические труды, путевые записки и публикации о карело-финской народной поэзии впервые заговорили в европейских странах, за пределами Финляндии и Карелии. В частности, в 1806 году русский журнал «Любитель словесности» напечатал отрывок из путевых записок итальянца Джузеппе Ачерби, где об одной карельской лирической песне говорилось, что она «особенно отличается сильным чувствием и смелыми выражениями, за которыми часто и безуспешно гоняются опытные стихотворцы».

Надо сказать, что в ту пору эти редкие жемчужины карело-финской народной поэзии получали известность еще таким образом, что неученые люди ездили к народу в далекие лесные деревни, а сами представители народа — крестьяне, странствующие карельские коробейники — случайно оказывались в городах и становились предметом внимания со стороны ученых, рассказывая им о знаменитых на своей родине рунопевцах и демонстрируя образцы их искусства. Эти рассказы и некоторые косвенные сведения заставляли ученых все более склоняться к мысли, что наиболее богатые россыпи народной поэзии таятся в Северной Карелии, что там древние руны сохранились в наилучшем виде. Эту догадку уже вполне определенно высказал в начале девятнадцатого века Топелиус-старший, отец известного финского сказочника. Характерно, однако, что первые публикации рун Топелиус-старший составил из записей, сделанных от пришлых людей, от коробейников и отлучившихся на промыслы крестьян — сам он за рунами еще никуда не ездил.

Но уже в то время начиналось и обратное движение, литераторы и ученые пускались в странствия за песнями. Заметим, что еще до Леннрота высказывалась и мысль о возможном соединении рун в целостную эпическую поэму, в результате чего возникло бы нечто похожее на новую «Илиаду» или «Песнь о Нибелунгах», как писал еще в 1817 году финский литератор и большой энтузиаст народной поэзии Карл Аксель Готтлунд.

Однако главная встреча новой культуры с древней поэзией карел была еще впереди, и одним из первых в Северную Карелию устремился Элиас Леннрот.

Выход ленинротовской «Калевалы» в 1835 году (расширенная композиция в 1849 г.) явился важным культурно-историческим событием. Карело-финский народный эпос в книжной форме вошел в широкий литературный обиход, повлиял на развитие финского литературного языка, на творчество многих финских писателей, художников, музыкантов, на финскую национальную культуру в целом.

Но устная народно-поэтическая традиция продолжала свою жизнь в Карелии и после выхода «Калевалы». Именно живое бытование фольклора, тот факт, что в Карелии выявлялись всё новые народные поэты, продолжало привлекать в этот край представителей русской и финской культуры. В Финляндии утвердился даже особый термин — «карелианизм» — для обозначения некоторых явлений финской культуры, связанных с Карелией и ее народной поэзией. Подобно тому как в начале XX века в Карелию потянуло М. М. Пришвина, написавшего о ней книгу очерков «В краю непуганых птиц» (1907), так же и для многих финских писателей и художников конца XIX — начала XX века Карелия стала своего рода Меккой, куда они совершали паломничества, чтобы воочию увидеть древнюю родину «Калевалы», встретиться с живыми рунопевцами. В Карелию ездили поэт Эйно Лейно и художник Аксели Галлен, с которыми был знаком Горький и творчество которых он высоко ценил. А молодой Сибелиус, ставший затем всемирно известным композитором, как-то сказал, что его поездка в Карелию и встреча с крупным сказителем Петри Шемейкой дали ему больше творческих импульсов, чем некоторые его учебные поездки в музыкальные центры Европы.

Руноневцы в Карелии продолжали петь руны, хотя расцвет эпической традиции был уже в прошлом. Впрочем, он был в прошлом уже тогда, когда по Карелии странствовал Леннрот. Руноневцы говорили ему, что многого они уже не помнят, а престарелый Архип Перттунен уверял, что таких превосходных певцов, каким был его отец, теперь больше нет. Сетовал Архип и на то, что в народе изменилось само отношение к древним рунам, что их «уже не любят так, как в моем детстве, когда их исполняли и на работе и на досуге»; молодежь увлекалась новыми песнями, которые старому руноневцу казались столь зазорными, что он не хотел «осквернять ими свои уста».

Как видим, перелом в духовной культуре народа уже тогда воспринимался довольно остро. Леннрот, по его признанию, сам был глубоко взволнован печальными словами Архипа об уходе старых песен, но тут же добавлял, что Архипу казалось, будто древняя эпическая традиция вот-вот угаснет окончательно, тогда как Леннрот понимал, что это процесс долгий, хотя и необратимый. Комментируя слова руноневца, Леннрот подчеркивал, что «древние руны и сейчас не столь уж редки, как ему кажется, хотя это и правда, что постепенно они исчезают. Их можно слушать в наши дни, да, пожалуй, и после нас в течение нескольких поколений. Особой неприязни к ним тоже нет, — напротив, их слушают и молодые и старые».

Время подтвердило правоту Леннрота: постепенно ослабевая, фольклорно-эпическая традиция в Карелии тем не менее продолжала существовать еще в течение нескольких поколений. Из потомков Архипа руны пел Михкали Перттунен, а в советское время семейную традицию

продолжала Татьяна Перттунен. В советский период Карелия оставалась (и до известной степени все еще остается) одним из тех немногочисленных мест нашей страны, где традиционный фольклор сохранился в живом бытовании. Его носителями являются преимущественно люди пожилые, настоящих знатоков уже мало. И не следует, конечно, впадать в преувеличения противоположного порядка, создавая видимость, будто руны и былины сегодня поются в Карелии всеми и повсеместно.

Нет нужды превращать сегодняшних лесорубов в эпических сказителей, и не в подобных «допущениях» выражается связь молодой литературы с устно-поэтической традицией. Для молодой литературы гораздо более существенна ее собственная, очень цепкая «фольклорная память», о которой проникновенно говорится, например, в стихах Яакко Ругоева «Наследство» и «Скажу тебе, мой юный друг». Молодому другу-наследнику поэт напоминает о корневой связи с предками, в том числе предками-рунопевцами: «В их заскорузлых, натруженных пальцах перо было бы непослушным — плугом, топором, ломом записывали они свой след на этой милой земле... Они оставили нам безыскусные песни, вложив в них свою душу. И если бы не было всего этого, быть может, иначе называли бы теперь Карелию... Сегодня — другая жизнь, мы больше не сдираем с сосен кору на пропитанье... Дочери знают больше матерей, сыновья выросли выше отцов. Но память — может ли она зарасти? Потомки — остаться без корней?» И в другом стихотворении: «Если тебе безразлично, как звенели об эту каменистую землю мотыги, возделывая ее, — ничтожным будет твой собственный урожай. Если ты не хочешь знать, как

родились в этом северном краю нежные песни, твоя собственная песнь будет пуста, как трухлявые венцы в ветхой избе. Скажу тебе, мой юный друг: без корней не растет даже сорная трава». Характерно, что свою последнюю лирическую книгу, из которой взяты эти стихи, Я. Ругоев назвал «На своей пашне».

Обостренность этой памяти, этой корневой связи с духовным наследием предков весьма показательна. Многовековая эпоха устно-поэтической культуры и несколько десятилетий литературного развития — над этим фактом стоит призадуматься, он накладывает особую печать и на творчество современных карельских писателей, в том числе на их отношение к фольклору. Одно дело, когда с фольклором соприкасается (причем часто через книжные, литературно-опосредованные источники) представитель развитой, давно сложившейся литературы, и другое дело, когда речь идет о влиянии фольклора на литературу молодую.

2

Критика не раз отмечала, что в изучении литературно-фольклорных связей зачастую не соблюдается должный историзм. Неудовлетворенность многими прежними работами в этой области выражена с особой остротой, например, в статье Л. И. Емельянова[1], в которой указывается, что такие работы нередко страдают своего рода «фольклористическим максимализмом» в ущерб историческому подходу к проблеме. Их

[1] Л. И. Емельянов. Изучение отношений литературы к фольклору. Вопросы методологии литературоведения, М.—Л., «Наука», 1966, стр. 256—283.

авторы настолько увлечены своим предметом и с таким усердием отстаивают мысль о важности фольклора для литературы, что как-то незаметно превращают отдельные черты фольклорной эстетики в нечто универсальное, возводят их в некую идеальную норму, одинаково желательную, полезную и продуктивную для писателей любых эпох и любых творческих индивидуальностей. Степень использования художником фольклорных образов, поговорок и пословиц, песен и сказок рассматривается в таких случаях чуть ли не как единственный показатель народности, хотя в «Медном всаднике» Пушкин не менее народен, чем в «Сказке о царе Салтане». Сами формы обращения отдельных писателей к фольклору, пишет Л. И. Емельянов, «как бы канонизируются, а фольклоризм превращается в «философский камень» народности, реализма и художественного совершенства».

Фольклор, очевидно, всегда останется для литературы одним из важнейших истоков, и влияние его неисчерпаемо. Но исторически меняется характер этого влияния. В том, собственно, и проявляется жизнь всякой плодотворной художественной традиции, что искусство в своем развитии открывает в ней новые глубины, в которых художники разных эпох находят нечто созвучное своему времени. То же самое происходит и с влиянием фольклора на литературу — оно не есть величина постоянная.

Эта мысль об исторической обусловленности литературно-фольклорных связей достаточно проста. Неизмеримо сложнее выявить такую обусловленность при исследовании конкретного художественного материала, не впадая в слишком отвлеченные рассуждения. Тут уже нельзя ограничиваться простой фиксацией пословиц и

БИБЛИОТЕКА
Карельского филиала
Академии наук СССР

поговорок, фольклорных мотивов и сюжетов, использованных тем или иным писателем. Пословицы и поговорки, конечно, тоже важны, но за этими очевидными признаками «фольклорности», лежащими на поверхности, существуют, видимо, более глубинные притяжения и отталкивания между литературой и фольклором.

В последние годы внимание критиков все чаще привлекает проблема «фольклорности» в молодых литературах[1], где она имеет особую актуальность, являясь проблемой непосредственно сегодняшнего литературного процесса. В немалой степени такой повышенный интерес обусловлен и тем, что некоторые молодые литературы выдвинули за последнее время весьма крупных и самобытных художников, чье творчество стало предметом широкого читательского внимания как в нашей стране, так и за ее пределами. В лирических книгах Расула Гамзатова, Давида Кугультинова, Кайсына Кулиева, в повестях Чингиза Айтматова национальная жизнь и исторический опыт их народов осмыслены с точки зрения бытия и опыта всего человечества.

Весьма примечательно, что именно эти писатели, представители молодых литератур, чрезвычайно остро сознают свою личную и непосредственную связь со стихией народной поэзии, с народными преданиями, со всем складом веками вырабатывавшегося у народа мышления.

---

[1] Укажем, в частности, на интересную работу Г. Гачева «Любовь, человек, эпоха. Рассуждение о повести «Джамиля» Чингиза Айтматова («Советский писатель», М., 1965), на проблемную статью Н. Джусойты «О национальной самобытности писателя» («Вопросы литературы», 1963, № 12), на дискуссию с участием ряда критиков, которую журнал «Вопросы литературы» (1971, № 9) посвятил жанру романа в младописьменных литературах и в которой вопросы «фольклорности» заняли центральное место.

Давид Кугультинов: «К фольклору я отношусь свято... Фольклор — это многовековый, отобранный, очищенный человеческим разумом опыт в искусстве. В его произведениях нет того, что есть еще в книгах у нас, грешных, живущих сегодня, — нет ни тщеславия, ни желания угодить кому-либо, нет внутреннего редактора. Фольклор — это чистое золото. Вот почему для каждого литератора он остается великим образцом. И невежды те, кто относится к нему пренебрежительно... Фольклор дает писателю ключ, которым он должен открыть дверь в еще неведомую, но интересную для всех страну, рассказать людям о том, что он там увидел, что узнал. Фольклор прежде всего дает импульсы для творчества писателя».

Кайсын Кулиев: «Я рос в стихии горского фольклора. Я дышал его воздухом, жил в его атмосфере, и, естественно, это оставило большой след в моей работе. Я считаю народную поэзию высшим поэтическим и духовным явлением жизни балкарцев».

Весьма полезно помнить, что и для многих современных карельских писателей фольклор — не просто ряд сборников на книжной полке, но и непосредственная почва, которая вскормила и питает их дарование. Поэты Яков Ругоев и Николай Лайне, прозаики Антти Тимонен, Пекка Пертту, Ортье Степанов происходят из северных карельских деревень, того самого края, где пел свои руны Архип Перттунен. Предки этих писателей, даже не прадеды и прабабушки, а матери и отцы, жили в мире народной поэзии, не зная книжной культуры. В фольклорной атмосфере выросли и их сыновья, ставшие первыми писателями своего народа, первым поколением его художественной интеллигенции. Их твор-

чество является одновременно и наглядным выражением и одним из результатов перехода карел от устной поэзии к литературе.

Следует особо подчеркнуть, что и внутри карельской литературы творчество названных писателей с точки зрения его связей с народно-поэтической традицией имеет свою специфику. Если иметь в виду всю литературу Карелии, включая не только творчество писателей-карел, но и писателей-финнов, русских, то здесь можно наблюдать различные формы «фольклорности». Национально-карельским фольклором еще в тридцатые годы интересовались некоторые русские писатели, например В. Гудков, И. Кутасов. Период повышенного увлечения фольклорными образами «Калевалы» был и у тех русских поэтов, которые приехали в Карелию в послевоенные годы (Б. Шмидт, А. Титов). Для них это был край с броской фольклорной экзотикой, отдельные ее элементы они охотно включали в свои поэмы и стихи, но источники этого фольклоризма были книжные — «Калевала» в русском переводе. Их отношение к «Калевале» было опосредовано, кроме того, и традициями русской поэзии, в русле которых развивается их творчество.

Также и «фольклорность» творчества писателей-финнов, начиная уже с двадцатых—тридцатых годов (Ялмари Виртанен, Лаури Летонмяки, Сантери Мякеля, Леа Хело и др.), была во многом литературно опосредованной, в данном случае преимущественно через опыт финской литературы, через творчество Алексиса Киви, Эйно Лейно и других финских классиков. В то же время необходимо учитывать, что, несмотря на связь их творчества с традициями финской литературы, эти приезжие писатели-финны встрети-

лись в Карелии, на их новой родине, с совершенно иной социально-культурной средой, где самый уклад жизни карельского крестьянина (а национально-карельское население оставалось тогда сельским) был еще во многом связан с фольклором, с древними поверьями, обрядами, обычаями. Поэт Леа Хело, вспоминая о том времени, когда он в конце 20-х годов, совсем еще юношей, учительствовал в карельской деревне, писал впоследствии, что среди сельских жителей «древние обычаи — хорошие и плохие — были еще в полной силе». Население чаще обращалось к знахарю, чем к врачу, причем «к известному знахарю могли ездить за десятки, а то и за сотни километров». По весне скот выпускали на выгон только с обрядом заклинания. Женщины, как и встарь, старались рожать «без свидетелей» и без посторонней помощи. Но в эти же годы, продолжал Хело, уже началось «широкое и мощное наступление на старину, за новую жизнь. Советская власть принесла в Карелию свет и знание, а знание было силой. Молодое поколение древней Карелии искало новые пути. В каждой деревне, где находился либо административный орган Советской власти, либо школа, больница, пограничный отряд, возникали красные уголки и клубы, проводились вечера и доклады, обучали грамоте, распространялись газеты и книги, создавались партийные, комсомольские и пионерские ячейки»[1].

Все это означало, что зачинатели литературного движения в Карелии, в том числе писатели-финны, имели дело со специфической читательской массой. Собственных литературных

[1] L. Helo. Kertomuksia, Kuvauksia. Petroskoi, 1962, s. 221.

традиций в первые послереволюционные годы здесь практически еще не было, круг читателей состоял из людей, только осваивающих грамоту, их эстетические вкусы были сформированы фольклором, теми рунами, сказками, преданиями, которые продолжали активно бытовать в крестьянской среде. Эта атмосфера повысила у писателей-финнов интерес к народному творчеству, они должны были ориентироваться на своего читателя, некоторые из них стали использовать метрику карельских эпических рун и другие элементы фольклорной поэтики[1].

Фольклор, «Калевала» остаются в поле зрения и современных писателей-финнов, работающих в Карелии и пишущих на том же литературном языке, на котором пишут и писатели-карелы. В творчестве тех и других много общего; это прежде всего общность идеологическая,

---

[1] Отметим, что аналогичная «проблема читателя» возникает, по наблюдениям исследователей, в некоторых молодых литературах и сегодня. «Дело в том, — пишет Н. Джусойты, — что в молодых литературах и самый читатель еще очень молод. Этот читатель, как и писатель, еще вчера был слушателем, в его эстетическом сознании образ писателя пока еще мало чем отличается от образа сказителя и певца. Он научился читать, но эстетический вкус и чувства его часто насквозь фольклорны. Это касается подавляющего большинства читателей, даже тех, которые на русском языке знакомы с великими произведениями мировой литературы. Он научился читать, но слух его пока жаждет сказок, песен, сказаний. Даже языковое чувство его пока не всегда готово к восприятию сложного и многомерного языка современной лирики и романа. Он зачарован простотой и ясностью языка народных песен и сказок, языка простого синтаксиса и словаря, не знающего оттенков, оперирующего только первичной семантикой слов». По мнению критика, это может оказывать некоторое «сдерживающее» воздействие на писателей в их стремлении к современным формам письма («Вопросы литературы», 1971, № 9, стр. 38—39).

общность социалистической действительности, в условиях которой они творят и закономерности развития которой отражаются в их произведениях. Однако в историко-типологическом отношении между творчеством писателей-карел и писателей-финнов существуют также различия.

Конечно, творчество писателей-карел тоже испытало сложное влияние литературных традиций, в основном со стороны русской литературы, но отчасти и литературы Финляндии (учитывая общность исторически сложившегося литературного языка). И все-таки связь их творчества с национально-карельским фольклором менее опосредована. Показательно, что с точки зрения «фольклорности» творчество писателей-карел обнаруживает в некоторых своих моментах типологическую общность не с современной финской литературой, а с более ранними этапами ее развития, с XIX веком, когда в ней впервые складывались жанры поэмы, романа, повести.

Весьма характерно, например, что в ряде произведений карельских писателей встречается восходящий к фольклорному преданию «зачин». В большой стихотворной повести Я. Ругоева «Сказание о карелах» (1956—1959) и в прозаическом повествовании Н. Яккола «Водораздел» (1949—1966) изображаются события в Северной Карелии накануне и в период Октябрьской революции, но хронологически повествование начинается с полулегендарной «предыстории», связанной с тем временем, когда оставалась еще прочной большая патриархально-родовая семья. Произведение Я. Ругоева и композиционно построено по этому принципу.

В «Водоразделе» Н. Яккола патриархально-родовая «предыстория» жителей деревни Пиртиярви излагается не в самом начале повество-

вания, а в одной из последующих глав, причем опять-таки в форме полулегендарных воспоминаний старого человека, бабушки Мауры, хранительницы старинных обычаев, песен и преданий.

Заметим, что для героев обоих произведений патриархально-родовое состояние является исходным, от него «все началось», а что было до него, они не знают. С разрушением этого идеального, с их точки зрения, состояния связаны все перемены в жизни односельчан — появление попов и богатеев, ссоры и распри между родственниками.

В карельской прозе подобный «зачин» впервые встречается в романе Э. Парраса «Жители Юмоваары» (1933), посвященном событиям в Финляндии начиная с конца XIX века вплоть до революции 1918 года. Композиционно роман Э. Парраса очень четко построен как история одного патриархального крестьянского рода, который постепенно распадается: один за другим отделяются сыновья, некоторые из них продают свои земельные наделы и уезжают в город, другие становятся рабочими на местной фабрике и вовлекаются в политическую борьбу. Автор прослеживает, как в ходе общественного развития изменяется патриархально-крестьянское сознание и те нравственные нормы, которые некогда завещал своим потомкам старик Матти, последний патриарх большой крестьянской семьи.

Роман Э. Парраса был, по-видимому, написан в основном еще в США, откуда писатель приехал в Карелию в 1932 году. Его произведение во многих отношениях связано с традициями финской литературы XIX — начала XX века, с творчеством З. Топелиуса, А. Киви, А. Ярнефельта.

В «Рассказах фельдшера» (1851—1867) З. Топелиуса, первом в Финляндии историческом романе, повествуется о патриархальной крестьянской семье, глава которой, старик Перттиля, признает единственно полезным для государства только крестьянское сословие и единственную власть над ним — короля. Но вопреки воле Перттиля сын его, отличившийся в боях под знаменами Густава Адольфа, получает графский титул и дает начало дворянскому роду, а работник Ларссон поселяется в городе и становится родоначальником купеческой фамилии. Таким образом, распад патриархально-крестьянской семьи как бы повторяет собой процесс образования феодальных сословий, отсюда берут свое начало дальнейшие коллизии в романе, семейные и общественные.

В романе «Семеро братьев» (1870) Алексиса Киви расщепление патриархально-родового коллектива, в качестве которого выступают семеро братьев, отражается не столь четко, как в произведении Топелиуса, но тенденция эта все же ощутима. Она обнаруживается не только в том, что в последней главе романа братья уже поделили родовое имение и живут врозь, но и в том, как обрисован самый младший из братьев Эро. Сам по себе Эро, которого остальные братья обижают, хотя он является духовно наиболее одаренным из них, близок к «младшему брату» народных сказок. Это один из многочисленных моментов в романе Киви, свидетельствующих о его тесной связи с фольклорной традицией.

Можно бы еще сослаться на творчество Арвида Ярнефельта конца XIX — начала XX века, в частности на его роман «Жители Венехъоя» (1908—1909), построенный как повествование о распаде патриархальной крестьян-

ской общины, в результате которого образуются новые социальные ответвления.

Чем объяснить этот общий принцип повествования, встречающийся во многих произведениях финской литературы XIX века и карельской советской литературы?

Конечно, многое здесь определяется особенностями самой исторической действительности, описываемой в книгах. В Финляндии в XIX веке, особенно во второй половине, происходило вытеснение патриархально-крестьянского уклада развивающимся капитализмом. Капитализм покончил с относительной неподвижностью финской деревни, и писателям, изображавшим происходящие в ней перемены, вполне естественно было вести повествование от этого «изначального», относительно неподвижного ее состояния. Карельская деревня, во многом еще патриархальная даже в начале XX века, была вовлечена в активное историческое движение социалистической революцией. Чтобы показать значение революционных событий для дальнейших судеб карельского народа, тоже кажется логичным начать повествование опять-таки с того, что этим событиям предшествовало.

Однако своеобразие развития самой исторической действительности еще не объясняет всех особенностей художественной композиции. А. Линевский, например, описывает в своей трилогии о Беломорье (1954—1965) приблизительно тот же период истории Карелии, что и Н. Яккола и Я. Ругоев в названных произведениях, но такого «зачина», как у них, у него нет. Писатель уже не считает себя обязанным начать повествование именно с патриархально-родовой предыстории своих героев, не вспоминает о большой патриархальной семье, не рассказывает связан-

ных с нею легенд и преданий. Если его герои и ссылаются иногда на «дедовские обычаи», то подразумевается под этим нечто другое, чем в произведении Н. Яккола. В первой книге романа А. Линевского есть, например, сцена, в которой «просвещенный» коммерсант Александр Иванович убеждает наиболее зажиточных рыбопромышленников-поморов вести дело на «европейскую» ногу и учредить свою корпорацию. Тяжелые на подъем старики-раскольники встречают это новшество не без опаски и говорят, что отцы им «завещали жить, как деды живали». Однако «жить по-дедовски» означает в данном случае вовсе не то идеальное прошлое состояние, которое в представлении старушки Мауры из «Водораздела» Н. Яккола предполагало равенство всех людей. С точки зрения богатых поморов, «дедовские обычаи» как раз и узаконивают их собственное, основанное на неравенстве благополучие, а новшеств они опасаются лишь постольку, поскольку боятся разориться. Таким образом, «изначальным» в романе А. Линевского является такое состояние народной жизни, когда она уже стеснена социальным неравенством.

Нечто подобное можно наблюдать и у современных финских писателей, когда они пишут об историческом прошлом. Весьма любопытный пример в этом отношении дает трилогия Вяйне Линна «Здесь, под Северной звездой» (1959—1962), одно из наиболее выдающихся произведений современной финской прозы, посвященное историческим судьбам безземельного финского крестьянства.

Первоначально, в одном из рукописных вариантов, В. Линна намеревался строить роман как историю трех братьев, первый из которых

унаследовал земельный надел, второй стал у него арендатором, третий вышел в пасторы. Это было бы повествование уже по знакомому нам композиционному принципу: представители одного и того же крестьянского рода оказываются в разных сословиях, на разных ступенях социальной лестницы, что и определяет последующие конфликты. Но потом писатель отверг этот композиционный принцип, показавшийся ему слишком схематичным и умозрительно заданным[1]. Видимо, Линна почувствовал, что такая композиция придаст повествованию условный характер предания, легенды, притчи, как это можно наблюдать, например, в романе А. Ярнефельта «Жители Венехъоя», где первые главы, рассказывающие о патриархально-общинной предыстории героев, написаны в духе полупредания-полупритчи. Линна же поставил себе задачу написать строго реалистический социальный роман, и такая условность с этой задачей плохо согласовывалась. Кажется, что уже первая фраза, которой открывается его трилогия, полемически заострена не только против первоначального замысла самого автора, но и против той литературной традиции, к которой этот замысел восходит. Традиция предписывала вести повествования с того, что вначале был патриархально-крестьянский род (по первоначальному замыслу Линна — три брата). Трилогия же начинается подчеркнуто прозаически: «Вначале были болото, мотыга — и Юсси». Юсси — батрак пастора, но уже не брат ему. Со старым

[1] Об этой детали из творческой истории романа В. Линна рассказал в выступлении перед студентами. — См. в книге: Miten kirjani ovat syntyneet. Porvoo — Helsinki, 1969, s. 71.

пастором его связывают несколько патриархальные отношения, но в обрисовке автора они уже не имеют ничего общего с идеальным патриархальным родом.

Примеры с трилогиями А. Линевского и В. Линна заставляют думать, что тенденция начинать повествование с патриархально-крестьянского рода является характерной лишь для определенной ступени литературного развития, когда, с одной стороны, само патриархальное состояние народной жизни еще не слишком отдалено исторически, а с другой — когда в народном сознании не совсем еще угасла фольклорно-эпическая художественная традиция, с которой зарождающаяся национальная литература эстетически еще непосредственно связана.

Чтобы понять эту преемственность, необходимо иметь в виду то значение, которое патриархально-родовые отношения и их идеализация имеют в самом эпосе. Отметим только, что от архаических космогонических мифов и преданий о борьбе с чудовищами эпос развивался к утверждению идеалов этнической общности и ранней государственности, а социальным идеалом эпоса стал патриархальный род. В карело-финских рунах это проявляется в том, что их герои сознают себя «людьми Калевалы», совместно отражающими натиск врагов, и в то же время между ними царят идеальные патриархально-родовые отношения.

Возникающему из эпоса идеальному миру присуща «завершенность» и, следовательно, статичность. Эпос не ставит перед собою задачи отразить народную жизнь в ее движении.

От этого статичного патриархального состояния, запечатленного в народном эпосе, и начинает свое повествование о дальнейших судьбах

народа зарождающаяся литература. Несколько упрощая, можно сказать: на чем кончает фольклорный эпос, с того начинает эпос литературный. Под влиянием фольклорно-эпической традиции писателю на этой ранней стадии развития национальной литературы кажется необходимым хотя бы вкратце воссоздать где-то в первых главах своего произведения то «изначальное» патриархально-родовое состояние народной жизни, которое отразилось в эпосе. Воспоминания старушки Мауры в произведении Н. Яккола, рассказ старика Юркки из поэмы Я. Ругоева, мечта семерых братьев в романе А. Киви о «лесной свободе» без пасторов и чиновников — во всем этом слышатся отзвуки «эпического времени», воспетого в рунах «Калевалы».

На относительно ранней стадии литературного развития писатели нередко тяготеют к широким повествовательным жанрам, со специфическими особенностями «эпопейности». Н. Яккола назвал свое произведение «повествованием», Я. Ругоев определил «Сказание о карелах» как «повесть в стихах». Видимо, авторы хотели тем самым подчеркнуть, что это не роман и не поэма в обычном понимании слова, подобно тому как «Семеро братьев» А. Киви мало похож на европейский роман XIX века. Хотя в этих произведениях и повествуется об одной патриархальной семье и ее эволюции, однако это отнюдь не жанр «семейного романа», в центре стоят не столько «частные судьбы», сколько исторические судьбы народа. На общем фоне выделяются отдельные персонажи, но главное внимание авторов сосредоточено на том, чтобы дать максимально широкую картину народной жизни.

Эта характерная особенность, как указывают исследователи, встречается и в произведениях

других молодых литератур. Касаясь ряда романов в ингушской, кабардинской, калмыцкой, нанайской, хакасской литературах, Г. Ломидзе отмечает их широкую «событийную» основу, хронологическую протяженность, «излишнюю промоздкость», объясняя это «стремлением их авторов к энциклопедичности, к возможно более широкому охвату жизненных явлений» («Вопросы литературы», 1971, № 9, стр. 19—20).

Видимо, в этом стремлении к широте повествования есть нечто от влияния фольклорно-эпической традиции. Поэзия «Калевалы» дает всеохватывающую, в своем роде универсальную картину народной жизни и народного сознания в «эпическое время», объясняя и происхождение мироздания, и возникновение злаков, железа, лодки, кантеле и множества других, то более обыкновенных, то совсем уже удивительных вещей, как, например, чудесная мельница Сампо. Отчасти по инерции, бессознательно следуя фольклорно-эпической традиции, но отчасти и сознательно соперничая с эпосом в широте охвата народной жизни — теперь уже в ее движении от патриархального рода и дальше, по руслу новейшей истории, писатель молодой литературы часто пытается вместить в одно произведение всю историю своего народа в основных ее моментах, начиная с фольклорно-легендарного прошлого. Это наблюдается даже в иных рассказах, авторы которых, начав с какой-нибудь индивидуальной судьбы, вдруг где-то на полпути оставляют своего героя, чтобы дать место широкому национально-историческому материалу, не всегда с этой индивидуальной судьбой художественно «переплавленному». Конечно, не исключено, что и у представителя развитой, многовековой литературы, скажем, русской, воз-

никнет замысел отразить всю историческую жизнь русского народа в одном произведении, однако вероятность такого «искушения» значительно меньше хотя бы потому, что по «частям» русская национальная жизнь художественно осваивалась многими великими предшественниками.

Влияние фольклорной традиции сказывается и в том, что сами воспоминания о патриархально-родовом прошлом обычно облечены в упомянутых произведениях в близкую к фольклору форму. Авторы стараются подчеркнуть, что народная память о том времени неотделима от фольклора и его носителей. О Юркки в «Ледоходе» Я. Ругоева говорится, что он знает «тысячу сказаний», и не случайно автор наделяет своего героя фамилией Перттунен, подчеркивая тем самым его близость к знаменитому роду рунопевцев. Хранительницей фольклора изображена и Маура в «Водоразделе» Н. Яккола, да и сами ее рассказы о прошлом, окрашенные фольклорной идеализацией патриархально-родовых отношений, напоминают скорее предания. Они не претендуют на то, чтобы дать всестороннюю картину прошлого — этого не имеет в виду и автор. Но в общей структуре произведения предания получают свою реалистическую оценку, становится очевидным историческая ограниченность патриархального мышления и фольклорно-эпического идеала.

Иначе, чем в форме легенды, воспоминаний «старых людей», передать идеальность родового прошлого и невозможно. В эстетическом смысле фольклорно-легендарное прошлое резко отделено от исторически обозреваемого прошлого, которое уже не «идеально» и о котором известно не по преданию. И если на ранней сту-

пени развития молодая литература попросту вводит предание в поток литературного повествования, то на ступени зрелого реализма литература уже не склонна совмещать одно с другим.

Здесь полезно обратиться к богатой глубокими мыслями работе М. Бахтина «Эпос и роман»[1]. Сопоставляя роман как эпос нового времени с фольклорным эпосом («эпопеей»), автор одно из главных различий между ними усматривает «в коренном изменении временных координат литературного образа в романе». Фольклорная эпопея, источником которой служит национальное предание, а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел, изображает «абсолютное прошлое», которое отделено от всех последующих времен (и от современности, то есть от времени певца и его слушателей) «абсолютной гранью», «абсолютной эпической дистанцией». «Мир эпопеи — национальное героическое прошлое, мир «начал» и «вершин» национальной истории, мир отцов и родоначальников, мир «первых» и «лучших». Дело не в том, что это прошлое является содержанием эпопеи. Отнесенность изображаемого мира в прошлое, причастность его прошлому — конститутивная формальная черта эпопеи как жанра. Эпопея никогда не была поэмой о настоящем (став только для потомков поэмой о прошлом). Эпопея, как известный нам определенный жанр, с самого начала была поэмой о прошлом, а имманентная эпопее и конститутивная для нее авторская установка (то есть установка произно-

[1] М. Бахтин. Эпос и роман. (О методологии исследования романа). — «Вопросы литературы», 1970, № 1, стр. 95—122.

сителя эпического слова) есть установка человека, говорящего о недосягаемом для него прошлом, благоговейная установка потомка. Эпическое слово по своему стилю, тону, характеру образности бесконечно далеко от слова современника о современнике, обращенного к современникам («Онегин, добрый мой приятель, родился на брегах Невы, где, может быть, родились вы или блистали, мой читатель...»). И певец и слушатель, имманентные эпопее как жанру, находятся в одном времени и на одном ценностном (иерархическом) уровне, но изображаемый мир героев стоит на совершенно ином и недосягаемом ценностно-временно́м уровне, отделенном эпической дистанцией. Посредствует между ними национальное предание. Изображать событие на одном ценностно-временно́м уровне с самим собою и со своими современниками (а следовательно, и на основе личного опыта и вымысла) — значит совершить радикальный переворот — переступить из эпического мира в романный».

Если фольклорно-эпическое прошлое «абсолютно и завершено», то роман «соприкасается со стихией незавершенного настоящего... Романист тяготеет ко всему, что еще не готово». И если фольклорно-эпический мир «знает одно единое и единственное сплошь готовое мировоззрение, одинаково обязательное и несомненное и для героев, и для автора, и для слушателей», то в романе «в корне меняется временна́я модель мира: он становится миром, где первого слова (идеального начала) нет, а последнее еще не сказано. Для художественно-идеологического сознания время и мир впервые становятся историческими...» Преодолению «эпической дистанции» и переходу из фольклорно-эпического мира

в мир романный способствует смех, «смеховая фамильяризация образа»; смех «обладает замечательной силой приближать предмет»; «памяти и преданию в мире комического нечего делать», в нем «за все можно хвататься руками».

Эти мысли представляются весьма плодотворными, они находят подтверждение также в явлениях современной карельской литературы, в творчестве национально-карельских писателей. Можно, например, наблюдать характерные признаки эволюции романных героев, хранителей «родового предания», какими являются в произведениях Н. Яккола и Я. Ругоева старушка Маура и дед Юркки. Названные герои уже приближены до некоторой степени к историческому времени; то «идеальное прошлое», о котором они вспоминают, это и их личное прошлое, «личный опыт» (а не только предание), память об их далекой молодости. Однако воспоминание сохраняет еще, по примеру фольклорного эпоса, значение «идеального начала», исходного пункта, с чего все началось; хотя оно и наделено некоторыми реально-бытовыми «личными» подробностями, но дается еще вне соприкосновения с комическим.

В некоторых других произведениях карельской литературы родственные образы вводятся уже в юмористический контекст или, выражаясь терминологией М. Бахтина, подвергаются «смеховой фамильяризации». В романе А. Тимонена «Родными тропами» (1958) есть примечательная в этом отношении беседа двух старых карелок — Яковлихи, матери главного героя Вейкко Ларинена, и Теппанихи, ее соседки. Для старушек, весь век свой проведших в глухой лесной деревушке и только недавно переселившихся вместе с детьми в райцентр, нынешняя их жизнь непри-

вычна, они не могут забыть о былых днях, о «добром старом времени» в родной деревне, и вокруг этой темы неотступно вращаются их мысли. У них есть свое «воспоминание», однако оно уже утратило черты родового предания о «началах» и «предках». Оно возникает не из легендарного прошлого, а всецело приближено к сегодняшней ситуации, к повседневному быту, к индивидуальной психологии старых, скучающих в райцентре женщин. Юмор не только устраняет из их воспоминаний все героическое и легендарное (которое можно было бы отнести к «идеальному началу»), но и обнажает осознаваемое ими самими несоответствие между реальным прошлым и «воспоминанием» о нем. Понимая, что рассказываемое ею сильно расходится с истиной, Теппаниха все же не может удержаться от того, чтобы не поговорить о «старом времени», о том, сколько тогда ловилось «сига да ряпушки», сколько было сетей и лодок в доме и как ее жених приехал свататься на паре бойких коней. Собеседница поддакивает ей во всем, но, как пишет автор, «Теппаниха и сама понимала, что Яковлиха помнит, как все было, но что она могла поделать с собою, раз ей хотелось приукрасить прошлое. Свою ушедшую молодость вспоминали старушки, а не сигов и лошадей, которых у них и в помине не было. Они угрюмо посматривали на желтоватую песчаную груду перед окном, и им невольно вспоминался синий простор родного озера Сийкаярви. Яковлиху уже давно угнетал полумрак в доме, и она сердито сказала: «Вовсе заслонили божий день!»

Этот частный пример показывает, что в процессе становления молодой литературы «фольклорность» видоизменяется, эволюционирует,

получает новые формы выражения, определяемые развитием самой литературы. Ведь молодым литературам присуще ускоренное развитие, и их связи с фольклором не могут оставаться постоянными. Преодолеваются «первичные» формы связей, складываются другие, подчас менее осязаемые и очевидные, но способствующие более глубокому проникновению в народную психологию.

Иногда существенные стилевые сдвиги происходят в творчестве одного и того же писателя, качественно изменяется его эстетическое видение как национального прошлого, так и настоящего.

Глава вторая

ПОЭЗИЯ

I

КАРТИНА современной карельской поэзии в целом довольно пестра и включает поэтов разных поколений, разного жизненного опыта и творческих наклонностей. Трудно говорить о каких-то однозначных тенденциях, и все же можно отметить, в качестве общей тенденции, усиление лирического начала. Это заметно особенно в жанре поэмы. Изменяется качество и самой эпичности.

Самоуглубление, стремление к подлинности в отношениях с окружающим миром, выверка нравственной позиции — все это весьма характерно для современной советской поэзии в целом, и Карелии в частности. Хотя стихов пишется довольно много, но диспропорция между их количеством и качеством остро осознается подчас самими поэтами, некоторые из них переживают явные трудности, вплоть до того, что резко снижается их творческая активность. В ряде случаев затишье, видимо, временное: происходит целенаправленная внутренняя работа, скапливается энергия для последующего разбега, чтобы преодолеть трудный рубеж. В стихотворных книгах последних десяти—пятнадцати лет нередко

можно ощутить следы пережитого авторами внутреннего перелома, острой потребности писать иначе, чем писалось еще сравнительно недавно. Поэты пытаются резко оттолкнуться от всего, что стесняло и сковывало их, приглушало непосредственность лирического чувства.

«Долой окаменелость! Как мешала она насытить трепетом слова!» — восклицает М. Тарасов в книге «Наедине» (1966).

«В душе, ведущей прежнюю работу, ты произвел перестановку сил», — говорит о себе Ю. Линник (сб. «Созвучье», 1969). Писать раскованнее, правдивей, проникновенней — подобных заявок на душевную «перестройку» в лирических книгах немало. Причины и мотивы у поэтов разные, наряду с общими моментами сказываются индивидуальные особенности развития талантов. Для поэтов старшего и среднего поколения памятным уроком стали события середины пятидесятых годов, связанные с известными решениями XX съезда партии. Созвучные этим решениям раздумья явственно пронизывают многие произведения Я. Ругоева, Н. Лайне, Т. Суммanена и других поэтов. Но вот, например, Ю. Линник, поэт молодой, которому нет еще тридцати и первый сборник которого вышел в 1966 году. Между тем резкий сдвиг в его творчестве произошел уже после первой книги, потребность «перестановки сил» поэт почувствовал позднее, и здесь мы имеем дело с напряженными поисками зреющего таланта.

Как отмечалось, процесс «лиризации» поэзии особенно проявляется в поэме, на глазах изменяя этот повествовательный жанр. Надо сказать, что в тех или иных формах аналогичный процесс охватывает всю советскую поэзию, исследователи говорят о трансформации поэтических родов

и жанров, о дальнейшем сближении эпоса и лирики, их взаимопроникновении и синтезе. В широком плане это тенденция литературы революционных эпох, способствующих росту самосознания личности и изменяющих характер ее отношения к миру.

В карельской поэзии поэма как жанр получила развитие в основном в послевоенные годы. В довоенной поэзии поэм практически еще не было (за исключением самых первых опытов Э. Виртанена, И. Кутасова, В. Гудкова в конце тридцатых годов). Зато во второй половине сороковых — в пятидесятые годы поэм появилось сравнительно много, едва ли не каждый активно работавший тогда поэт испробовал свои силы в этом жанре (Б. Шмидт, А. Титов, М. Сысойков, И. Симаненков, М. Тарасов и др.).

В большинстве поэм того времени преобладало сюжетно-повествовательное, эпическое начало, нередко они тяготели к хроникальной стихотворной повести. Наиболее характерным примером такой поэмы является уже упоминавшаяся нами стихотворная дилогия Я. Ругоева («Roudan rouhijoita», «Vaikeat Vuodet», 1956—1959), озаглавленная в русском переводе В. Богачева «Ледоход», в переводе Т. Стрешневой — «Сказание о карелах».

Вернемся теперь к этому большому по объему произведению для более детального анализа, памятуя уже сказанное о нем, а именно: как произведение национально-карельского автора, представителя молодой литературы, оно специфично по своей преемственности с фольклором. Но, с другой стороны, оно примечательно теперь для нас и в том смысле, что после того как автор продемонстрировал в нем почти безраздельное господство эпически детализированного по-

вествования, по своей поэтике еще во многом близкого к фольклорному эпосу, он написал со временем другую поэму («Lokakuun runoelma», 1966; в русском переводе М. Тарасова — «Хождение за надеждой»), примерно на том же историческом материале, о той же самой эпохе, о тех же, собственно, людях, но уже не посредством объективированного изображения событий, а посредством лирической концентрации материала, лирического «самовыражения», когда на первый план выступает личность автора, его восприятие истории и его раздумья.

Таким образом, в поэзии Я. Ругоева усиление лирического начала проявляется, быть может, всего наглядней.

В эпическом «Сказании о карелах» описываемый жизненный материал имеет как бы два пласта, два исторических уровня: нижний, более древний, пласт включает вековые традиции относительно застойной патриархальной жизни, опыт патриархального рода с определившимися занятиями — охотой, рыболовством, подсечным земледелием, с устоявшимися обычаями, освященными преданиями предков, незыблемыми представлениями о мире и человеческих взаимоотношениях; и другой пласт, более новый, с исподволь накапливавшимися признаками социальной разделенности внутри патриархальной общины, с грандиозностью неизвестно откуда нагрянувших потрясений, внезапно вовлекших тихих «лесных жителей» в водоворот революционных бурь.

Все, что относится к первому пласту, с точки зрения поэтики, эстетической системы воспроизведения вполне укладывается в фольклорно-эпическую традицию, которой автор с верностью следует. В поэме подробнейшим образом описы-

вается патриархальный быт, будни и праздники, предметы и утварь, обычаи и вековая мудрость. В «Сказании», например, есть две главы об охоте, сначала эпизод с дедом Юрки и мальчиком Самппа, расставляющим силки на боровую дичь, а затем глава о медвежьей охоте общими усилиями мужчин всей деревни. Это относительно самостоятельные эпизоды вместе и составляют общую картину народной жизни. Подробно описывается, как деду Юрки не спалось перед охотой, как он осторожно, чтобы не разбудить других членов семьи, разводит огонь в очаге, как принимается за охотничьи приготовления. Попутно описывается и то, чего он в это утро в виде исключения не делал, но что в другие дни составляло его привычные обязанности в большом крестьянском доме («...дотачать снохе ботинки, санки детские наладить, надвязать рыбацкий невод, нащепать лучины тонкой...»). Рассказывается и о том, как от шагов деда проснулась сноха и вышла с подойником к корове; о том, как вскочивший с постели внук умылся ледяной водой из «медного умывальника» и вытерся «домотканым полотенцем», — здесь все важно, все имеет свое значение. Тем подробнее описывается урок охоты, который дед преподносит внуку, сообщая все тайные приметы, показывая, как делать затеси на деревьях, дабы не заблудиться, всячески развивая в нем охотничье зренье, слух, сметку.

На приземистой горушке,
На лилово-рыжем склоне,
Вверх комлем сосна лежала,
Ветром вырванная с корнем.
Тут старик достал топорик,
Говоря:
— Вишь, пух на ветках!

Это ток тетеревиный,
Здесь рябцы зимой жируют,
И глухарка здесь не в редкость,—
Любят этот взлобок птицы.

Мы шалаш поставим — скрадень,
Для охотников засадку,
Сверху лапником накроем,
Землю листьями устелем,
Чтоб добытчик в непогоду
Помянул нас добрым словом.
Крепко в землю заколотим
Две рогульки-коротышки.
Тонкий стволик тальниковый
Перекладиной послужит,
Дай-ка петельку прилажу
На него волосяную.
Как начнет глухарка биться,
Танцевать тетеревенок,
Пусть петля не оборвется,
А затянется потуже.

Ты, внучонок, для замана
Принеси брусники красной:
Сладкоежка чернокрылый
Наклюется вдосталь ягод
И начнет в песочке мелком
Умываться, трепыхаться,
Тут своей когтистой лапой
Попадется нам в ловушку...

(Перевод Т. Стрешневой)

Необходимо особо подчеркнуть, что это — достовернейшие реалии народного быта, которые в своей совокупности и составляли обыденную жизнь тогдашнего карела, и шире — вековой народный опыт. Удачной ли была охота, много ли наловили рыбы, не загубил ли ранний заморозок посевы — это и были наиважнейшие крестьянские заботы, главные события замкнутого патриархального мира. И поскольку поэт задался целью эпически воссоздать этот мир, в его распоряжении не могло быть иного материа-

ла. Напомним, что на родственном же материале в свое время возникали эпические произведения, в поэзии и прозе, в финской литературе («Охотники на лосей» Рунеберга, «Семеро братьев» Киви). Дед Юрки в поэме Я. Ругоева после солдатчины заявляет: «Я крестьянствовать не стану, буду в озере рыбачить, ставить сети и капканы» — подобная же коллизия, как известно, лежит в основе сюжета романа А. Киви.

В период, который изображается в поэме Я. Ругоева, быт карельского крестьянина сохранял еще многие черты патриархально-родовой общины, однако происходили уже изменения, судьбы героев уже разделены социальными рубежами. И характерно, что даже в тех главах, где описываются, казалось бы, самые традиционные, самые древние занятия и обычаи жителей деревни, уже явственно проступают моменты социальной разделенности. В сценах охоты, игры в городки, деревенских праздников — всюду повествование направляется таким образом, чтобы столкнулись интересы представителей двух родов деревни — бедняков Перттуненов и зажиточного Левы Ехко. Пока дед Юрки в сцене охоты рассказывает внуку о повадках птиц, об охотничьих хитростях, эти строки, кажется, были бы вполне уместны в традиционной народной руне, причем весьма древнего происхождения — настолько древен описанный в них народный опыт. Но вот дед с внуком принимаются в лесу за свою скудную еду, и разговор вскоре заходит о богатее Леве, которому живется сытнее и к которому они, Перттунены, вынуждены относить масло от своей коровы. Древний опыт сталкивается в их сознании с новыми социальными отношениями. Тем резче было это столкновение, когда лесной край был вовлечен в по-

жар гражданской войны и борьбы с иностранными интервентами.

Между тем, как пишет в предисловии Ал. Горловский, в «Сказании» Я. Ругоева «встает мир устойчивый, несмотря на грандиозность социальных переворотов». Автор предисловия объясняет: «Эта устойчивость — в самом мировиденье поэта и его героев, в их нравственной прочности, проистекающей оттого, что связаны они с самой глубинной основой человеческой жизни — трудом».

Это верно, но лишь отчасти. Отчасти потому, что и сама фольклорно-эпическая поэтика, которой следует автор, вовсе не нейтральна к той картине мира, которая из произведения возникает. Спецификой этой поэтики как раз и является устойчивость выражаемого ею мира и мировосприятия. Показывать мир меняющимся, равно как и сознание героев в развитии, — это уже не задача фольклорно-эпической поэтики, она не под силу ей. И в «Сказании» Я. Ругоева можно заметить, как при изображении разнородных пластов жизни, древнего (патриархально-родового) и нового (социально-классового), несмотря на стремление объять их единым сюжетом, в эстетическом смысле все же не получается органического единства и непрерывности, возникают разрывы, перебои, ощущение авторской заданности, впечатление того, что социологические ходы в сюжете являются некими «добавлениями» к традиционно-эпической (устойчивой и «завершенной») картине мира.

Автор, конечно, знает, что объективный мир, равно как и субъективное сознание людей, не были в изображаемую им эпоху устойчивыми, что были тревоги и метания, была исполненная драматических ситуаций «круговерть». И автор

отчасти пытается передать этот драматизм, но препятствием становится сам стиль повествования, сосредоточенный больше на внешнем, чем на внутреннем. События бросают героев поэмы из одного места в другое, они перемещаются в пространстве, с ними происходят возрастные изменения, с годами они мужают, стареют, умирают, но это опять-таки внешние вехи их жизни, внешние сдвиги, тогда как внутреннего движения характеров мы почти не видим.

Отмечая, что в «Сказании» слабо выражена индивидуализация героев и что для автора «главным и единственным героем является его народ», Ал. Горловский в предисловии остроумно предлагает очень наглядную аналогию с фотографиями в крестьянской избе, «где суть не в какой-то одной, отдельно взятой фотографии, не в том или ином лице, а во всем суммарном облике семьи, составленном из далеких и близких, старых и молодых ее представителей самых разных времен. Так и поэмы Я. Ругоева, где порой не успевает означиться тот или иной герой, как уже исчезает из глаз, а то и вовсе из поэмы. Но оставленный им след где-то сольется с другими, и все вместе они довольно точно означат этот род, людей этого края».

В пояснение слабовыраженной индивидуализации героев можно добавить, что индивидуальность человека предполагает развитую субъективность, развитое самосознание личности, напряженную внутреннюю жизнь, личные убеждения, личные решения и ответственность за свои действия. Словом, индивидуализация героя предполагает все то, на выявление чего фольклорно-эпическая поэтика как раз не нацелена.

Следовательно, в данном случае неправомерно, видимо, все объяснять лишь состоянием

«объекта изображения» и выводить непосредственно из него эстетический результат, — дескать, «родовым» и «устойчивым» было в ту пору духовное самочувствие карельских крестьян, отсюда и преобладание «родовой психологии» у героев поэмы. Да, черты патриархально-родового мышления сохранялись, продолжалась их «инерция». Но определенной «инерцией» обладает в искусстве и та или иная эстетическая система, в данном случае фольклорно-эпическая поэтика, господствовавшая у карел веками и оказывающая влияние на молодую литературную поэзию. Влияние это не есть нечто постоянное, неизменяющееся. Оттого что эстетическое мышление современных поэтов не стоит на месте, что оно «осовременивается», в их произведениях изменяется и художественный ракурс в изображении прошлого.

В творчестве Я. Ругоева определенной вехой, как уже говорилось, стала его поэма «Хождение за надеждой» (1966). После «Сказания» в ней удивляет неожиданная сжатость изложения. Исторический материал тот же, но он предельно сконцентрирован, автор стремится не столько изобразить, сколько выразить события, вместить их в лирическое высказывание, пронизать идеей народного «паломничества», «хождения за надеждой», поисков правды. В результате все то, что в «Сказании» разворачивалось в пространные главы-эпизоды, представляющие различные стороны народной жизни (охота, хлебопашество, первое знакомство с подрядчиками на возникавших лесопромышленных предприятиях, участие в первой мировой войне и т. д.), вмещается теперь в небольшое количество строк. Стремительностью повествования достигается то, что прошлое карельского народа воспринимается

уже не с точки зрения патриархальной неподвижности, а через идею «странствий», извечной устремленности народной мечты к идеалу социальной справедливости.

В шестидесятые годы Я. Ругоев стал решительнее заявлять о себе как лирический поэт. Характерно, что одной из центральных тем его лирики становится тема нравственной стойкости, нравственного самовоспитания личности, в том числе личности поэта, дабы наносным и поверхностным не подменялись гуманистические ценности. Причем в нравственное сознание новой личности с ее расширившимися связями с миром и обостренной духовной работой органически вписывается вековая народная нравственность, народные понятия о чести и долге, совести и человеческом достоинстве. Лирический герой Я. Ругоева — интеллигент в первом поколении, и в этом его своеобразие. Потомок лесного жителя, северного хлебопашца, рыбака, охотника, он стал образованным человеком, приобщился к завоеваниям культуры, но одновременно сохраняет кровную связь с породившим его краем, народной средой, в том числе связь нравственную. Еще в одном из стихотворений 1957 года этот герой заявлял тоном примирительной усмешки и в то же время весьма настойчиво отстаивая свою правду и дорожа «крестьянскими корнями»:

Нет, постой, к чему браниться?
Кто тут, право, виноват,
Если я, крестьянский парень,
Неуклюж и грубоват?

Да, простак я, это верно,
Но у чести не в долгу, —
Как бы мне ни приходилось,
Не слукавлю, не солгу...

(Перевод Н. Банникова)

И для героя нет большей обиды, большего человеческого падения, чем пренебрежительное отношение к сородичам, к людям лесных деревень и поселков, чем-то не потрафившим «модерным» вкусам иных псевдоинтеллигентных мещан. Одному из таких не в меру прытких и шумливых снобов поэт говорит:

И, о какой-то дикости бубня,
На сапоги смазные наступая,
Как ты далек от нынешнего дня,
Как ты далек от отческого края!
(„Гордецу", перевод М. Тарасова)

Постоянно сознавая связь с народными корнями, питающими его ум и талант, поэт избирает и мерилом творчества народную правду. Примером служения этой правде для него является подвиг предков-рунопевцев, обычных крестьян, терпевших лишения, но создавших великую поэзию, поэзию жизнестойкой мечты о счастье. В стихотворении «Архип Перттунен» поэт с особой силой говорит об ответственности перед предками, об ответственности за произнесенное слово.

И когда моя страда наступит,
Я склонюсь над белизной листа,
Не боюсь, что мысль мою остудит
Эта ледяная чистота.

О другом единственно тревожусь,
Чтобы, на ветру закалено,
Предками проверено на всхожесть,
Было слово истине верно!
(Перевод М. Тарасова)

Эта забота о творческой самодисциплине далеко не бесполезна, она приносит свои плоды.

В ранних сборниках Я. Ругоева — «Путь поколения» («Sukupolven tie», 1948), «Песни мира» («Rauhan lauluja», 1951), да и в вышедшей несколько позднее книге на русском языке («В краю «Калевалы». Стихи», 1959) было еще немало декларативного, невыношенного, заимствованного из текущей публицистики. Ряд стихов того времени в новые сборники автором не включался, но весьма примечательно, что в них увидели зато свет некоторые стихи пятидесятых годов, прежде не печатавшиеся. Имеются в виду такие стихотворения, как «Не доверяйся похвалам», «Поэту», помеченные в изданиях шестидесятых годов 1954 годом. В них слышатся раздумья поэта в тот период творчества, когда он, занятый большим эпическим произведением, в лирике переживал определенный перелом. Сознавая приближение зрелости, он предъявлял к себе как лирик более высокие, чем прежде, требования. Готовый защищать независимость устоявшегося художественного вкуса от слишком переменчивых критических поветрий, он в то же время судил себя более строго, чем иные критики.

Не доверяйся похвалам,
Коль есть в тебе хоть искорка призванья.
И тот огонь в часы похолоданья
Тепло и силу
Даст твоим словам.

Не доверяйся похвалам,
По ветру времени направит парус критик,
Не слушай ты восторженные крики,
Не доверяйся похвалам...

(Перевод В. Потиевского)

Тема ответственности творчества, строгости к себе развивается в стихотворении «Поэту»:

Все, что наносно, быстро смоет время, —
Останется лишь суть, лишь то, что мудро...
Когда бывает сеять очень трудно,
То слабое не надо сеять семя.

Таков закон для музыки твоей.
Гудят леса, твой голос отражая...
Открой-ка короб песен для людей,
В иную пору зрелости вступая.

(Перевод В. Потиевского)

В шестидесятые годы лирика Я. Ругоева во многом обновляется и по своим формальным признакам. Акцент на свободном лирическом размышлении (а не на эпическом рассказывании) повлек за собой изменения структуры стиха. Поэт стал довольно часто прибегать к свободным ритмам, к белому стиху (русские переводчики подчас не замечают этого и, словно по инерции, продолжают переводить рифмованным стихом); сохраняются некоторые особенности фольклорной поэтики, например, аллитерация, но заметно уменьшился удельный вес архаической «калевальской» лексики; в целом поэтический словарь, равно как и синтаксис, решительно осовременился.

Однако связи образного языка поэта с народным мышлением остаются прочными. Если бы народные представления, восходящие к вековому опыту, не были столь естественными для лирики Я. Ругоева, можно было бы даже подумать, что поэт нарочно напирает на «простонародность», в пику тем самым псевдоинтеллигентным снобам, о которых говорится в стихотворении «Гордецу». Лирический герой Я. Ругоева упорно не хочет расставаться с представлениями, которые с древних времен привычны для лесного жителя. Примечательно, что даже мысль

о нелегком ремесле поэта облекается в подчеркнуто простонародные одежды, — в этом случае автор, видимо, вовсе не помышлял о полемическом заострении, просто такая образность естественна для него. Сколько раз в мировой лирике поэты сравнивались со светоносцами, их творчество—с горением, ярким пламенем, испепеляющим душевным жаром. Делалось это по-разному. Но только тот, кто вышел из «лесного народа», знает с детства жизнь таежника и то, какого искусства требовало в свое время разжигание самого обычного, не метафорического огня в лесу, — только в сознании такого человека труд поэта может вот так непроизвольно ассоциироваться с лесным костром, кресалом, берестой:

Высечь искру из камня
И вправду куда уж как просто!
Но не каждый сумеет
Раздуть ее в пламя костра...
И коль нету уменья,
Огнем не займется береста,
А без этой сноровки
Не пробуй попасть в мастера!

(Перевод Б. Кежуна)

Этот образный язык располагает к себе, внушает доверие. Он первороден, им может говорить только хозяин земли, ее работник, а не праздный турист и прекраснодушный созерцатель. Это не просто метафоры и приемы, изобретенные за письменным столом, но и частицы народного опыта, речь человека, впитавшего в себя этот опыт и говорящего о том, что ему до боли близко. Когда поэт заявляет: «Я здесь рожден! Поэтому близка мне суровость этой дивной красоты — тяжелым мхом обернутые камни и синь прохладной утренней воды» («Род-

ному краю», перевод Ю. Линника), — стих его наделен непосредственностью смысла и чувства, это не декларация и не красивое иносказание. И понятна его тревога оттого, что родные места, где прежде цвела жизнь, в результате войны и особых условий послевоенного развития на севере остаются пока нежилыми.

Я землю люблю,
Где могилы отцов
Поросли сосняком молодым,
Где третий десяток
Тревожных лет
Не вьется над трубами дым.
Люблю я поля,
Где плугов лемеха
Не взрезают весенней земли,
И одни лишь дожди
Бьют по чахлой траве,
И кустами луга поросли...
. . . . . .
И дума моя
Вечно будет жива —
К родным берегам я приду
И в новом и светлом
Просторном дому
Огонь в очаге разведу.

(Перевод А. Титова)

Одна из последних лирических книг Я. Ругоева так и называется «Разведу огонь» («Viritän tulen», 1968).

2

Утверждению, что сюжетно-эпических поэм нынче пишется меньше, чем прежде, в какой-то мере противоречит творчество Николая Лайне: в поэзии он выступает вот уже около трех десятилетий, но к жанру поэмы обратился сравни-

тельно недавно, в шестидесятые годы. Причем наиболее значительными из его поэм представляются как раз сюжетно-повествовательные: «У костра («Rakotulilla», 1965) и в особенности «Коммунары» («Kommunardit», 1967) — в русском переводе Дм. Голубкова последняя поэма озаглавлена «На перепутье» (так называется в оригинале первая глава).

Любопытно, что до этого Н. Лайне опубликовал две лирико-публицистических поэмы, в которых нет развернутого повествовательного сюжета. Я имею в виду поэму «Мы — коммунисты» («Me kommunistit, 1961) и примыкающую к ней небольшую поэму «Новый год» («Vuosien vaihteessa», 1962). Не только тематически, но и по своей структуре это такие же поэмы-раздумья о пройденном карельским народом историческом пути, как и «Хождение за надеждой» Я. Ругоева.

У Н. Лайне иная, чем в творчестве Я. Ругоева, тенденция: он начал с лирико-публицистической поэмы и пришел к поэме сюжетно-повествовательной. Но это уже иного рода повествовательность, иная эпичность. Если в «Сказании о карелах» Я. Ругоева бросается в глаза ее непосредственная связь с поэтикой народного эпоса, то в «Коммунарах» Н. Лайне преемственность с национально-карельским фольклором более опосредованная, не столь явная. Здесь куда более очевидно влияние литературной поэмы, ее развитых традиций прежде всего в русской поэзии — от Некрасова до Твардовского. По сравнению со «Сказанием», которое ближе к «чистой эпике», сюжетные поэмы Лайне можно классифицировать скорее как лиро-эпические.

Многое определяется, конечно, особенностями таланта: Н. Лайне является автором немало-

го количества лирических стихов[1], но характерно, что и в небольших стихотворениях он часто предпочитает повествовательный сюжет. Его лирика конкретно-предметна в том смысле, что стихотворение обычно написано об определенном событии, человеке, предмете, явлении. Это отражается и на заглавиях стихов: например, «Памятник в Реболах», «Вырубленный бор», «Охотничья избушка», «Кузница», «Последняя соломенная крыша», «Мертвая сосна», — в подобных заглавиях выражена и тема стихотворения. Иногда сюжет развертывается как баллада, местное предание, как живущая в народе легенда («Домик в Ругозере», «Баллада о родной скале», «Сплавщик», «Эхо», «Легенда о двух скалистых горах»).

В стихах Н. Лайне обычно присутствует описательный элемент, но то, что описывается, обрастает эмоциональным комментарием, выявляющим авторское отношение к изображаемому. Такая описательная предметность в лирике имеет свои уязвимые стороны: подчас лирическое чувство лишается непосредственности и целостности, становясь чем-то второстепенным, чувством «по поводу».

Но все же сюжетность сама по себе может служить конструктивным стержнем произведения. В лирике философского склада субъективный мир поэта должен быть достаточно богатым и неповторимым, чтобы избежать риторических общих мест. Когда же этого нет в должной мере,

---

[1] См. сборники «Утро» (1939), «Весть весны» (1953), «Песни Лиэксы» (1958), «Песня над озером» (1964), «Красные гроздья рябины» (1967), «Дома и в гостях» (1970); двумя книгами изданы русские переводы его стихов: «Годовые кольца» (1968) и «Красные гроздья рябины» (1970).

тогда лучше держаться предметности. В частности, в лирико-публицистических поэмах Н. Лайне, где сюжет ослаблен и где главным способом выражения содержания становятся авторские раздумья, поэту не удалось избежать риторики (ею грешит отчасти и «Хождение за надеждой» Я. Ругоева). Видимо, Н. Лайне сам почувствовал это и решил взяться за долго вынашиваемую сюжетную поэму (напомним, что работу над «Коммунарами» автор пометил целым десятилетием, 1957—1967 годами).

В качестве своеобразного подступа к «Коммунарам» можно рассматривать поэму «У костра». Уже в ней поэт разрабатывал во многом новый для себя стиль сюжетного повествования: сжатый, отточенный стих, непринужденное чередование размеров, легкость переходов от повествовательной интонации к живому диалогу, к лирически насыщенной песенности, к нарастающему драматизму кульминационных сцен. Стиль этот представляет собой сплав вдумчиво и целеустремленно использованных национально-речевых, фольклорных богатств с усвоенным (в том числе инонациональным) литературным опытом. Здесь Н. Лайне пригодилась пройденная им переводческая школа (переводы «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова, стихов Шевченко, Твардовского и произведений многих других советских поэтов).

По сравнению с эпической обстоятельностью «Сказания о карелах» Я. Ругоева повествовательный стиль Лайне в поэме «У костра» кажется необычайно стремительным, торопливо «пунктирным» и «контурным», не задерживающимся на подробностях, обозначающим ситуацию несколькими метафорически заостренными деталями. При сцеплении метафор нередко обра-

зуется «обрывистость», но она тоже входит в стиль, подчас повествование преднамеренно прерывается вопросом, неожиданным переходом, чтобы не позволить вниманию остыть к стиху. Хороший пример — начало поэмы с «ударным» ритмом и крепкой рифмой, со стихом, состоящим всего из двух, иногда одного слова.

Первая
Зима сражений.
Ветер-лед
вгрызался в откосы.
В объятьях смерти
Медвежья гора.
В селеньях — беда.
Из селений — эвакуация.
Сугробы разбужены,
Не досмотрели снов.
Облаком снежным
их взметнули танки.
Пушки стучали
на мерзлом болоте.
Пушки кашляли:
страшишься смерти?
Возраст?
Девятнадцать — двадцатый.
В чем
мое было везенье?
Когда
из сердца страх растаял?
Когда
из меня солдат получился?
Когда?

(Подстрочный перевод)

При некотором воображении даже из подстрочника можно получить кое-какое представление об особенностях стиля поэмы. Пожалуй, в этих «повествовательных» кусках, особенно в превосходной «Песне любви», Николай Лайне больше лирик, чем в иных своих лирических сти-

хотворениях. В лучших местах поэмы переживание, внутреннее волнение перешло в самую структуру стиха, в его образную и звуко-ритмическую организацию, а это и есть подлинная лирика.

В поэме «У костра» автор обратился к весьма злободневным нравственным проблемам, к тем устраненным партией теневым сторонам действительности, которые в биографии поэта и близких ему людей отозвались глубокой личной болью. В поэме были художественные удачи, в частности колоритный образ «бывалого солдата» Ховатта, в котором автор стремился воплотить народные идеалы мужества, справедливости, жизнестойкий оптимизм. Кстати, в этом образе улавливается что-то «теркинское», а некоторые прибаутки заставляют вспомнить и другие поэмы Твардовского. Например, великолепные строки: «Hätä käteh, — itse mäkeh, hätä mäkeh, itse väkeh!» — напоминают по ритмическому рисунку и удивительной «пригнанности» слов фольклорный рефрен из «Дома у дороги»: «Коси, коса, пока роса, роса долой — и мы домой».

Известное поэтическое родство вовсе не умаляет самобытности стихов Н. Лайне. При чтении этих ладных отрывков невольно возникает вопрос, как их можно без утрат перевести на другой язык, а когда такой вопрос возникает, это почти всегда есть признак того, что тут мы имеем дело с поэзией самобытной. Именно самобытность как раз и составляет трудность для переводчика.

Отдельные отрывки из поэмы Н. Лайне публиковались в русских переводах в виде самостоятельных стихотворений. Отрывок о солдате-кареле Ховатта (под заглавием «Наш отделенный») перевел В. Элькин, но перевод получился,

к сожалению, явно неадекватный. Например, приведенные выше четыре строчки оригинала переведены так: «Беда в руку — Сам в могилу. Беда в могилу — Сам в силу!»

Звучит это уже не как складная и дерзкая прибаутка бывалого солдата-острослова, а как нечто неуклюжее и даже не совсем понятное («беда в руку»?) для русского уха.

Поэма «У костра» обладает несомненными достоинствами. Но если взять произведение в целом, то кое-что в нем и не удовлетворяет. Не удовлетворяет прежде всего слишком ординарное решение основного конфликта (или основного «узла», поскольку три главки поэмы озаглавлены соответственно: «Первый узел», «Второй узел», «Третий и последний узел»). Вот этот «последний узел» как раз и развязывается в поэме слишком просто и легко — как в художественном, так и в чисто житейском плане.

Отрицательный персонаж поэмы Тяппёнен в годы войны спекулировал на том, что у другого героя, Михкали, арестовали отца. Сын же, Михкали, отказывался считать отца «врагом народа». А после войны Тяппёнен становится начальником лесопункта, вновь преследует Михкали и Ховатта, а в погоне за личной славой рубит водоохранные леса, пока его в новых условиях, сложившихся после XX съезда КПСС, не снимают с начальников и не исключают из партии.

Упрощенность конфликта состоит в том, что все сводится к моральной нечистоплотности Тяппёнена. По поэме получается, что разумному порядку в лесу и в жизни противостоит только его злая воля. Простые же лесорубы наделены и прозорливостью и гражданским чувством: они понимают, что леса потребуются и потомкам,

они бережно сохраняют подрост, они отказываются рубить прибрежные боры. И как только Тяппёнена удаляют, все становится на свои места — от него остается лишь удручающая «памятка» в виде голых пустошей на озерных берегах.

Теперь, по истечении лет, мы понимаем, что проблема рационального использования лесов да и «проблема Тяппёненов» куда более сложна, так что конец поэмы в этом смысле настраивает несколько на идиллический лад.

Это, так сказать, житейская и хозяйственно-практическая сторона облегченного решения конфликта.

В художественном отношении облегченность приводит к некоторому «выпрямлению» характеров, к упрощению их человеческой сложности. Например, образ Ховатта, в котором хорошо схвачены чисто народные черты неунывающего острослова и пересмешника, не получает достаточного развития, его полному самораскрытию не хватает простора. Юмор и острословие в человеке обычно предполагают способность видеть вещи в их многосторонности, не только «лицевую сторону», но и вглубь. В том числе они спасают от самообольщения — беда с человеком, если он не способен хотя бы изредка отнестись к себе с самоиронией, посмеяться в душе над своими слабостями. Смех нужен и человеку, и народу, и обществу для своеобразного самоконтроля, чтобы за какими-то однозначными понятиями и представлениями не затерялась многосложность живой жизни. В образе Ховатта, наряду с живыми и живописными чертами, начинает вдруг проглядывать, особенно к концу поэмы, какая-то слишком образцово-показательная «правильность». Она проистекает уже не

столько от истинно народного мышления, сколько от задним числом сконструированной мудрости.

Стилистические завоевания, достигнутые поэтом в поэме «У костра», были закреплены и развиты в «Коммунарах». На этой последней поэме лежит печать большей выношенности, терпеливой работы над стилем, образным строем. Хотя не все главы в равной мере удались автору, все же это, несомненно, самая зрелая поэма, заметная веха в его творчестве.

В «Коммунарах» в основу сюжета легла ругозерская трагедия ноября 1921 года, когда кулацко-белогвардейская банда учинила кровавую расправу над местными советскими активистами. Из поэмы возникает определенный общественно-исторический фон, но (если опять-таки прибегнуть к сравнению со «Сказанием о карелах» Я. Ругоева) авторское восприятие этого фона явно сдвинуто в сторону новых социальных коллизий, остатки архаического патриархального быта уже не привлекают поэта даже в качестве контраста или своеобразной художественной светотени. Драматизм повествования достигается иными средствами. В то же время отношения между героями усложнены, социальный водораздел проходит не только между богатыми и бедными семьями села, но и внутри одной семьи. Дочь кулака Хуотари бунтует против отца, поддерживаемая своим дядей Хилиппя (родным братом Хуотари), между тем как батрак Фома оказывается втянутым в кровавый заговор.

Поэма привлекает динамическим развертыванием сюжета, энергией стиха, юмором, колоритными диалогами, состоящими, казалось бы, из разрозненных, пестрых реплик, в которых,

однако, заключено движение сюжета, взбудораженная атмосфера времени, смятенное состояние пограничных жителей, живших тревожными слухами, предчувствиями, обрывками случайных сведений. Это именно изобразительно-психологический, не столько информационный, диалог, вернее даже перекличка голосов, возбужденная разноголосица (думаю, что в этом отношении автор поэмы кое-чему научился у «Двенадцати» Блока).

В поэме Н. Лайне щедро рассыпаны яркие примеры по-народному сочной речи, причем это органическое свойство стиля.

Все это делает поэму Лайне весьма трудной для перевода. Переводчик Дм. Голубков потратил немало сил, чтобы преодолеть трудности, и кое в чем он несомненно преуспел. Для примера удобнее всего процитировать начало поэмы:

Перекресток
между озерами
весь исхлестан
тропками спорыми:
та — под ивой
вкрадчиво стелется,
та — с обрыва
тянется, целится —
в тыл, в хребтину
сгорбленной хижины...

Но невинно,
даже приниженно
пятистенка
смотрит дородная
на избенку —
клячу негодную.
Мглой бессонья
думы просолены,
как ладони,
зло намозолены:
«Рано. Слабы.
Пускай доварится...»

Только бабы
открыто сварятся;
— Эй, золовка —
коровка ялова, —
как твой Карппа
служит у дьявола?
— Дом обшарпан,
подгнили матицы...
— Власть-то — Карппам,
под горку катимся!..

Храм над кручей
целится пристально:
«Скоро ль буча
взбухнет на пристани?»
Год четвертый
ждет и надеется:
«Скоро ль, к черту,
это развеется?»
. . . . . .

Не менее удачно переведены и некоторые другие отрывки. Но все же общее впечатление от перевода куда менее благоприятное, чем от оригинала. И чем выше местами авторское мастерство, тем резче ощущается разрыв. Есть в поэме великолепные лирические страницы о любви Паро и Осмо. Это гимн юному чувству, непокоряющейся силе любви, и сделано это так крепко, с таким взлетом вдохновения и задушевностью, что изумляешься, каким чудесным образом даже самые простые слова, самые, казалось бы, заурядные банальности (вроде «я твоя, ты мой») вдруг перерождаются, наполняясь трогательной и неподдельной поэзией.

Но в переводе этот отрывок почти неузнаваем. Вроде бы все на месте, стих гладкий, нет явных ошибок, но нет и поэзии, нет эмоционального раздолья, нет трогательного простодушия и беззаветности молодого чувства, равно как нет

и сочувственной авторской улыбки, доброго и откровенного любования.

К этому следует добавить, что к концу поэмы и в оригинале (тут уж не вина переводчика) напряжение несколько ослабевает. Но не всех удовлетворяет (кульминационная по замыслу) сцена гибели коммунаров, а затем Паро и ее отца. Что касается эпилога, то он кажется не очень обязательным, к тому же в нем звучат дидактические интонации, в которых и вовсе не было необходимости.

В последние годы Н. Лайне написал две небольшие поэмы лирического склада — «Шумели зеленые сосны. Поэма-сказка» и «Три березы», вошедшие в книгу «В гостях и дома» (1970). В них он остается верен двум давним своим темам: памяти погибших солдат в минувшую войну и воспеванию и защите родной природы.

Природа для поэта — это не просто биосфера, но прежде всего родина, край, без которого он не мыслит своей жизни. Эпиграфом к последней своей книге автор взял строки: «Опора пловца в опасных порогах — рулевое весло; надежда сплавщика — багор. Я же — в вечном долгу перед тобой, карельская земля». И поэт не устает воспевать ее красоту, тревожиться за нее, за судьбу ее лесов, которые, увы, вовсе не столь безбрежны, как о них любили говорить когда-то. «Почему так трудно стало в наши годы брать для сказок леса радостный зачин?» — спрашивает поэт и продолжает свои раздумья:

Дом природы от века просторен
И родительской полон любви;
Этот лес вырубая под корень,
Разрушаем мы корни свои.

Неужели становится тесным
Удивительно солнечный дом?

Мы к мирам полетим занебесным,
Но куда мы вернемся потом?..

Милый брат мой! Ужели разлюбим
Мы и осень, и снег наших зим?
Древо жизни нечаянно срубим
И свое же гнездо разорим?..

(Перевод Ю. Линника)

В этой тревоге заключена уверенность: так не должно быть, так не будет.

3

Лириком по преимуществу является Тайсто Сумманен (род. в 1931 г.). Печататься он начал еще в студенческие годы, в газетах и журналах, а в 1956 году появилась первая его книга («Всходы»), вслед за которой вышел десяток других, из них — четыре на русском языке.

Тайсто Сумманен — сын финского красногвардейца, участника рабочей революции 1918 года в Финляндии, впоследствии эмигрировавшего в Советский Союз. Эта биографическая черта существенным образом отражается в творчестве поэта. Отражается прежде всего тематически — едва ли не в каждой его книге можно найти стихи, в которых автор обращается к теме финской революции и к последующим судьбам ее участников. А вместе с тем творчеству Тайсто Сумманена во многом эстетически близки традиции финской революционной поэзии, включая наследие тех поэтов, которые в числе революционных эмигрантов оказались в СССР.

Для Карелии факт финской революционной эмиграции имел особое значение, ибо эмигранты в основном сосредоточились именно в Карелии, где они приняли самое непосредственное учас-

тие в социалистическом строительстве и в борьбе за власть Советов. Они вступали в ряды Красной Армии, сражались на фронтах гражданской войны, отстаивали Советскую Карелию от нашествия белофинских интервентов.

У Тайсто Сумманена есть «Ваммельярвская баллада» (в сборнике «Простые слова», 1968), в которой показано, с какими национально-психологическими трудностями приходилось сталкиваться в новой среде финским революционным эмигрантам. На протяжении многих веков между Швецией и Россией вспыхивали частые войны, западная граница была для карел источником постоянных тревог и бедствий, они страдали от опустошительных набегов шведских отрядов, само слово «руоччи» («швед») вселяло ужас, и этим же словом привыкли они называть финнов, которые в качестве представителей покоренного народа участвовали в шведских походах. Вот как это описано в поэме.

Пылал очаг, как отблеск битвы давней.
Опять в избе вставала тень веков.
Рассказывали старики преданья
О подвигах карельских мужиков.
Как в лихолетье вестника встречали
И дальше клич несли:
«Идут руоччи!..»
И как по селам бабы причитали,
И как от страха вздрагивали рощи.

Вослед гонцам — на длинных крыльях ветра
Тяжелый запах гари плыл в деревни.
Народ бежал в леса,
Где, вскинув ветви,
Смотрели в небо хмурые деревья.
«Идут ру-о-о-оччи...» —
Было эхо в сопках.
«Идут руоччи» —
Лес гудел недобро.

«Идут руоччи...» —
Ветер нес с реки.
И, матерясь встревоженно и злобно,
Хватались за оружье мужики...

(Перевод В. Потиевского)

Эти исторические невзгоды глубоко запали в народную память, и когда много лет спустя, в период гражданской войны и иностранной интервенции, в карельских деревнях вновь стали появляться вооруженные «руоччи», местные жители не вдруг смогли разобраться, кто из пришельцев что отстаивает, кто был оккупантом и кто защитником народной власти. Для старого карела Роди и некоторых его односельчан в поэме процесс «узнавания» был сопряжен с трагическими ошибками.

Тема революции переплетается в стихах Т. Сумманена с темой преемственности поколений. В сборнике «Стихи» («Runoja», 1958) был особый раздел «Дорогой отцов», в котором эта тема стала центральной. Поэту дорога память о финской революции, дело, за которое боролся его отец. В стихотворении «Майская ночь на границе» читаем: «Отцовская кровь течет в моих жилах, каждая ее капля хранит унаследованную веру, что и в Суоми взойдет однажды заря счастья». А в одном из стихотворений сборника «Рождение дня» («Päivän synty», 1961) поэт выражает сокровенную надежду, что и его сын всегда будет гордиться тем, что дед был красногвардейцем.

Мысль о преемственности революционных традиций волнует поэта, он настойчиво возвращается к ней, чтобы найти самые емкие и задушевные слова. Своеобразное идейно-художественное выражение эта мысль получает в сти-

хотворении «Старый красногвардеец беседует с молодежью». Оно изобилует разговорными интонациями, стих развивается как непринужденная беседа, может быть, в автобусе, может, в парке на прогулке или на привычной «скамейке пенсионеров» во дворе. Герой стихотворения говорит, что он тоже участвовал в революции, но, в отличие от некоторых своих сверстников, не будет брюзжать на современную молодежь и утверждать, что «это мы для вас все совершили», а «вы пришли на готовое»... Нет, он скажет скорее так: много обветшалого мы успели снести, много построили вновь, но и для вас хватит работы, и жить на готовом вам не придется; и если старшие поколения чего-то не доделали, не надо винить их за это, но, помня, что революция продолжается, нужно жить и действовать как подобает революционерам.

Поэзия Тайсто Сумманена — это поэзия обостренного нравственного чувства, поэзия человеческой справедливости как ведущей черты наших революционных идеалов. Ему чужда парадность, он предпочитает наблюдать жизнь в ее будничных проявлениях. У поэта есть даже стихотворение «Двор», которое заканчивается такими строками:

Двор не прикрасит,
не приврет,
Расскажет попросту, без злости,
Кто по-хозяйски здесь живет,
А кто во всем подобен гостю.

Мне нужен не парадный ход,
Лишь во дворе,
поняв, как надо,
Чем дом наполнен и живет,
Сужу, красив ли он с фасада.

(Перевод Т. Стрешневой)

Соответственно автор избирает «будничных» героев. В свое время обратило на себя внимание стихотворение Т. Сумманена «Уборщица», и в некотором смысле оно было программным для поэта. Он прославлял старую женщину и ее каждодневный труд не для того, чтобы ополчиться на интеллектуалов и противопоставить им народ, а по закону человеческой солидарности, закону нашей нравственности, перед которым нет «низших» и «высших».

С годами поэт все настойчивей ищет простоты выражения, простоты формы. Уже в сборнике «Знаменосец» («Lipunkantaja», 1963) эти поиски имели осознанно-целеустремленный характер, а одну из последующих своих книг автор подчеркнуто назвал «Простые слова». В «Знаменосце» было стихотворение о том, как палимые южным зноем люди день и ночь трудились, чтобы пробиться сквозь толщу иссохшейся земли. Они искали не золото, не редкостные драгоценности, а обыкновенную воду, и когда она наконец забила фонтаном, ее сверкающие на солнце брызги были для людей дороже алмазов. Так и сердце человеческое, продолжает поэт, в минуты душевной муки или всепоглощающей радости жаждет не изысканных красот стиля, а слов простых и обыкновенных.

Подчеркнутое стремление к простоте чрезвычайно характерно для лирики Тайсто Сумманена. Лирический темперамент автора задушевен и раздумчив, ему чужды бурные восторги и громкие риторические вопросы, разговор ведется ровный и спокойный, восклицательные знаки почти не встречаются, — это тот стиль, когда в восклицании автору мнится аффектация, и он старательно ее остерегается.

Автор вновь и вновь приковывает внимание

к вещам, казалось бы, привычным, с детства знакомым и совсем для нас обыкновенным. За обыкновенностью этих вещей скрывается их первостепенная важность, они составляют материальную и духовную основу нашей жизни, и потому о них нельзя забывать. Земля, хлеб, людская дружба, верность заветам отцов, немеркнущее пламя наших знамен — обо всем этом поэт умеет сказать задушевное слово. Ничто наносное не должно отделять нас от этих святынь, к ним нужно почаще прикладываться всем существом своим, чтобы почувствовать их изначальный жар, без каких-либо опосредствований. В одной из лирических миниатюр поэт советует время от времени пройтись по земле босыми ногами — так можно вновь с детской свежестью восприятия ощутить и ее твердь и ее ласковую мягкость; так обновится наша любовь к той земле, по которой мы ходим каждодневно. Этот мотив трепетной любви к матери-земле, к стране, в которой мы живем (по-фински «земля» и «страна» обозначаются одним словом), звучит и в других стихах сборника.

Сыновья наследуют землю отцов.
Мы тоже — наследники.
Но не поместья наследуем мы
И не жалкий клочок земли,
А всю необъятную страну.

(«Наследство», подстрочный перевод)

Через обыденные первоэлементы, из которых складывается человеческая жизнь, поэт стремится показать и ужасы войны, и безмерность доставляемых ею страданий, и свойственную его героям чистоту чувств. В стихотворении «Сон» война ассоциируется не с полями кровавых сражений, не с атаками и канонадами, —

быть может, еще и потому, что в годы последней войны сам поэт был слишком мал, чтобы опираться на личные впечатления о батальной ее стороне. Война запомнилась ему иначе: он видит перед собой тонкие, почти прозрачные от истощения женские руки и глаза, в которых уже нет слез, а лишь немая скорбь; за этими руками матери, медленно разрезающими скудный хлебный паек, в таком же молчании следят три пары не по-детски сосредоточенных глаз, и только самый младший, еще совсем крошка, нарушает это молчание и произносит первое в жизни слово — «хлеб».

В тяжких лишениях испытывались человеческие характеры. Малодушные отщепенцы, думавшие только о себе, могли спокойно взирать на смерть голодных детей («Баллада о сундуке»), автор называет их духовными предателями — они предали человечность. Но лишения и сплачивали людей, нравственно закаляли их, пробуждали в их душах все лучшее. В стихотворении «Огонь», вспоминая о том, как во время войны люди ходили друг к другу за огнем, автор дает в последней строфе своеобразную формулу гуманизма:

Добыть огонь, должно быть, каждый мог,
Но человек свое прославил имя
Не тем, что для себя очаг зажег,
А поделился пламенем с другими.

(Перевод Т. Стрешневой)

Переводят Т. Сумманена довольно много, но, к сожалению, далеко не всегда успешно. Это не значит, что из-под пера самого поэта не выходят иногда менее удачные, даже слабые стихи. В поисках «слов простых», поэзии «будничной жиз-

ни», поэта подстерегают и некоторые опасности. Не всякий будничный факт (даже из суровых будней военного времени) поддается превращению в факт искусства, и когда этого не происходит, стихотворению не хватает глубины (так случилось, например, со стихотворением «Подснежная клюква» из сборника «Рождение дня»). Подчас задушевность интонации переходит в чувствительность, размышление — в рассудочность. Попутно заметим, что в сборник «На лыжне» (1971) автор включил, на мой взгляд, отличное стихотворение, — если иметь в виду первые десять строк, после которых следует опять рассудочная дидактика, только ослабляющая впечатление. Излишними кажутся и две последние строфы в хорошем стихотворении «А когда стреляют — это больно?». Отметим, пожалуй, еще один недостаток. В книгах раннего Т. Сумманена часто встречались сопоставления какого-нибудь природного явления с жизнью человеческой души, эпизодом из его нравственного опыта. Видимо, сам по себе этот прием ни плох и ни хорош: все зависит, что называется, от поэтического озарения, от глубины художественной идеи. У Т. Сумманена есть весьма впечатляющие стихи, где встречается подобный параллелизм, например стихотворение «Две березы» из первого его сборника, кстати очень удачно переведенное покойным Вл. Морозовым и вошедшее в «Антологию карельской поэзии». Но когда метафорические параллели превращаются в прием многократно повторяющийся, впечатление озарения исчезает, вместо эстетической внезапности возникает ощущение сделанности.

Однако русский читатель при чтении стихов Т. Сумманена сталкивается с другого рода утратами, к которым сам поэт не имеет отноше-

ния. Впрочем, разговор о переводах полезен не только в смысле обнаружения чисто переводческих погрешностей, но и для лучшего уяснения некоторых сторон творчества поэта.

Выше говорилось о том, что иные стихотворения в книгах Т. Сумманена хотелось бы сократить,— кажется, что в этих редких случаях автором не уловлен момент внутренней завершенности художественной мысли. Но все это не идет ни в какое сравнение с тем многословием, которым «одаривают» его зачастую переводчики. Здесь я имею в виду не объективные переводческие трудности, возникающие в случаях крайней языковой специфики оригинала, а искусственно создаваемые самими переводчиками преграды на пути к постижению и истолкованию подлинника. И тут я отнюдь не склонен им сочувствовать.

Возьму для примера небольшое стихотворение Т. Сумманена «Äitini pesi vierasta pyykkiä...», которое для сборника «Огонь» на русский язык перевел В. Потиевский (кстати, у него есть и хорошие переводы, частично мы их цитировали, но этот — показательно плохой). Вот это стихотворение в дословном переводе — я постараюсь обойтись точно тем же количеством слов, какое есть в оригинале.

Мать стирала тогда чужое белье,
а я, бедный студент, писал стихи.
И, наверное, пар от стирки
казался мне туманом над озером,
плеск воды в корыте —
плеском волн о лодку.
И, видно, потому в моих стихах
пелось много о тумане,
о плеске волн.
А критики говорили:
красивые выдумки.

Но когда я читал стихи матери,
она слушала с улыбкой.
Словно ей вспомнилось время,
когда по тихому озеру
плыла тихая лодка
и когда были еще нежными руки,
что, покончив со стиркой,
отдыхали теперь на переднике.

Стихи понравились матери.
Но я-то знал,
какая с ними загвоздка:
за них не заплатят,
потому что критики
посчитают их красивой выдумкой.

Не знаю, кому как, но в оригинале мне это стихотворение нравится. И совершенно не нравится его русский перевод в сборнике «Огонь», причем наибольшее возражение вызывает преднамеренное отклонение переводчика от авторской манеры письма. Ниже курсивом выделено все то, чем переводчик счел нужным «дополнить» автора.

Стирала мать моя белье чужое.
И тут же, в нашей маленькой каморке,
Я сочинял стихи. Я был студентом,
Студентом бедным, радостным и юным.
И этот пар,
Что от белья стелился,
Был *так* похож на *полосу* тумана.
Плывущего над озером *прозрачным*
В рассветный час среди густого бора.
И тот негромкий плеск воды в корыте
Напоминал мне
Всплески волн о лодку.
И потому в моих стихах, наверно,
Плескалось много волн *больших и малых*
И было много *синего* тумана.
И критики об этом говорили:
«Салонная поэзия».

Но *вот* когда читал стихи я маме.
То слушала она и улыбалась,
Как будто вспоминалось ей то время,
Когда плыла по озеру лесному
По тихой *глади маленькая* лодка.
И на руках *на этих* материнских
Была *красивой,* нежной, мягкой кожа,
На этих вот руках, таких знакомых,
Что, отстирав теперь *большую* стирку,
На фартуке *цветастом* отдыхали.
«Хорошие стихи...» — мать говорила,
Но знал я:
В них один есть недостаток —
За них мне не заплатят *ни копейки,*
Поскольку будут критики и скажут:
«Салонная поэзия».

Дело здесь даже не просто в вольных «прибавлениях», а в том, что перевод получился эстетически «глухим» по отношению к подлиннику. Чего стоит один «цветастый фартук» — в простоте душевной переводчик, видимо, думал подобными эпитетами прибавить стихотворению колорита, сделать его «цветастее», что ли, не подозревая, однако, что все это совершенно чуждо авторскому стилю. В самом деле, разве для развития данной лирической коллизии именно в избранной автором тональности так важно, какой на матери был фартук, цветастый или бесцветный? Или что воображаемое озеро было «прозрачным»? И что оно находилось «среди густого бора» и что был «рассветный час»? Ведь следуя этим путем нанизывания подробностей, можно пойти дальше, не ограничиться, скажем, указанием на «маленькую каморку», а упомянуть заодно и обстановку в ней, стол, стулья, кровать. Но дело в том, что все это не нужно для автора, искажает его. Ведь автор написал не эпическое произведение с любовно оформленной мозаикой деталей (классический пример —

знаменитое описание щита Ахилла в «Илиаде»), а лирическое, стиль которого как раз не терпит детализации. Стиль этот отличается своеобразной пунктирностью, дается лишь графический силуэт лиц. Стихотворение живет внутренними токами, нагромождение деталей, внешняя предметность ему противопоказаны. По сравнению с оригиналом в переводе поэтическая мысль развивается слишком замедленно, она наталкивается еще и на замедленно-тяжеловатый синтаксис, на все эти «вот», «тот», «поскольку», на словесные повторы вроде: «я был студентом, студентом бедным, радостным и юным», «и на руках на этих материнских... на этих вот руках, таких знакомых». Сквозь повторы и детали читательское внимание с трудом продирается вслед за авторской мыслью, ему трудно сосредоточиться на том душевном состоянии, ради которого стихотворение написано.

Есть в сборнике «Огонь» и более близкие к оригиналу переводы, но очень часто переводчики весьма вольно обращаются с авторским текстом. Вольности можно было бы еще понять и даже отчасти принять, если бы через них повышались чисто поэтические качества русского стиха, его благозвучие. Однако приходится с сожалением отметить, что поэтический уровень большинства переводов весьма невысокий. Вот, например, стихотворение «Сестры» в переводе того же В. Потиевского. Уже первая строка: «Это запомнится надолго» — выдумка переводчика, у автора ее нет. Дальше в переводе следует: «В травах могила у Ладоги, В травах — как слезы, росинки. Плачут две стройные женщины, Две незнакомые женщины, Одетые в черное женщины, Гордые сестры-грузинки».

Потом идет нечто вовсе неблагозвучное и синтаксически нечеткое:

Здесь, где у скал волны грузные, —
Брат воевал, только в Грузию,
В домик под снежной горою
Он не вернулся. И бережно
Сосны склонились у берега,
Здесь он лежит среди вереска
В братской могиле героем.

«Лежит... героем» — звучит не очень хорошо, а строку: «Брат воевал, только в Грузию...» следовало, видимо, разделить на две строки, тем более что в других случаях переводчики к этому приему прибегают весьма охотно, часто без особой надобности. Но главное в том, что перевод плохо передает эмоциональную атмосферу подлинника, как будто даже нарочно разрушает ее. В подлиннике — атмосфера тихой скорби, ее можно уловить, по-моему, даже из подстрочника: «Над притихшей Ладогой светит тихое солнце. Возле заросшей травой могилы плачут две пришлые женщины, две одетые в черное женщины, две черноволосые грузинки. Здесь, на этом северном берегу, воевал их брат. Долго его дожидался родной дом на склоне далекой горы. Но он не вернулся с дальнего похода — в братской могиле спит солдат». Все проще и одновременно весомей. Нет «грузных волн» у скал — есть тихая скорбь умолкшей природы. И для эмоциональной атмосферы вовсе не нужно, чтобы две скорбящие женщины были «стройными» и «гордыми» (потом эти излишние эпитеты еще раз повторяются) — все это вольности переводчика, неуместные добавления.

В данном случае мы имеем дело с примерами из ряда вон выходящими, с самоочевидным многословием переводчика. А сколько в книге

«Огонь» не столь броских переводческих огрехов, требующих для своего выявления более развернутой критической аргументации. Подчас какое-нибудь одно ненужное «вот», «однажды», «словно» вызывает раздражающее впечатление словесной неэкономности, поспешной небрежности, нарушения интонации. И хотя в книге «Огонь» есть и более удачные переводы, однако общий переводческий уровень ее ниже, чем более раннего сборника Т. Сумманена на русском языке, вышедшего в переводе Т. Стрешневой («Иду по родной земле», М., 1967).

Уровень переводческого искусства для популяризации творчества наших национально-карельских поэтов чрезвычайно важен. И мне, читателю, имеющему возможность в оригинале почувствовать глубокую поэтичность таких стихов Т. Сумманена, как «Навести свою мать», «Ты была молодой», «Памяти Н. Яккола», равно как и лучших стихов всех других наших финноязычных поэтов, хотелось бы, чтобы этот заряд поэзии и человеческого тепла стал в полной мере достоянием русских читателей.

Переводческое дело, если относиться к нему серьезно и ответственно, требует таланта, знаний, немалого трудолюбия, но, возведенное на уровень подлинного искусства, оно становится мощным рычагом взаимообогащения литератур, а вместе с тем оно есть яркое проявление литературной дружбы, писательского чувства локтя, братского единства национальных культур всех советских народов.

Кроме русских поэтов Карелии, в переводах с финского нередко участвуют поэты Москвы, Ленинграда, других городов страны. По инициативе ленинградских поэтов, чья дружба с Карелией имеет давние традиции, был выпущен на

русском языке сборник стихов Илмари Сааринена («Моя Карелия», М.—Л., 1965). В него вошли стихи из двух книг автора на финском языке. В кратком послесловии тепло охарактеризовано творчество автора, учителя по профессии, человека со сложной биографией, чье детство прошло в Финляндии и в Канаде.

Стихи Илмари Сааринена бесхитростны по темам, образному языку, стихотворной технике. Им, как правило, несвойственны лирическая многоплановость, сложное развитие поэтической идеи, перепады и сопряженность настроений, утонченная эмоциональная живопись. Автор по-своему краевед в поэзии, он пишет о том, что его непосредственно окружает, пишет с неизменным чувством доброты и приязни: об озерном карельском крае, о родном городе Сортавала на берегу Ладоги, о временах года, северном сиянии, морозных узорах на стекле, о вольных стрижах и ласточках и, конечно же, о цветке вереска, который в финской поэзии уже давно стал символом скромной северной красоты («Страна вереска» — так назывался еще сборник стихов Алексиса Киви). Природа в стихах Илмари Сааринена радует глаз и сердце человека, с нею в дружбе рыбаки, землепашцы, геологи, она пробуждает в них светлые надежды.

Вся земля сейчас в шумящих водах,
говорливые звенят ручьи,
и к сияющему солнцу ветви
тянут почки нежные свои.

Все поля вдыхают ветра свежесть,
запахи оттаявшей земли.
Так же вот и в сердце человека
майские надежды расцвели.

(«Майские надежды»,
перевод Вс.Рождественского)

Нечто родственное мы находим и в творчестве Салли Лунд. Схожее есть и в ее биографии. Она тоже родилась в Финляндии, переселилась вместе с семьей в Канаду, а в начале тридцатых годов приехала в СССР. Позади немалый и нелегкий жизненный путь. Наряду с основной работой Салли Лунд всегда увлекалась стихами. В одном из стихотворений последнего своего сборника («Кантеле ветров», 1971) она недаром называет поэзию матерью, другом, наставником жизни, радостно добавляя: «Вместе нам всегда хорошо».

С поэзией Салли Лунд была неразлучна, хотя опубликовано ею не так уж много. Первые ее стихотворения появились в печати в тридцатые годы, а в послевоенные десятилетия вышли три небольших сборника, книга очерков и стихи для детей.

Знакомый голос поэта иногда открывается с неожиданной стороны при стечении обстоятельств. Помню, летом 1972 года в Петрозаводск приезжала группа гостей из Финляндии, представители прогрессивного общества «Кийла» («Клин»), которое объединяет в своих рядах писателей, художников, музыкантов, актеров, стремящихся связать свое искусство с задачами рабочего движения. Гости привезли с собою сюрприз: песни на стихи карельских поэтов. Композиторы из «Кийла» сочинили музыку, и на творческом вечере две юные певицы, студентки театрального института из Хельсинки, вместе с молодым актером-певцом исполняли эти песни-подарки. Они спели и «Песню тракториста» на слова Салли Лунд. И тогда стало особенно ясно, насколько музыкальны и напевны ее лучшие стихи. Подчас они очень просты по содержанию — трактор пашет зем-

лю, на свежей борозде скачет и хлопочет зяблик, земля дышит весенней силой, — но напевность придает этой прозрачной, слегка игривой простоте особую прелесть. К числу лучших у Салли Лунд можно отнести также стихотворения «Другу» и «Балтийское море», вошедшие в «Антологию карельской поэзии».

Упомянем еще, что из представителей более молодого поколения определенные надежды подает Пекка Пёлля, написавший пока немного, и перейдем теперь к творчеству русских поэтов Карелии.

4

Наш обзор уместно начать с поэтов старшего поколения, с творчества Александра Иванова (род. в 1909 г.), Бориса Шмидта (род. в 1913 г.), Алексея Титова (род. в 1913 г.), Ильи Симаненкова (род. в 1908 г.), Михаила Сысойкова (род. в 1920 г.). Впрочем, творческий путь каждого из них, включая ранние периоды, был довольно подробно охарактеризован в недавнем «Очерке истории советской литературы Карелии» (1969), и это позволяет нам ограничиться здесь лишь некоторыми наблюдениями над современным этапом их творчества.

Одни из названных поэтов продолжают работать более, другие — менее активно. Довольно часто печатаются Б. Шмидт и А. Иванов, выпустившие за последнее десятилетие по пять-шесть поэтических книжек, в которые, впрочем, включались частично и ранее написанные стихи.

Едва ли не все эти поэты — и Б. Шмидт, и А. Титов, и И. Симаненков, и М. Сысойков — увлекались лет пятнадцать — двадцать тому назад жанром развернутой повествовательной

поэмы. Теперь с поэмами выступает, кажется, только Б. Шмидт, причем автор называет их «маленькими поэмами» (на тему о Пушкине: «Путешествие в Арзрум», «Болдинская повесть», «Письмо в село Михайловское из деревни Дворцы»; поэма о Ленине — «Ночь на тридцатое августа»). Они и впрямь невелики по объему, и в них заметно усилилось лирическое начало.

Тяготение к лирике, к раздумьям у поэтов старшего поколения объясняется, видимо, еще и психологией возраста. На определенном возрастном рубеже человеку свойственно с высоты накопленного опыта обозреть прошлое, как бы заново пережить свою собственную юность и юность страны, которые тесно переплелись. «И юность вспомнилась, куда мне навек заказаны пути», — размышляет Б. Шмидт в книге «Три дерева» (1968). С этим перекликаются строки А. Иванова: «Как будто юность посетила на самом склоне лет меня...» Едва ли не лучшее стихотворение в последнем сборнике А. Титова («Синие острова», 1967), а может, и в его лирике вообще, тоже согрето этим отраженным светом молодости. Называется оно «Росстани».

В апреле, в мае,
в декабре ли, в марте ли —
Всегда у нас горячая пора...
До росстаней нас провожали матери,
В пути желая счастья и добра.
Ах, росстани вы, росстани далекие!
За росстанями буйствует гроза...
Мы расставались —
были синеокими,
Теперь у нас повыцвели глаза.
Повыцвели глаза, но не увяли,
Повыцвели, как зори по весне,
Но зоркости они не утеряли,
Все дальнее им видится ясней.

Все дальнее
и в будущем и в прошлом.
А дни бывали ясны и горьки...
Ах, росстани далекие,
а впрочем,
От сердца вы не так и далеки.

Этот отмеченный осенней грустью, но ясный, незамутненный взгляд на мир характерен не для одного А. Титова.

«Молодой порыв» — уже само название недавней книги А. Иванова направлено против возрастного уныния. И на одной из ее страниц поэт пишет:

Стремглав летят минуты, дни, недели.
Все ближе день, когда сомкнется круг.
Нам кажется, что мы не постарели,
А постарело только все вокруг.

На мир мы смотрим юными глазами.
Работе отдаем себя сполна.
Ну и еще гордимся сединами,
Ведь даром не дается седина!

С возрастом люди освобождаются от крайностей юношеского максимализма, но в чем-то они становятся и суровее к себе, к сделанному ими и к тому, что еще предстоит сделать. Зрелость возраста и незаурядный творческий опыт поэтов сами по себе, конечно, еще не обеспечивают некоего гарантированного уровня лирики. В новых книгах наших старших поэтов кое-что и не удовлетворяет, — по зрелом размышлении, видимо, и самих авторов. Далеко не все можно считать одинаково удавшимся в «Синих островах» А. Титова и в книге И. Симаненкова «В гостях у северного бора» (1968), а о недавно вышедшем сборнике М. Сысойкова «Дорога на перевал» (1972) можно сказать, что, пожалуй,

лучшим стихотворением в нем остается написанное автором уже с десяток лет тому назад и пока им не превзойденное. Стихотворение не раз цитировалось в статьях, процитируем его и мы, тем более что оно краткое.

Вино с горчинкой —
доброе вино.
Перебродили в нем и отстоялись
И аромат цветов, и солнца зной,
Гуденье пчел, ветров веселых
ярость...
Гляжу в глаза весенние твои,
Усталые чуть-чуть, — беда ли это!
Невысказанной столько в них любви,
Такое нерастраченное лето!
И аромат цветов, и солнца зной.
Гуденье пчел, ветров веселых
ярость —
Все, все в душе, — не очень молодой,
Но ясной и глубокой, —
Отстоялось...

Как видим, лирическая глубина этого хорошего стихотворения тоже связана с душевной зрелостью.

Некоторым новым стихам А. Иванова, хотя они и вырастают из биографии автора, все же не хватает поэтической проникновенности, а иногда технической законченности. Порой они небрежны по слогу, недостаточно благозвучны. Удача приходит к поэту тогда, когда его стих обретает мудрую краткость, певучесть, обязательность и незаменимость слов. Есть своеобразная прелесть, например, в следующих строках:

По дорожке, по тропинке,
По траве лесной,
Мы приходим к Лососинке —
Речке озорной.

Словно искра, словно пламень,
В солнечных лучах
Мчится с камушка на камень,
Весело журча...

Так и видишь эту озорную речку, слышишь ее веселое журчание. Но, видимо, такие стихи даются поэтам не всегда. В свое время я печатно восторгался превосходными строками Б. Шмидта в стихотворении «День победы» и готов повторить это вновь. Поэту нужно было выразить тот неповторимый миг утром 9 мая 1945 года, когда только что отгремели последние залпы Великой Отечественной войны, но когда сами победители, советские солдаты, еще не успели остыть от жарких сражений, не успели даже как следует привыкнуть к мысли о наступившем мире — у них не было еще досуга для того, чтобы спокойно поразмыслить над всемирно-историческим значением совершенного ими подвига. Как выразить этот миг, это памятное всем участникам войны состояние, когда грань между войной и миром ощущалась почти физически, проявлялась в криках восторга и слезах радости, но не смогла в те минуты еще принять вид четких формулировок и обобщений? Можно исписать много страниц, добросовестно зарифмовать всевозможные приметы конца войны и все-таки не достигнуть желаемого: слитности художественного образа, силы эмоционального воздействия. Но можно, оказывается, вместить все это в две удивительно емкие стихотворные строки:

Он к нам пришел в тот год в Пиллау,
Закончив ратные дела.
Еще была не бронзой слава,
А лавой огненной была.

Право же, эти великолепные строки, приближающиеся к классической ясности и строгости стиха, вмещают в себя очень многое и вызывают массу ассоциаций и переживаний. В этих двух строках вы ощущаете разгоряченное дыхание солдат, на их лицах еще не высох жаркий и соленый пот, они не успели еще стряхнуть с себя пыль военных дорог. Помимо своей содержательности, приведенные строки превосходно оформлены в звуковом отношении: эти ударные ла-ла-ла действительно создают впечатление человеческой лавы, еще не остывшей, еще движущейся по инерции. К сожалению, выдержать все стихотворение на уровне этих строк поэту не удалось, но сами строки врезались в память.

Не все в равной степени впечатляет и в новых лирических книгах Б. Шмидта. Подчас автору явно мешает многословие, досадная неточность образного языка. У поэта есть особый цикл стихотворных надписей на прежних его книгах — это стихотворения, содержание которых определенным образом соотнесено с этапами творческого пути автора, с вехами истории общества. Например, «надпись на третьей книге стихов» начинается словами:

Так я листаю дневника страницы,
Встречаю мысли, рифмы иногда
И думаю:
надолго ль сохранится
Моей работы красная руда?

В этих строках выражен сокровеннейший для каждого поэта вопрос, но именно потому, что он сокровеннейший, следует ли задавать его вслух так небрежно? Что значит вялое: «Встречаю мысли, рифмы и н о г д а»? Только ли то, что потребовалось найти рифму для слова «руда»? Но

это ведь еще не довод и не оправдание для слов случайных.

Поэт склонен к лирическим циклам, и, пожалуй, одним из наиболее удавшихся является цикл «Наедине с зарей». Ограничусь лишь начальными строфами из стихотворения «Арба», где говорится о нелегком труде поэта:

Я не кляну свою судьбу
И грех мой самый тяжкий,
Что на Парнас стихов арбу
Тяну — как вол в упряжке.

Не дав себе передохнуть,
Тащу я четверть века —
Вдруг в ней найдется что-нибудь
На радость человеку.

Учился я у горных рек,
Как утоляют жажду,
Чтоб мог хороший человек
Испить стихов однажды...

В другом стихотворении поэт напоминает себе строго и сурово, без суетливой растерянности: «А времени в обрез осталось. Пора за труд. Пора всерьез». В этой творческой строгости и неиссякающем жизнелюбии — залог новых успехов поэта.

5

Поэты старшего поколения неустанно ищут новые образы, новые средства выражения, но все же русло их поисков, их путь в поэзии уже определились, закреплены и многолетним опытом, и сложившимся творческим почерком.

Другое дело — поэты более молодые, ищущие себя, не без крутых поворотов и крайностей. О некоторых из этих поэтов совсем недавно го-

ворилось весьма лаконично, иные просто упоминались. Но с тех пор появились их новые книги, есть повод для более обстоятельного критического разговора, с выделением ряда актуальных, на наш взгляд, творческих проблем.

Для «завязки» удобнее всего обратиться к книгам И. Костина (род. в 1932 г.), в которых в весьма характерной форме выразились некоторые признаки лирической перестройки, сдвиг эмоциональных ориентиров. В стихах этого поэта многое лежит на поверхности, высказано с такой простодушной прямотой, что не нуждается в трудоемкой аналитической расшифровке.

В первой своей книге «Полет» (1962) И. Костин, хотя он родом из деревни, предпочитал воспевать романтику промышленного труда, индустриальные профессии, идеально-прекрасный «город будущего». Впрочем, надо сказать, что не только будущее, но и настоящее виделось автору преимущественно в сказочно-прекрасном свете. Из будней он старался выбирать идеальные ситуации, идеальные варианты повседневных событий. В результате будни выглядели сплошным праздником, ведущим настроением становилась юношеская восторженность, даже умиленность. И вот уже крановщица на стройке не крановщица, а «царевна в высоком тереме», и после смены в проходной сторож открывает ей дверь «как в сказке золотые ворота». Уборщица «не жалеет сил, чтобы будний день на праздник хоть чем-то походил». Рабочий-станочник говорит о себе: «Как песней, увлечен я делом», и даже утренняя заря «от дня трудового в восторге». Все приподымалось на необычайную высоту; люди на теплоходе не просто плыли по каналу, но «по шлюзам, словно по ступеням... восходили к небесам». Это была установка на поэтизацию

всего увиденного, в особенности того, что связано с городом, производством. Соответственно избирался автором и эстетический критерий — он тоже брался из сферы производственной жизни. Записи в трудовой книжке казались автору образцом речевого лаконизма, и он в столь же восторженном порыве писал: «Трудовую книжку с радостью перелистываю я, чтоб училась краткости ты, поэзия моя».

Восторженность становилась, если угодно, неким формообразующим моментом, с ее помощью можно было ставить рядом и сравнивать вещи, казалось бы, несравнимые. В стихотворении о новогодней елке можно прочитать: «Мне сейчас, соблюдая приметы, видя времени яркую нить, даже елку с летящей ракетой захотелось сегодня сравнить». Сравнение претендует на серьезность, хотя автор добавляет с улыбкой: «Но зачем же игрушечный месяц потерял свой космический вид?» Однако игрушечное впечатление производит сама эта игривая отвага в сближении разнородных вещей, «нить времени» взята, увы, из той же елочной бутафории.

В следующей книге И. Костина («Золотец», 1968) многое выглядело уже иначе. Осталась восторженность, но она направилась уже на другое. От города автора потянуло к деревне, к крестьянскому Заонежью, где прошло его детство. Трогательной притягательностью для него стали обладать уже не индустриальные приметы и не «город будущего», а прялка, веретено, кудель, рыба сущик, расписные деревянные ложки.

С переключением внимания к деревне объект авторского наблюдения в чем-то сузился и конкретизировался, это был уже не романтически бескрайний мир, в котором герой чувствовал

себя «всегда в пути», в «вечном странствии за мечтой», а географически определенный край, где вернувшемуся из «большого мира» лирическому герою хочется остановиться и задержаться подольше.

Желание это весьма характерное для ряда современных поэтов. У Вадима Шефнера есть даже особое стихотворение на эту тему:

Воспеваем всякий транспорт,
Едущих на нем и в нем, —
И романтикой пространства
Нынче век заворожен.

Но пока летаем, ездим
И других зовем в полет,
Кто-то трудится на месте
И безвыездно живет.

Он отцовского селенья
Не сменял на города,
И не ждет перемещенья,
И не мчится никуда.

По изведанным полянам
Он шагает, как в дому,
И травинки крупным планом
Открываются ему.

И пока спешим и спорим,
Одному ему слышна
Наливающихся зерен
Грудовая тишина.

Раньше всех он что-то понял,
Что-то в сердце уберег, —
И восходит символ Поля
Над символикой дорог.

(«Наследующий землю», 1965)

Также и герой другого поэта подводит строгий итог своим странствиям: «И вот, исчерпав эту юную страсть к переменам, понимаю, что

все-таки прав, возвратившись к отеческим стенам» (Ст. Куняев, Ночное пространство, М., 1970, стр. 66).

Что ж, возвращение к «отеческим стенам» никакой еще не грех. Важно только, с каким запасом мыслей и чувств герой вернулся, что он увидел, к чему привязан сердцем, как воспринимает через чувства к отчему краю весь огромный мир.

Для И. Костина Заонежье — край, с детства знакомый, родной, но все же нуждающийся теперь в новом узнавании. Повзрослевшему сознанию героя сельская родина предстает «страницею нечитанной», и он готов с заведомым восторгом вчитаться в нее,— не в пример тем закоренелым «городским интеллигентам», которых деревенская красота уже не может воодушевить (стихотворение «Алиса»). Бесчувственная Алиса скована холодом рационализма, не способна к фантазии:

Она в свою науку верила,
Была от сказки далека.
И в душу мне тоской повеяло,
Дохнуло стужей ледника.

И все же к книге «Золотец» такое противопоставление выражено еще не очень резко, автор не настаивает на последовательном его осуществлении, есть даже попытки как-то совместить науку и привязанность к деревенскому естеству. В стихотворении «Я пойду по Заонежью» побывавший в «институте стольном» герой считает самым памятным в своей жизни день, когда он уехал на учебу в «мир большой», а вместе с тем он рад доложить теперь землякам, что «при всей другой науке» он «труд крестьянский не забыл».

Зато в книге «У Онего среди перелесиц» (1971) акценты расставлены уже более решительно. Под впечатлением пережитых в «большом мире» неурядиц («...жизнь меня потерла и помяла...») герой И. Костина все настойчивей ищет утешения в деревенском мире. Временами у него прорывается даже нечто вроде раскаяния в слишком опрометчивом уходе из деревни: «Поклонясь домашнему порогу, дедовской бревенчатой избе, слишком рано вышел я в дорогу, целиком доверившись судьбе...». Герой уверяет: «Не хочу я в прошлое вернуться...», но «следы минувшей старины» бесконечно дороги ему, в деревне чудится какое-то утешение, с воспоминаниями о ней связаны и целостность чувства и «постоянство души». И потому —

За минувшим по первому следу,
Уводящему в хвойную глубь,
Я в родную деревню приеду
И ее попрошу: — Приголубь.

Выйду с ковшиком в стылые сенцы.
Только звякнет в ушате ледок,
И проникнет опять в мое сердце
Расставанья сквозной холодок.

В «бревенчатом краю» для героя скрыта некая первозданная мудрость жизни, там на посвященного глядят «мудрых изб глаза», или может повстречаться слепой сельский дед, наделенный особым внутренним зрением («Он ослеп. Но видел жизнь лучше многих зрячих...»). В результате всего этого любовь героя к селу приобретает активно-антиурбанистический тонус, вплоть до восторженного возгласа:

На просторах синих Заонежья —
Ни одной промышленной трубы!

Бывает, поэтов и их героев, что называется, заносит в эмоциях не только тогда, когда они, вырвавшись на недельку-другую из городской сутолоки и надышавшись чистым сельским воздухом, не могут удержаться от умиления перед куделью и прочими реликтами деревенской старины. Об утратах «промышленного века» можно печалиться и в рамках городского пейзажа, сравнивая его современные черты с воображаемым минувшим. Герой Станислава Куняева бродит по городу где-то на Оке и задает себе грустный вопрос:

А где дурачки городские,
народ не от мира сего,
слепые и глухонемые?
Повымерли до одного...
. . . . . .
Повымерла эта порода,
здоровый пошел матерьял,
но город лишился чего-то
и что-то в лице потерял...

Это, конечно, нечто вроде эстетства, которое даже как-то неудобно воспринимать серьезно. Я вовсе не хочу сказать, что «промышленный век» не порождает серьезнейших проблем и не сопряжен с утратами, но они ведь другого рода, чем вздохи по «городским дурачкам» и юродивым.

У героя И. Костина некоторая внутренняя растерянность перед равнодушным к сказке урбаническим рационализмом и неуверенные поиски новых душевных скреп обусловлены и возрастным порогом, переступив который человек начинает особенно остро сознавать необратимость жизни, безвозвратную утрату молодости и свежести чувств.

Потому в минуты откровений
Говорю, что мы с тобой теперь
Оставляем мир приобретений
И вступаем в полосу потерь...

Следует вскользь брошенный, но очень важный для героя (и для поэта) вопрос, на который ему предстоит ответить:

Что тогда искать,
Куда стремиться;
Созерцать, как бродит
Спелый сок,
И как время-золото струится,
Словно между пальцами песок?

Герой ответит на свой вопрос, слово мы ему дадим чуть погодя, а сейчас подчеркнем, что вопрос его отнюдь не праздный и не случайный, тем более что мысль о возрастных утратах постоянно совмещается у героя с ностальгическими раздумьями об уходящем благолепии «сельской родины».

Попутно заметим, что эта сельская ностальгия и «антиурбанизм» в таком их виде совершенно чужды современным национально-карельским поэтам. Почему? Ведь они чаще всего пишут о сельских людях. Но именно потому, что духовно они еще очень тесно связаны с деревней, у них не может быть и мечтательной ностальгии по ней. Когда, например, Я. Ругоев в своей поэме описывает предметы крестьянской утвари, там нет их преднамеренной эстетизации, это для него реальный быт, а не редкостные старинные сувениры, назначение которых уже не утилитарное, а эстетическое и которыми поэтому легче умиляться.

Помимо прочего, нотки деревенской ностальгии и «антиурбанизма» у современных русских

поэтов предполагают их опосредованность с давно существующей национально-русской литературной традицией, причем достаточно мощной.

В «антиурбанистических» стихах И. Костина улавливаются попытки автора опереться на предшествующую русскую поэзию, в особенности на Есенина. Это придает таким его стихам особую тональность. Тревога по поводу того, что некоторые северные деревни обезлюдели и заброшены, присуща и Я. Ругоеву, его герой тоже мечтает о том, чтобы в остывших очагах когда-нибудь снова запылал огонь. Но таких интонаций, как и И. Костина, у современных национально-карельских поэтов вы не встретите:

А вот и деревня. Все дорого:
Береза, колодец, река.
Но жутко — ни звука, ни шороха,
Не видно из труб ни дымка.
Спят избы под плесенью рыжею
Во власти дремучего сна.
В застрехах под каждою крышею,
Как сеть, паутина видна.
Уж солнце за лес закатилося,
Заря собралась на потух.
До острой тоски захотелося,
Чтоб вдруг загорланил петух.
Чтоб с поля телега скрипливая
Проехала мимо крыльца
И мать загоняла крапивою
Домой своего сорванца...

Это, может быть, и неплохо сказано, передает настроение. Но дело еще и в том, что с тоской по «скрипливой телеге» заведомо трудно охватить мыслью противоречивость современных процессов в деревне, и И. Костину это плохо удается. В самом его подходе, даже в эмоционально-лирическом плане, есть нечто приблизительное. Хотя он воспевает родное Заонежье, но

его деревня во многом условна, в его привязанности к ней много литературно заимствованного, вторичного, самим автором по-настоящему не прочувствованного и не продуманного. Деревенская старина в чем-то выглядит у него сусальной; в изображении как прошлой, так и сегодняшней жизни деревни не хватает объемности, подлинно живой противоречивости. От этого противопоставление прошлого настоящему приобретает ложную однолинейность. «Старина» — это обязательно «чудо», «сказка», антипод современного «рационализма». «А тот, кто верить сказкам не способен, — плоды унификации пожнет».

При таком ракурсе наблюдения, когда умиленному взору видится только «сказка-старина», у поэтизируемого мира нет реального будущего (как, впрочем, нет из-за его литературной условности и реального прошлого). Этот идиллический мир нельзя увидеть в движении, он безнадежно статичен, перед ним — тупик, остающийся непреодолимым для авторской мысли. Такой мир можно либо восторженно созерцать, либо, осознав его зыбкость, уйти из него по бескрайним романтическим дорогам.

Вот почему на тот тревожный для лирического героя вопрос, который мы уже цитировали («Что тогда искать, куда стремиться?»), он отвечает следующим, весьма характерным образом:

Хорошо, когда в твоей дороге
Ни конца и ни начала нет
И седые местные отроги
От тебя не застят белый свет.

Иными словами, герой решает, что не на заонежской деревне свет клином сошелся, есть

другой, более масштабный мир. Но тем самым «малый мир» не увиден как органическая часть большого мира, а лишь искусственно противопоставлен ему. И пребывание в «малом мире» превращается для героя в своего рода туристическую остановку, а не в прочное возвращение блудного сына на круги своя. Это все-таки взгляд гостя, а не дотошно-деловой взгляд хозяина, которому жить здесь постоянно. Разве современной деревне чужды рациональность, наука, технические новшества? И разве мужицкий ум издавна не отличался практической сметкой, житейским рационализмом?

При таком строе чувств И. Костину лучше всего удаются именно картины лирического созерцания. В размышлении он часто идет проторенной литературной колеей, упрощая известную от предшественников мысль. В лирических же картинах автора есть острота зрения и подлинность чувства:

Пестрит в подталках бездорожье.
С теплой печкой
Давно расстался агроном.
С угористого косогора
Прозрачней дали по весне.
Стоят последние остожья
От дальних гумен в стороне.
С романом пухлым,
Гром тракторов в лесу за речкой
Опережает вешний гром.
Люблю я в утреннюю пору,
Когда на реках гололедь,
В их отражение глядеть.
Где, словно на контрастном снимке,
Две липы черные стоят.
На фоне поздних снежных гряд
В чудесной вековой обнимке

(«Родные картины»)

Поэтом, склонным к размышлению, является Юрий Линник. Его лирика погружена в сферу обобщенной мысли, тяготение к обобщенности сказывается в образной системе. Для него не существует уже понятий «село» или «город», «трава» или «асфальт» в качестве антиподов. Все предметы и детали многоликого мира сами по себе, в отдельности, вне «мирового смысла», поэту не интересны. Такая установка была уже в первом сборнике двадцатидвухлетнего автора «Прелюдии» (1966).

Если многие стихи И. Костина созвучны Есенину и близким ему современным поэтам, то начинающий Ю. Линник в книге «Прелюдия» открыто избрал своими учителями Э. Межелайтиса и А. Вознесенского — последний особенно привлек его. Сходство тем и образов подчас было явное. У Вознесенского: «Я — ничей! Я — не твой, я — не твой, я — не твой!» — у Ю. Линника: «Вот мы снова — ничьи! Ты — ничья, и я тоже — ничей! Даже город ничейный мы сдали разлуке на милость!»

Заявка на философскую лирику, на которую отважился Ю. Линник в первом же сборнике, осуществлялась с большими изъянами. Слишком мал был жизненный опыт автора, многое оборачивалось претенциозностью, мнимым глубокомыслием, зависимостью от книжных источников. Формальный напор стиха, обилие восклицательных знаков не подкреплялись энергией поэтической мысли. Получалась некоторая «игра в чувства», «игра в глубокомыслие», психологические экзерсисы на заданную тему. Человек, действительно страдающий от одиночества, ед-

ва ли будет так упиваться «красивостью» выражений:

Одиночество!
Вновь
я твоими слезами
увлажнен!
Мне никак не привыкнуть к моей одичалой беде —
Как горящая нефть,
Бьет заря
из невидимых скважин,
И тревожная рябь
заметалась
по темной воде!

Или такая псевдофилософичность:

Не знаю,
Где возникло отчужденье? —
Быть может, в тех текучих зеркалах
К нам в лодку пересели отраженья,
А мы остались в зыбких тростниках?

Были в первом сборнике Ю. Линника и хорошие стихи, и все же на книге в целом лежала печать некоторой манерности, претенциозной изощренности, литературного самолюбования. Было формальное умение, но стихам не хватало подлинной теплоты жизни, мысль автора слишком часто замыкалась в чисто эстетическую сферу, в мир культуры, искусства, творчества. Были стихи о Рублеве, Лорке, Ван-Гоге, была небольшая поэма о музыке Шопена — некоторые из этих тем к тому времени уже привлекались другими поэтами, стали модными, и молодой автор шел по проторенному следу, настойчиво пытаясь внутри «коммунальных» тем отвоевать свою жилплощадь. Это не удавалось, мешала эстетическая замкнутость — ведь и острота восприятия прошлого искусства определяется волнениями сегодняшней жизни.

Пришло время, когда молодой автор сам понял односторонность своих увлечений, и с попыткой преодолеть ее был связан тот перелом, который произошел в его творчестве. В сборнике «Созвучье» (1969) выразилось новое направление авторских исканий. С большей или меньшей очевидностью оно пронизывает все стихи книги, но есть в ней и такие, которые получают подчеркнутое значение новой эстетической программы, в них автор вершит открытый «суд» над прежней своей односторонностью — одно стихотворение так и называется «Суд». Искусство не может питаться только искусством, оно должно иметь «подпору» в самой жизни, в материальном мире, — уяснение этой истины приобретает для молодого поэта значение личного открытия, достигнутого в результате личных исканий. В стихотворении «Подпора» он пишет об этом:

Разгаданной наивностью смущен,
Ты признаешься с чувством опозданья,
Что в сторону творящего сознанья
Был весь ты нерассчитанно смещен.

Не верь в неиссякаемость души.
Лишь мир воистину неисчерпаем! —
Мой мир с лесами, и грачиным граем,
И солнцем сквозь густые камыши.

Теперь поэт убежден, что «мир цветка куда как совершенней, чем самая удачная строка», и «самый славный мастер не осилит соперничества жизни, естества».

Когда себя в запале ставишь ты
На место мира, полного движенья,
Ты совершаешь акт неуваженья,
Ты вскоре станешь жертвой пустоты.

Побойся этой гибельной беды,
Самообмана, мертвого покоя! —
Ты можешь стать бесплодней сухостоя,
Страшнее, чем колодец без воды...

Мир, который открылся лирическому герою Ю. Линника, — это мир природы. В первом сборнике тоже были стихи о природе, но там она воспринималась через образы искусства. Была не просто осень, а «левитановская» или «пушкинская» осень. Охотнее всего автор прибегал к ассоциациям из области музыки. Природа была для него ожившей «музыкой земли», он приглашал извлечь мелодии «из ливней и лавин», герою казалось, что звенящие ручьи «берут исток в могилах музыкантов гениальных».

В сборнике «Созвучье» многое стало проще и естественней, искусство здесь уже не выступает обязательным посредником между природой и воспринимающим ее человеком. Автор исходит из того, что «немыслим без природы человек, страшащийся ее исчезновенья». И заветной целью стало обретение чувства слиянности с явлениями разноликой природы, что подчеркивается с первых же строк книги.

Я буду жить и жить, от жизни не таясь,
Покуда чувствую душой своей живою
Единокровную наполненную связь
Со всем живым, как я, с оленем и травою.

Автор часто говорит о необходимости глубинного взгляда на мир для постижения его красоты. Внешние восторги, минутная умиленность — не в счет, природа требует преданной любви и внимания, надо породниться с нею, чтобы она открылась человеку, и тогда —

Все то, что было просто мило,
Вдруг становилось дорогим —

Как будто впрямь приворожило
К цветам и рощицам нагим!

Все корневое, ключевое,
Все основное на земле
Открылось мне в зеленой хвое
И в натрудившейся пчеле...

(«Мое»)

Природа составляет для героя некий очеловеченный целостный мир, в котором все созерцаемое, во всех своих деталях, с травинками, росами, рассветами, тесно переплетается с вечными вопросами человеческого сознания и не может быть от них отделено. Вопросы жизни и смерти, добра и зла, смысла и цели бытия — все это, с точки зрения автора, может быть охвачено и осмыслено в наиболее целостном виде как раз в процессе глубинного постижения «мира естества», наедине с природой. Развивается тема познания, тема «неведенья», которым сменилось обманчивое прежнее «всеведенье». Автор всячески подчеркивает, что перед великой природой мы еще часто нелюбопытны и нелюбознательны, проходим мимо ее бесчисленных чудес, не умеем удивляться им. Если в цитированных стихах И. Костина «сказка» сельского очарования противопоставляется «науке», в стихах Ю. Линника разговор ведется о том, что научно-рационалистическое познание немыслимо без эмоционально-нравственного познания — ведь общение с природой, говорит поэт, нужно для того, «чтоб силу собрать по крупинке для будущих всходов души». Понятия «ум» и «душа» сосуществуют, но не смыкаются еще в образном строе его стихов, те и другие эстетически равноправны. Он может сказать: «Биосфера моя, не тебя ли, как радостный груз, я по жизни

несу в каждом атоме смертного тела?» Но все-таки поэт считает себя в праве утверждать:

Мир не познан еще — и не назван! —
До глубинных своих подоплек.
Лишь поэтому солнцеобразным
Нарекается желтый цветок.

Лишь поэтому звездоподобной
Называется россыпь росы.
Мир мой целостный, мир мой подробный
Не положен еще на весы!

Не рассчитан еще, не опознан,
Не испытан на смерть и беду.
...Пребываю в неведенье позднем,
Словно льдом стекловидным иду!..

Тема неисчерпаемости красоты мира смыкается в стихах Ю. Линника с темой ее неповторимости, в том числе неповторимости человеческой жизни, которая к тому же, увы, имеет свои пределы.

Можно заметить, что вечная тема жизни и смерти постепенно обрела свои права в современной лирике, в последние годы к ней обращаются многие наши поэты. Она нашла свое отражение в поздней лирике А. Твардовского, с нею встречаешься в ряде стихов Вадима Шефнера, Кайсына Кулиева и других авторов. Видимо, поэтам всегда предстоит иметь дело с ней, потому что люди во все эпохи, сообразно со своим миропониманием, будут находить в себе нравственную силу, чтобы примириться с мыслью о конечности индивидуальной жизни, согласовать ее с бесконечностью жизни человечества.

Иногда тема жизни и смерти разрабатывается в русле, близком к традиционно-пантеистическому мирочувствованию. Поэты находят утешение в том, чтобы «возродиться в травинке»

или стоять «рябиной на дворе» и украшать милую землю (например, «Подведение итогов» у Н. Лайне).

Можно сказать, что стихи Ю. Линника из цикла «Бессмертье» по-своему жизнерадостны, и это не поверхностная жизнерадостность. Он из тех поэтов, которые в своих размышлениях делают акцент на творческое начало человеческой природы. С такой точки зрения история человечества есть история дерзания, порывов, героических созидательных актов. Идея активного жизнетворчества проходит через все эпохи, сближает и объединяет их. Об этом и пытается сказать поэт:

Нет времени —
Есть поиск и начало,
Что воедино накрепко связало
Языческий костер и космодром.

Я на Земле
Стою, как на трамплине, —
Вот в переливы ранней светосини
Уходит реактивная лыжня.

Нет траура! —
Есть музыка величья,
Есть та же Прометеева добыча
Гудящей плазмы — вечного огня!

Поэтому —
С расчетами на дальность!
Мной выбрана мажорная тональность
И спектограмма радуги земной!

Удел человека в том, чтобы «в жизненные сроки бессрочное и вечное вмещать». Подобный взгляд на бытие дает поэту чувство освобождения от меланхолии (стихотворение «Освобождение» того же цикла), и в итоге, как говорит поэт, «в земном просторе этом мне чужеземкой кажется тоска».

Особое значение приобретает творческое начало для художника, который искусством увековечивает неповторимую красоту мира, запечатлевает лики жизни в их бесконечном разнообразии. Творчество художника имеет нравственную ценность, он передает людям свой духовный опыт (в стихотворении «Поэт»: «...свою живую душу ты нам в сердца пожизненно вложил»).

Есть в поэтической книге Ю. Линника одна интонация, которую трудно принять без оговорок. Я имею в виду то, что в некоторых своих стихах о природе автор соскальзывает на своего рода сентиментально-романтическую позицию, и тогда природа в его сознании уже не смыкается с достижениями современной цивилизации, с космодромами и расплавленной плазмой, а становится неким «духовным убежищем». Убежденный, что природа озаряет новым светом нравственные истины, автор подчас склонен изображать «возвращение к природе» как единственный путь духовного самообновления, приобщения к достойной жизни. Даже в уже цитированном стихотворении «Подпора», в котором говорится о необходимости живой связи с миром, встречается такая максима: «Иди по жизни, душу очищая в старинном земледельческом труде». А в очень благозвучной «Равнине» эта праведно-очистительная интонация еще более внятна:

Как осень без красной рябины,
Без тихой слезы человек, —
Так русская мысль без равнины
Себя не нашла бы вовек.

Светла полевая дорога,
Чиста вековая стезя,
Как вера в далекого бога,
С которой и спорить нельзя.

Чтоб высветлить в утренних росах
Свою же забытую суть,
Из ясеня вырежу посох
И встану на праведный путь.

Я знаю, что полем и лугом
В ночное мое далеко
За совестью, словно за плугом,
Мне будет идти нелегко...

В подобных случаях появляется и словесная архаика вроде «досель», «радуница», «пращур», «селяне-хлебосолы» и т. д. В «праведный путь» герой отправляется от чего-то такого, что угрожало его нравственному миру, от «глухой западни», в которую его хотели завлечь «враги души и личного начала» с их «обольщающими речами». И хотя он уверяет: «Запрятавшись в природу, как в тайник, моя душа не прячется от света!» — однако получается некое добровольное самоотторжение от того, что есть «неприрода», от прозаического быта, от каждодневных забот. «Здесь — вдали от помыслов недобрых и от суемудрой суеты», «Тихий каменистый островок, далекий от завистливого глаза» — сама эта фразеология воздвигает некий барьер между «завистливыми людьми» и «природой», внося диссонанс в то целостное понимание мира, которое стремится утвердить автор. Ведь и «природа», если ее искусственно изолировать от мира человеческих страстей, тревог, болей и страданий, неизбежно что-то утрачивает в себе. А от этого, в свою очередь, сужается взгляд на самое жизнь, в том числе на духовную жизнь личности.

Выше говорилось о жизнеутверждающем мироощущении Ю. Линника, о том, что в лучшем своем выражении это не есть поверхностная жизнерадостность. Мир для него — это «наш добрый мир», он хочет из «радости земной» извлечь

«слова любви и грусти благодарной». Но сужение взгляда может приводить и к поверхностности. Когда в качестве доброго и бескорыстного мира фигурирует мир «природы», из которого устранены «суетливые расчеты» людей, эти воспеваемые поэтом доброта и бескорыстие утрачивают свою убедительность, вместо динамической многосторонности реальной жизни возникает статичность идиллии и созерцательности. Что там ни говори, сколь бы вольно-прихотливым ни был язык метафор («Посмотрите, как снег бескорыстен, как безжалостно топчут его!»), нравственные понятия все же являются принадлежностью общественного человека, и слишком настойчивое их перенесение из мира социальных реальностей в мир отстраненной от людей природы не проходит для искусства безнаказанно. Любовь к природе может таить в себе глухое разочарование в людях, и тогда это, пожалуй, будет любовь в духе изречения Акутагавы, японского классика: «Причина нашей любви к природе — по крайней мере, одна из причин, — это то, что природа не ревнует и не обманывает, как мы, люди».

Можно сколько угодно сетовать на людскую «суетность», но содержание искусству дают все-таки люди, жизнь реальных людей, какой бы «суетной» она подчас ни казалась. Когда же права реального человека в искусстве ущемляются, когда его начинает вытеснять условный «селянин-хлебосол», наступает черед неизбежных эстетических недоразумений. Появляются и навязчивые архаизмы, и какая-то уж очень «пилигримно-странническая» умиротворенность и умиленность условно-идеальной жизнью этих самых «селян», обитающих неизвестно где, вне реальных координат времени и без признаков

жизненной достоверности. Пожалуй, с наибольшей очевидностью эти уязвимые стороны книги «Созвучье» выразились в стихотворении «После странствий».

Автор «Созвучья», кажется, и сам осознает непрочность того «праведного пути», на который его уводит желание обрести душевную гармонию ценой отрешенности от «суетных» людей, в результате чего нарушается им же провозглашаемый принцип: «Приемлю мир, какой он есть на деле». Современный мир — тревожный мир, и возникающие иллюзии слишком зыбки и эфемерны.

Не признание ли этой зыбкости мы слышим в строках: «Благодарю, родное чернолесье, что сердцу даровало ты опять мгновенное, но все же равновесье, которое так трудно удержать». Выбор делается в пользу «природы» и «равновесья», но это трудный и не несомненный для автора выбор: «Пойму в часу неровном, в своем убежище духовном, что тяжек выбор мой, но прав». И менее уверенно: «Мой путь — по рощам, песням птичьим — реален или утопичен, я не могу сказать пока...»

Все это есть знак того, что автор пребывает в поисках и далек от окончательных решений. Его мысль подвижна, ей чуждо самообольщение. Начальный этап пути и накопленный опыт подсказывает ему, что и впредь: «...не раз обреченно предстану перед собственным трудным судом».

7

Признаки поисков, «перепроверки сил и качеств» обозначились и в последней стихотворной книге Марата Тарасова «Наедине» (1966).

Уже это заглавие симптоматично, указывает на определенную веху в эволюции поэта. Дело в том, что для четырех прежних сборников М. Тарасова[1], для героев лучших его стихов были характерны как раз не самоанализ «наедине», не интроспективная рефлексия, а публицистическая экспансивность, обращенность поэтической мысли вовне, к явлениям внешнего мира. Иными словами, не столько исследование душевной жизни, ее зыбких движений, с нравственной борьбой, с преодолением каких-то сомнений, трудными победами и поражениями, постоянным самовоспитанием и возмужанием лирического героя, сколько своего рода стабильность отношения к миру, к людям, к самому себе, почти по плакатному четкая ясность и категоричность всех оценок и критериев. Эта четкость получала соответствующую форму выражения, нередко резкую, даже жесткую по лексике, по метафорическому языку. «Но как-то хворь скорежила старуху...», «И бакен, получив под ребра...», «щетинистых елок орава...» — подобная образность не столь уж редка у М. Тарасова.

На противопоставлении жесткой и суровой правды сладкой и красивой лжи строились целые стихотворения, например «Вербовщик», одно из лучших у М. Тарасова. Это стихотворение о человеке, который красивыми обещаниями завлекал людей работать в карельские леса.

Всем сулил он
райские кущи,
Как сбывал товар завалящий,
Говорил, что и щи там гуще,

[1] «Подвиг», Петрозаводск, 1954; «На Север», Петрозаводск, 1957; «Малая пристань», М., 1959; «Друзья мои», Петрозаводск, 1961.

Говорил, что и воздух слаще...
Находились такие люди,
Что не прочь и взаправду были,
Чтоб как яблоко им на блюде
Все, как в сказке, преподносили.
И подъемные забирая,
Уезжали не без веселья
И потом из лесного края
Шли понурые, как с похмелья...

Поэт убежден, что в этом обмане нет надобности: «...лучше правду дай без уверток, не боясь, что сердца остудит, — лес людей уважает твердых, слабых духом любить не будет». И затем следует контрастно-резкое и впечатляющее изображение действительного труда лесорубов, уподобляемого бою, трудному наступлению:

Расскажи им,
что на делянке
Снег — по пояс,
мороз — за тридцать,
Но от пота мокры ушанки,
Пар над стеганками струится!
Вскинув на́ спину связку елей,
Трактор рявкнет от натуги,
И от фар, что заиндевели,
Зверь таежный бежит в испуге.
Пилы взвизгивают нестройно,
Сосны валятся, умирая...
Да и может ли быть спокойно
В дни атак на переднем крае...

В подобном противопоставлении — характерный композиционный прием, которым М. Тарасов пользуется довольно умело. Он подчиняет композицию стиха реальным и серьезным коллизиям жизни. В данном случае это противопоставление легендарно-суровой действительности — пустой выдумке («Вербовщик»).

В стихах о романтически-суровых буднях «жесткая» лексика вполне уместна. Например, в

стихотворении «Шоферы» (оно тоже построено по контрасту: расчетливая угодливость некоторых шоферов такси — тяжелый и честный труд водителей лесовозов) говорится о езде по временным дорогам-лежневкам: «Вдруг поверишь, впадая в грусть, что по собственным гулким ребрам проезжает тяжелый груз». В лесу и «слова, как дороги, круты», и потому о водителях лесовозов автор говорит с контрастным усилением: «Все они как один горбаты от сидения за рулем», но зато души у них — «снежной голубизны».

Но подчас метафоры ужесточаются по инерции, пафос публицистических обличений, непримиримой категоричности, похоже, автоматически переносится в изображение таких сфер жизни и душевного мира героя, где крутые слова уже не кажутся уместными и обязательными. Не совсем понятно, например, почему в стихотворении «На Млечном Пути» о космической ракете говорится в столь же резких выражениях: «И вот остромордой ракеты конус уже ревет, как взъяренный зверь...»

Допускаю, что вышеприведенный пример может показаться не очень убедительным — все-таки речь идет о полете сверхмощной ракеты. Но вот интимная лирика, которая не может обходиться без мягких полутонов, душевного такта, заботливой предупредительности. Чтобы остаться высокой поэзией, интимная лирика предполагает в герое особую тонкость душевной организации. Она есть поэзия сердечных тайн, сугубо личных чувств; в стремлении к полному, предельно искреннему самораскрытию ее герой обнажает тайники своей души, всю внутреннюю жизнь личности. Обращенная непосредственно к нравственному чувству читателя, интимная ли-

рика обычно вращается в мире сокровенных мелочей, но здесь-то и надлежит герою проявить богатство натуры, культуру эмоций, развитость нравственного сознания. Причем все это должно быть именно личным, когда невозможно спрятаться за выверенную декларацию или общее место. Читатель подобных стихов, как правило, очень чуток ко всему неискреннему, к каждому неверному слову, и отвечает на нарушения в стихе доступной ему формой протеста — выключением из эмоционального контакта.

Во всех сборниках Марата Тарасова есть стихи о любви, точнее, стихи о безответной любви, о неразделенном чувстве, о глубине которого свидетельствует постоянство темы. Для героя это всегда трудная исповедь. Как же выражает он свое чувство, на каком эмоционально-нравственном уровне преодолевает боль страдания, горечь обиды? Юность не ищет легких путей, и герой ранних стихов Тарасова, полный сил и уверенный в себе, мог еще говорить о своей трудной любви с романтическим преклонением и восторгом. В первой книге («Подвиг») было стихотворение, начинавшееся словами:

Ты мне нравишься гордой и жесткой.
Я представить тебя не могу
Молодой беззащитной березкой,
Замерзающей на берегу...

Но заканчивалось стихотворение измененной по смыслу перифразой, в ней была надежда, что непреклонность не таит в себе беды.

Ты мне нравишься гордой и жесткой,
Но хоть раз мне вниманьем ответь —
Стань на миг беззащитной березкой,
Чтобы мог я тебя обогреть.

Любящее сердце страшится безответности, готово оберегать каждое проявление нежности. В цикле «Разговор с тобой» (сборник «На Север») герой признается, что когда он «вдруг поверил счастью», он «стал бояться, как огня, размолвок, стычек, вспышек злобы, всечасно от себя гоня все, что поссорить нас могло бы». Однако эта бережность была для героя уже в прошлом, и, размышляя теперь о прошлом, он больше не уверен, так ли именно следовало ему поступать, не лучше ли было завоевывать любовь не бережностью, а напротив, готовностью к резким столкновениям: «Теперь становится ясней мне все это. Теперь я верю, что нужно было, ссорясь с ней, хватать пальто и хлопать дверью».

В некоторых других стихотворениях того же цикла эта запоздалая ясность и все новые размышления на ту же тему подводят героя к опасной грани, за которой само чувство уже почти забыто, остается даже не боль, не страдание, не ревность, а счеты и обиды уязвленного самолюбия, желание лишний раз попрекнуть. Даже прошлое любви теперь отравлено этими обидами.

Ты неспроста не замечала
И не хотела знать того,
Что в жизни с самого начала
Была надеждою его.
Но стал удушливым и тесным
Твой дом ему с далеких пор...
И вот,
с забытым и известным,
Ты с ним встречаешься в упор.

И хочешь ты,
по крайней мере.
Хотя б в отместку злой судьбе,
Хотя бы в память о потере,
Его оставить при себе...

...Чтоб люди видели хоть мельком,
Над ним твою былую власть,
Чтобы своим покоем мелким
Упиться напоследок всласть!..

А ведь высокая лирика, через самые яркие ее вершины в русской и мировой поэзии, приучила нас к мысли, что любовь великодушна и благодарна — даже безответная, даже угасающая. Примеры?

Классическое, всем памятное, у Пушкина: «Я вас любил безмолвно, безнадежно, то робостью, то ревностью томим; я вас любил так искренно, так нежно, как дай вам бог любимой быть другим». У Блока: «Я не только не имею права, я тебя не в силах упрекнуть за мучительный твой, за лукавый, многим женщинам суженный путь».

И в есенинских стихах есть это великодушие отношения к женщине, к любви, память о которой поэт чтит. В минуты безмерной тоски и отчаяния его герой может обратиться к хмельным подругам чуть ли не с площадной бранью, но и к себе он беспощаден — возвышать и оправдывать себя через унижение женщины ему не свойственно. И минутный цинизм очень часто чередуется у него с надрывной болью сострадания, с жаждой подлинности чувств, с мольбой о прощении («...К вашей своре собачьей пора простыть. Дорогая, я плачу, прости... прости...»). Это придает его горькой и трудной исповеди человеческую многомерность.

Мне кажется, что эти не совсем уместные обличения в любовных стихах М. Тарасова появлялись не столько по причине каких-то эмоциональных аберраций, сколько в силу некоторых формальных особенностей его стиля, по инерции

перешедших из остро публицистической поэзии в сферу интимной лирики.

С этой точки зрения сборник «Наедине», хотя он и не разрешает всех противоречий в развитии поэта, представляется необходимым этапом, своего рода рубежом.

В сборнике «Наедине» сохраняется еще кое-что от прежнего Тарасова, от подчеркнутой грубоватости его метафор (например, «сломаны скулы скалы», «день придет, слезлив и слизист», «речки синеватый глянец без конопатин и морщин»). Да и сам поворот к природе, к беседе наедине сопровождается подчас излишними резкостями. Но, видимо, герою и поэту все-таки нужна эта душевная встряска, нужно взглянуть на себя и на мир новым взглядом, освежить впечатления жизни.

А ты испытывал бессилье
Перед земною красотой?
Последних уток эскадрильи
Взрывают воздух ледяной.

И сон озер, залегших в сопках,
Из паутины легкой соткан,
И снятся рекам неспроста
Ладони, сложенные лодкой,
Шершавость губ и теплота...

...Чего-то ждешь и чем-то взвинчен,
И, неизведанным дыша,
Ты в чувствах нынче половинчат.
И жаждет цельности душа.
И радость первая прогоркла,
Не обретя живую речь,
И злость захлестывает горло,
И предаешь огню глаголы,
Коль не дано глаголом жечь!

Но, хоть измотан и подавлен,
Вновь рифмой целишь
В белый свет,

И бредишь точным попаданьем,
И путешествуешь по далям,
И уж назад возврата нет.

Это — из сборника «Наедине». Во многих стихах поэт предстает в новом качестве — чуть менее громким, категоричным и самоуверенным, более сдержанным, но одновременно и более размышляющим, проникновенным. Есть у его героя определенная грусть, даже горечь от сознания, что не все надежды исполнились, но по-прежнему сильна жажда жизни, познания мира. Пожалуй, лучше всего это ожидание новизны, желание быть ко всему причастным выражено в стихотворении «Я снова с Ладогой» («...А солнце — в оттиске копытца, а сосенка в пяти шагах и впрямь сгорит от любопытства, приподнимаясь на корнях. Ей все бы знать, про все бы ведать и быть причастной ко всему, и брать птенцов на руки веток, и выпускать по одному...»). Ощутимы новые интонации и в любовной лирике Тарасова. Можно наблюдать преображение этой темы, особенно в «Песне», где во многом непривычной у этого автора предстает сама лексика, подчиненная напевному лиризму, одухотворенной печали по несложившейся и неугасающей любви.

Что ни думай, что ни делай,
Все заказаны пути.
Никуда от ночи белой,
От тебя мне не уйти.

Ночь к решающей минуте
Незаметно подплыла,
Да и ты на перепутье
В ожиданье замерла.

Ты бы к берегу пристала,
Только сломано весло,

И тебя, как от причала,
По теченью понесло.

Над бессонною водою —
Ни рассвет и ни закат,
Оброни словцо живое,
Подари хотя бы взгляд.

Новый душевный опыт, запечатлевшийся в сборнике «Наедине», позволяет надеяться на дальнейшее развитие и углубление творчества поэта.

8

В творчестве Олега Мишина (род. в 1935 г.), пожалуй, с первых же шагов, с первых же его книжек («В дорогу», 1961; «Голубая улица», 1963) обнаружилось тяготение к акварельному восприятию и воспроизведению мира. Попытки перейти на форсированный голос, на плакатную декламацию у него довольно редки. Верно сказал о нем в недавней статье А. Гидони: «Поэт, весь состоящий из полутонов, преображенных едва ли не в принципиально утверждаемое видение жизни с ее многообразием переходов света в тень — и наоборот; счастья в горечь — и обратно; реального быта — в поэзию, и поэзии — в реальность быта»[1].

У героя стихов Олега Мишина по-юношески чистый и доверчивый взгляд на мир — взгляд органичный и естественный для него, хотя с годами и им самим осознаваемый уже не как единственно возможный и правомерный на свете, но как самый радостный, привлекательный и свет-

[1] А. Гидони. Изнутри озаренный мир. (О стихах Олега Мишина). — «Север», 1972, № 5, стр. 122.

лый из возможных. В предчувствии неизбежного взросления и некоторой тревоги при мысли, как это юношеское мироощущение сообразуется потом с накапливающимся опытом пестрой жизни, его герою тем не менее хочется сознательно продлить молодость души.

Ах, счастье глупое —
остаться
еще немного молодым,
как на привале задержаться
и за полком бежать своим...

Оттого что к душевной молодости прибавляется оттенок рефлектирующего переживания, герой умеет дорожить каждым мгновением жизни, самыми обыденными ее проявлениями. Впрочем, нужна известная смелость, готовность идти на определенный эстетический риск, чтобы с такой настойчивостью отыскивать в самом прозаическом свое поэтическое таинство, как это любит делать Олег Мишин. Он стремится наполнить поэзией, эмоционально освежить восприятие самых заурядных житейских мелочей. В сборнике «Бессонница» (1966) у Мишина есть, например, стихотворение, в котором объектом лирического размышления становится то, как герой достает из печурки теплые носки, чтобы надеть их, и вскоре следуют строки: «В каждом миге — ожиданье таинства. Все значенья скрытого полно». И далее рассказывается о чуде пробуждающегося утра, о тетеревиной песне в морозной апрельской тишине.

Кстати сказать, раннее утро — любимое время в его поэзии. Оно особенно дорого ему потому, что гармонирует с постоянным настроением ожидания, с лирическим волнением от предстоящей встречи с новыми мгновениями

жизни. И даже если под будущим подразумеваются всего лишь ближайшие дневные часы, наступающий день все равно приобретает значительность и протяженность именно потому, что это — будущее, это — предстоит. «Люблю я эти ранние часы, когда передо мною дня огромность». А последний сборник О. Мишина «Теплотрасса» (1972) открывается стихами: «Деревья утренние замерли в аллеях парка, как в строю. В часы такие словно заново я начинаю жизнь свою». Занимающаяся заря, атмосфера «утреннего полусвета» позволяет острее ощутить непрерывность времени — «прошлый день еще в дверях», на пороге — новый. Но главное, чем поддерживается чувство непрерывности времени, его постоянной наполненности, состоит в душевной отзывчивости героя, в его способности повсюду замечать жизнь, радоваться ей:

Дождь беспрерывный, моросящий,
и с каждым шагом все звончей
счастливо булькающий в чаще,
неунывающий ручей.

И этот лепет неустанный,
и звон дождинок в тишине, —
Все то, что я вчера оставил
возвращено сегодня мне.

Как будто день вчерашний длится,
не становясь прошедшим днем.
Вот кружатся в бочаге листья.
Вот мокнет елка под дождем.

В ранних стихах О. Мишина, довольно часто воспевались заводские корпуса и люди рабочих профессий — вагранщики, токари, кузнецы, сварщики. Наблюдалось некоторое однообразие подхода к теме, однообразие настроения. Но были и несомненные удачи, как, например, неболь-

шое стихотворение «Три спецовки», которым открывался первый сборник. При всей простоте этого стихотворения в нем есть свой секрет, своя находка. Мысль о преемственности рабочих поколений подается не прямолинейно, для нее найдена ненавязчивая, трогательно-наивная форма выражения: среди замасленных спецовок старших — чистенькая спецовка подростка (сам он, кстати, непосредственно в стихотворении не упоминается, фигурирует только «спецовка»).

Поэт и в новых стихах обращается к рабочей теме, но уже с более углубленным взглядом на нее. Если прежде преимущественно внешне расцвечивалась и общая картина заводского труда и отдельные движения рабочих, чтобы создать атмосферу праздничности, то в «Балладе о матери» (включенной в сборник «Теплотрасса») взята ситуация, из которой автор стремится извлечь прежде всего поэзию человеческой души, тогда как сам труд не наделяется внешними поэтическими атрибутами. В «Балладе» повествуется о том, как в трудные военные годы мужской работой в литейке были заняты две женщины-солдатки — «две бабы чугун разбивали кувалдой», и труд этот далек от яркой праздничности — «не многим по нраву такая работа». Женщины работают на совесть, не щадя сил, и

...в дни Октябрей
сам начальник завода
перед лицом заводского народа
им руки над красным сукном пожимает
и личного счастья обеим желает.
Но личное счастье от них отвернулось —
с войны отгремевшей
мужья не вернулись...

Олег Мишин много занимается переводами с финского. Он охотно переводит и современных

карельских поэтов, и их предшественников, поэтов двадцатых — тридцатых годов. Положение Мишина-переводчика облегчается тем, что он знает язык, с которого переводит. Способствует этому и то, что он по образованию и занятию филолог-литературовед, специализирующийся в области истории финской литературы. Поэзия и филология до некоторой степени взаимопроникают друг в друга. Недавняя поэма О. Мишина «Красный почтальон» посвящена финскому поэту-революционеру Кёсси Ахмала, выполнявшему секретные поручения по доставке писем В. И. Ленина из Финляндии в Петроград и расстрелянному белогвардейцами после поражения финской рабочей революции 1918 года. В этой небольшой поэме использованы внутренние цитаты из стихов Ахмала, в том числе строки, в которых воспето бессмертие труда, деяния, подвига и которые автор поэмы приложил теперь к подвигу самого Ахмала:

Уйти не страшно в небытие,
раз доброе сеял что-то.
Пускай позабудут имя твое —
бессмертна твоя работа...

Научно-филологические занятия повысили у Мишина интерес к финскому языку, и с некоторых пор он стал время от времени выступать со стихами на финском языке в журнале «Пуналиппу». Это тоже не могло не отразиться на его переводческой работе, обострило восприятие переводимого им текста.

Среди переводов О. Мишина есть удачные и менее удачные, но в них обычно чувствуется целенаправленное стремление к максимально точной передаче оригинала, сознательный отказ от всяких вольностей. Еще в «Антологии карель-

ской поэзии» (1963) мишинские переводы обратили на себя внимание смысловой точностью, адекватностью образов и одновременно естественностью русского стиха.

В 1969 году в переводах О. Мишина вышел сборник стихов Илмари Сааринена «Листья памяти». В практике это не столь частый случай, когда книжку поэта переводит один переводчик. Чаще переводчиков бывает много. Иногда множественность оправдывается необходимостью. Например, над новым русским переводом «Калевалы» (в композиции О. В. Куусинена), вышедшем в 1970 году, работали четыре переводчика — Н. Лайне, М. Тарасов, А. Титов, А. Хурмеваара. Причина была в большом объеме работы, которую предстояло выполнить в сжатые сроки, хотя при этом не удалось все же избежать некоторой разностильности переводов рун, вытекающей из творческих особенностей переводчиков.

Конечно, и в «Листьях памяти» Сааринен стал в чем-то похож на Мишина — даже при довольно точных переводах творческая личность переводчика все же оставляет след. Но в данном случае есть тут и объективная похожесть двух поэтов: в творчестве обоих преобладает светлая гамма чувств, весеннее мироощущение, радостная вера в человеческую доброту. «Если очень хочешь быть счастливым, сам кого-то счастьем одари» — эта мысль из стихотворения Сааринена «Другу» близка и Мишину, она является их общим достоянием и, например, в сборнике Мишина «Солнечный день» (1970) варьируется многократно.

По-юношески увлеченному герою Олега Мишина присуще острое чувство душевного беспокойства, соучастья в судьбе других людей («За-

чем на душу шоры? Тревогой пусть наполнится...»). Эта тревога настойчиво ищет себе формы выражения, подчас не находит ее, и тогда строки звучат риторически («Что ты сделал вчера для людей? В ком ты искру надежды высек?..»). Однако более глубокое впечатление производят как раз спокойные по интонации мишинские стихи.

9

Книгой «Талан» (1971) обратил на себя внимание Валентин Устинов (род. в 1938 г.), еще один русский поэт, живущий в Карелии. Он резко не похож на любого из тех поэтов, о которых уже шла речь. Любопытно, что посвященную Ю. Линнику «Осеннюю поэму» В. Устинов преднамеренно выдержал в «линниковских» интонациях, обратившись к сравнительно спокойной лирической медитации, с углубленным созерцанием природы, даже некоторой стилизацией манеры автора сборника «Созвучье».

Однако спокойная созерцательность В. Устинову в общем-то чужда, мир входит в его поэзию менее избирательно, что ли, менее облагороженным и преображенным — не столько гармоническим, сколько буйным торжеством непосредственной жизни, ее неприглаженной материальной плотью, натужной и потной работой, в муках завоеванной радостью, болями и борениями жадных до жизни людей. Один из наиболее частых у него эпитетов — «яростный» («Так день был рыж и яростен, как взрыв»: «На ветру ярилось солнце, истекая зноем...»). В его поэзии натиск жизненных сил, азарт движения, вскрики радости, сцепления страстей.

Описывается, например, бешеная езда на оленях — от ее стремительности предметы проваливаются, исчезают из кругозора, а луна на небе подпрыгивает в такт нартам:

Скорость!
Чум за лесок упал.
Бубен месяца бился в сопку...

А вот как видит поэт пейзаж, вернее, слышит его — столько здесь звуков, метафорически опредмеченных, так что получается уже не предмет, производящий звук, а звук вместо него:

Плывут шумы над бронзовою рожью,
гудят шмели в медвяных клеверах.
Трезвон сверкает граблями на пожнях
И косы отбивает по утрам.
И падает —
как яблоко —
в колосья.

Хрустят серпы.
И в завихрях пыльцы
гремят, гремят веселые колеса,
и свадебно хохочут бубенцы.

Земля моя!
Ликуй мужицким басом!
Звени ростком от старого кола!
Земля моя,
знакомая с набатом,
трезвонь, трезвонь во все колокола!..

Даже животные в стихах В. Устинова не просто ласкают глаз или помогают созерцающему их человеку обрести себя, а живут в едином с человеком напряженном и стремительном мире, сражаются и гибнут, движимые инстинктами жизни. В содержательной, отлично написанной рецензии Т. Кирьянена на сборник «Талан» («Аврора», 1972, № 4) эта черта поэзии В. Устинова, как и ее земная суть, схвачена очень

верно. Его стихи, говорит рецензент, заражают «даже не пантеистическим отношением к природе, но языческим восторгом перед миром трав, зверей, полярных сияний и ливней... Человек и все живое на земле в его поэтическом мире существуют слитно, как единый организм».

Но хорошо ли это, когда поэзия такая чувственно-земная, наполненная плотью жизни? Видимо, на этот вопрос можно отвечать по-разному. Т. Кирьянен в своей рецензии, отдавая должное достигнутому поэтом, считает, что дальнейшее развитие его творчества должно быть все же сопряжено с более настойчивыми «прорывами к духовности», к углубленной мысли. Пока же его поэзия «апеллирует прежде всего к естественному чувству читателя», и порой чувство «настолько подчиняет себе поэта, что опережает стих, и главное в нем уже не сюжетная канва, не мысль, а прерывистое дыхание, ритм, темп, скорость».

Я готов с этим согласиться, по меньшей мере в отношении части стихотворений сборника. К тому же с призывами углублять содержательность поэзии спорить трудно и ни к чему. Но вот о чем хотелось бы вместе с тем сказать: та эмоциональная заразительность и земная основа, которые свойственны стихам В. Устинова, имеют и свою сильную сторону. Признаться, после чтения его книги стихи некоторых других неплохих поэтов начинают казаться несколько рафинированными, с излишне выветрившимися запахами обыденной жизни. В эмоционально напряженном, азартном, озвученном мире устиновских стихов нет места тощим отвлеченностям, во всяком случае доступ им туда затруднен. Его образный язык необычайно щедро обрастает упругой плотью материального бытия, и

полету мысли, поэтическому обобщению не угрожает чрезмерное абстрагирование.

В то же время земная поэзия В. Устинова не есть натуралистическая приземленность, автор не грешит описаниями бытовых подробностей ради них самих. В его стихах обычно есть своя внутренняя тема, ее лирическое нарастание, своеобразная протяженность художественной мысли. Он тяготеет к образным ассоциациям, стремится постичь связь времен, и в особенности характерна для его героя острота родственной связи с ушедшими поколениями. Словом, это размышляющая поэзия, однако с постоянным привлечением чувственно-конкретных образов, нужных автору именно потому, что в них наиболее осязаема непосредственность жизни.

Показательно в этом смысле стихотворение «Талан», давшее название сборнику.

По клубам пыли
солнечным, багровым —
степенные, округлые коровы
идут к селу...

Уже в этих начальных строках вещественно-конкретное сочетается с условно-фантастическим: округлые коровы (казалось бы, сама материальность) вдруг приподымаются этим образом, обретают невесомость — они шагают не в клубах пыли, а «по клубам пыли», багровым от заката. Далее в деревенской картинке эти два момента — конкретное и преображенное мыслью — постоянно переплетаются, спорят друг с другом, образуют контрастные перепады в движении поэтической идеи. В поле зрения героя попадает сельский погост, он настраивается на скорбно-медитативный лад: «Привет вам, сны

родительского крова! Я посижу на кладбище...» — и тут же, непосредственно вслед за этим, в скорбную думу об усопших вторгается грубая материя продолжающейся жизни: «...но все ж — живой — пойду, где хрумкает корова и тлеют связки лука и рогож...» В своем развитии поэтическая мысль опять-таки не замыкается в этой подчеркнутой будничности и материальности — напротив, сама будничность деталей служит в конечном итоге тому, чтобы путем их сцепления возник возвышенный и одновременно земной образ мужицкого бога — крестьянского труда («мужицкий бог — крестьянский летний труд»). Сообщая мысли крепость и энергию, будничность оберегает от умиления; труд на земле — это и пот и усталость, он испокон веков был, по словам автора, и «проклятием, и счастьем», и «судьбой» (именно эту многозначность, по В. Далю, вкладывает автор в слово «талан»). И именно крестьянский труд в центре внимания героя, а не сельские красоты и реликты старины.

У автора «Талана» тоже есть свой отчий край, который прочно живет в сознании. Он возвращается к нему постоянно, но без излишней чувствительности и экзальтированного желания приникнуть к истокам, без минутных обетов покончить со странствиями и остаться здесь навеки. В устиновском описании отчего края преобладает подчеркнутая суровость, со светом соседствует тень — поэт благодарен родному краю, в частности, и за то, что там он впервые научился отличать свет от тени, чтобы потом уже никогда не путать их. Вот как эта заостренная суровость описания северной деревни выглядит в стихотворении, открывающем сельский цикл сборника:

Смотри: земля зажата —
как в тисках —
в когтях корней,
с корней сочится влага...
Здесь в полдень мрак.
Еловая тоска.
Здесь снег не тает в погребе оврага.

Клубятся избы в зарослях ольхи.
И просеки врубаются в осинник.
Здесь край земли.
За ним — вода и мхи.
Кукушкин лен.
Торфяники.
Трясины.
Но здесь я вырос!
Вздыбленных лесов
смоленая неистовая сила
весной в деревья вдавливала сок
и этой силой
всласть меня поила.

Здесь свет и тень вошли в меня навек.
Войной и хлебом я прошел проверку.
И понял:
жизнь — сурова к человеку
и все же...
Все же счастлив человек!..

Как это ни парадоксально, но именно трезвость взгляда придает лучшим стихам сборника эмоциональную многомерность. Подчас некоторые строки, взятые в отдельности, могут показаться технически небезупречными, в чем-то шероховатыми, но стихотворение в целом захватывает, в нем есть волнение подлинной жизни, а не заданность настроения или увлечение идиллическими ситуациями.

Трезвость взгляда не только не сдерживает, но, напротив, обостряет душевную сопричастность устиновского героя заботам современного земледельца. Сопричастность приобретает более

реалистические черты, излишней становится сентиментальность, нет нужды превращать современного крестьянина в «селянина», а лирического героя, городского жителя, — в «блудного сына», вдруг затосковавшего по скрипу крестьянской телеги. (Ради справедливости заметим, что в стихотворении «Дедко Игнатий» и у В. Устинова вдруг появляется расхожий образ «святого» сельского деда, но это, как говорится, не в счет.) еГрой Устинова — сам не крестьянин, он «внук мужика». Он сознает, что связь с крестьянскими корнями у него опосредованная, историческая, а с сегодняшней деревней он связан гражданским сознанием, о чем говорит поэт вполне определенно. Гражданское сознание рождает строгие слова в защиту матери-земли, в укор недостаточно заботливым ее сыновьям. Это — всеобщая ответственность, от которой герой не освобождает и себя, обращаясь к земле со словами боли:

...Прости за эти низкие деревни,
за то,
что только в сказках — терема,
что, затерявшись в бездорожье древнем,
к деревьям жмутся темные дома...
...Прости нам,
терпеливая отчизна,
фанфары обещаний у стола
и скорые различные почины
и тихие, нескорые дела...

В лирике В. Устинова жизнь, в том числе внутренняя жизнь личности, изобилует острыми ситуациями, она далека от благополучной гладкости и обтекаемости. Его герой — человек трудной судьбы, позади у него полуголодное военное детство, с ранних лет жизнь была для него испытанием, в результате каждодневных

малых побед происходило его физическое и нравственное возмужание. «Малые победы» — так называется в книге цикл небольших поэм, объединенных общей идеей выстраданного жизнеутверждения. В «Поэме о выполненной норме» речь идет о внутренних борениях подростка, который со свойственным возрасту максимализмом жаждет простора, удачи, ослепительно яркой вспышки счастья, между тем как действительность оборачивается к нему почти непосильными для его неокрепшего организма послевоенными трудностями. От недоедания его слабые руки не справляются на заводе с дневным заданием, дома его удручает убогий быт перенаселенной «коммуналки», и от сплошных неудач ему не дает покоя по ночам «мысль об одинокой смерти». Его детское отчаяние, казалось бы, безмерно, но еще огромней в нем естественная жажда жить, увидеть мир прекрасным. И неосторожно проявленная к нему жалостливость пробуждает в подростке упрямство, дерзкое желание «переиначить» мир, «переиначив» прежде всего самого себя.

...Мне так хотелось сразу
искоренить бесправность, страх, заразу —
чтоб засмеялась вся земля, чиста, —
что я тотчас заторопился в город.

Комок волненья запечатал горло:
я знал, что делать. Мне казалось — знал.
И — в первый раз! — органный вскрик сирены
ждал с нетерпеньем. Ждал начала смены.
Точил резцы и чертежи читал.

С одержанной малой победой изменился прежде всего сам герой, поверивший в преобразующую силу человеческих рук. Или, как говорится в другой маленькой поэме («Город гонок»):

«В то лето я впервые ощутил и понял наслаждение работы».

В стихах В. Устинова часто воспевается труд — труд азартный, яростный, поглощающий всего человека. Труд предстает как нравственный стержень, как мера жизнестойкости, как основа оптимистического взгляда на мир. Хорошо это передается в поэме «Долина детства», пожалуй самой весомой и значительной в сборнике. Автор вновь возвращается к тяжким годам войны и послевоенному времени. Война загубила много жизней, нередко запутала судьбы тех, кто остался в живых. В драматическом сцеплении трех человеческих судеб — Даши, Гурьяна, Яшки, о которых повествуется в поэме,—нет правых и виноватых, автор отказывается от поспешных упреков, от поверхностной дидактики. Все эти люди истосковались по нормальной человеческой жизни, семейному очагу, обычным деревенским заботам, которые означают для них продолжение жизни после всех разрушений войны. Опустошенный войной мир предстает в поэме в восприятии все изведавшего сапера Гурьяна и обездоленной Даши: «И качался во тьме кромешной, в бликах взорванных бурей мин неуютный, святой и грешный, словно вдовья слезинка, мир...» Поэзию созидательной работы автору удается передать как раз на контрастном фоне народных страданий, трагических последствий военного лихолетья.

Надо мыкаться долго, трудно.
Надо видеть,
как много лет,
словно трупы,
печные трубы
тлеют,
черные,
на земле.

Надо шкурой ее,
разруху,
смрад и горечь ее
понять.
Надо мертвым на землю рухнуть —
и подняться опять,
уняв
кровь и боль, и тоску, и жажду.
Надо все потерять однажды —
и вернуть...
Чтоб понять,
что такое — четкая,
рассыпающаяся с утра.
Неожиданная чечетка,
позабытая,
топора...

После этого слова о том, что юному герою «сладко было фермы крыть», не кажутся эмоциональной чрезмерностью.

Автору удается передать и удаль веселья, и жгучую радость солдатского возвращения домой, — опять-таки не забывая о скорби по невернувшимся, о том, что для жен и матерей павших оставалось одно утешение — «соседским счастьем подышать».

В небольшой лирической поэме «Золотой паук» говорится о тревогах сегодняшнего человечества, на чьей памяти столько кровавых войн и чьи думы продолжает омрачать угроза новой катастрофы. «Стоят вдоль века годы-обелиски, а ворон чертит новые круги, и небосвод стальною каской прогнут...» Следует вопрос-боль, вопрос-непримиренность:

...Ты, шар земной,
скажи, что это значит:
твой человек,
твой умный человек
стреляет,
стонет,
корчится в траве
и о себе же — об убитом — плачет?..

И вновь — что очень характерно для В. Устинова — его оптимизм выражается в суровом жизнеутверждении, а не в легких посулах безоблачного счастья. Чудес на свете не бывает, только в каждодневных, будничных усилиях людей теплится надежда. И потому герой мысленно говорит спящей, уставшей от дневных трудов подруге:

...Ты отдыхай.
Нам чуда не свершить:
в двадцатом веке — нежном и суровом —
не научить весь мир единым словом,
как нужно жить.
А нужно жить.

Мы будем долго жить.

Летать над тундрой — изучая тундру.
Стрелять тюленей — добывая жир.
Я знаю: будет трудно, очень трудно.
И все же мы полюбим эти дни...

10

Думаю, что наш обзор не нуждается в подведении итогов. Процессы, происходящие в современной карельской поэзии, интересны, плодотворны и поучительны. Они связаны с поисками новых путей лирического самоуглубления, поисками естественными и закономерными, без которых развитие поэзии было бы немыслимо. Они находятся в русле поисков всей современной советской поэзии.

Подчас лирическая перестройка, как мы видели, не обходится без трудностей и односторонних увлечений, но думается, что это явление временное и преходящее. Необходимо, конечно, твердо помнить, что лирический поэт дается в особой широте взгляда на мир. Ведь и небольшое стихотворение есть объективный образ мно-

госложного мира, и лирическая субъективность обязана впитать в себя эту многосложность, определенным образом организовать ее. Каждый лирик по-своему философ, даже если он и не работает в жанре так называемой философской лирики.

И это в равной степени относится как к «деревенским» поэтам, так и к «урбанистам». Хотелось бы напомнить в этой связи, что и проза в лучших ее образцах обязана своими успехами реалистической многосторонности изображения жизни, проникновению в ее живую противоречивость. И только некоторые односторонние критики, желая найти у «деревенщиков» подтверждение своим полюбившимся построениям, склонны усматривать, например, в беловском Иване Африкановиче идеального носителя неких «исконно сельских» добродетелей.

У лирики иной, чем у прозы, язык, она не обязана быть столь аналитической, но односторонность ей тоже не на пользу. Только в стремлении с максимальной полнотой выразить чувства и мысли современного человека может она двигаться вперед в собственном развитии.

Глава третья

ПРОЗА

1

За последние десять—пятнадцать лет прозаиками Карелии сделано немало.

Можно назвать историческое повествование Николая Яккола «Водораздел» в четырех частях (1949—1968)[1]; романы Антти Тимонена «Родными тропами» (1958), «Белокрылая птица» (1961), «Здесь мой дом» (1967), «Мы — карелы» (1971); повести Ортье Степанова «Широкие просторы» (1961), «Поединок в таежной деревне» (1967) и роман «Родичи» (1969); две части романа Тайсто Хуусконена «Всходы будущего» (1963—1968) и роман «Стальной шквал на перешейке» (1970); роман Ульяса Викстрема «Суоми в огне» в трех частях (1957—1965), повесть «Оску Сувела» (1961) и книги-биографии «Тойска» (1969) о Тойво Антикайнене и «Торпеда» (1972) об О. В. Куусинене; повести Пекки Пертту «Клад» и «Рийко Марттинен» (1970).

С новыми книгами выступили также русские

---

[1] В скобках указывается год выхода первого отдельного издания (книг-частей либо произведения в целом).

прозаики Карелии. Завершил свою трилогию «Беломорье» (1954—1965) Александр Линевский. Его исторический роман о событиях гражданской войны на Севере неоднократно переиздавался. Дмитрий Гусаров после романа «Цена человеку» (1963), посвященного современным проблемам, также выступил в историческом жанре с книгой «Три повести из жизни Петра Анохина» (1968). Вышли роман Эрнеста Кононова «Борозда» (1969), повести Федора Трофимова «Над нами наши звезды» (1961) и «Красивая земля» (1969), повесть Виктора Соловьева «Отшельники» (1971), документальная повесть Олега Тихонова «Операция в зоне «Вакуум» (1971), мемуарные повести И. М. Петрова (Тойво Вяхя) «Красные финны» (1970) и «Ильинский пост» («Север», 1972, № 6).

Кроме того, выходили сборники рассказов — Яакко Ругоева, Виктора Соловьева, Салли Лунд, Тайсто Хуусконена, Матти Мазаева, Василия Мякеля, Михаила Сысойкова и др.

Книг набирается довольно много, и только часть из них возможно проанализировать здесь более или менее подробно, одновременно имея в виду выявление некоторых общих тенденций развития современной карельской прозы в целом.

Одна из таких тенденций заключается в том, что в прозе последних десятилетий заметно усилилось внимание к карельской народной жизни. Это связано с приходом в литературу прозаиков-карел, таких, как Николай Яккола, Антти Тимонен, Пекка Пертту, Ортье Степанов. В прозе произошло аналогичное тому, что привнесли в поэзию Карелии поэты-карелы Я. Ругоев и Н. Лайне. Проза обогатилась тематически и одновременно эстетически.

Если взять печатавшиеся в Карелии довоенные романы и повести (на финском и русском языках), то в их числе почти не было книг, в которых прошлое и настоящее карельского народа составляли бы самое плоть повествования. В довоенной литературе Карелии романы и повести писались авторами, которые были либо революционными эмигрантами из Финляндии, либо русскими. Те и другие делали полезное для литературы дело, но произведения крупных эпических жанров, которые печатались в тридцатые годы, чаще всего были связаны с русской и финской, а не с карельской тематикой. Выходили романы и повести о событиях финской революции (Э. Парраса, О. Иоганссона, Р. Руско и др.). Хильда Тихля посвятила свой роман «Страница переворачивается» судьбам русских крестьян в период Октябрьской революции.

В романе «Возмутители» Виктора Чехова изображено Кижское восстание конца XVIII века, событие, хотя и происходившее в Карелии, но вовлекшее в себя не карельское население, а русских крестьян Заонежья.

Только в послевоенной прозе Карелии стали появляться крупные произведения, в которых повествование погружено в карельскую этническую среду, в атмосферу карельской национальной жизни. В качестве главных героев в них выступают карельские крестьяне. Встречаются, конечно, и другие герои — русские, финны, представители иных национальностей, с которыми карелы вместе трудились и боролись, и все же описываемые события даются в восприятии именно карельского населения, и это определяет не только местный колорит, но и сам стиль эпического повествования.

В числе первых произведений такого рода назовем историческое повествование Н. Яккола «Водораздел», ранние повести А. Тимонена и П. Пертту о современной жизни. Впрочем, история, события прошлого привлекли внимание и такого приверженца современной темы, как А. Тимонен. В новом романе «Мы — карелы» он, вслед за Я. Ругоевым и Н. Яккола, также обратился к событиям гражданской войны и иностранной интервенции в Карелии. Для Тимонена это означало стремление к широте и масштабности повествования, к более глубокой связи современного сознания с национально-исторической жизнью своего народа.

Жизнь карельской деревни в первые годы Советской власти изображается в романе О. Степанова «Родичи». И, наконец, одно из последних произведений, роман «Борозда» Э. Кононова, карела по национальности, пишущего по-русски, вновь посвящено водовороту событий, в которые были вовлечены карельские крестьяне в годы белофинской интервенции.

Понятен интерес авторов к историко-революционной теме.

Для карельских крестьян революция означала не только начало социальных перемен, но и национальное самоопределение. То и другое было взаимосвязано, хотя первоначально связь не всегда осознавалась. В глухих карельских деревнях социальные последствия революции, если иметь в виду непосредственную крестьянскую жизнь, сказались не сразу. Своеобразными были условия: здесь никогда не было помещичьего землевладения и не ощущалось столь острого земельного голода, как, например, в среднерусских губерниях. В книге Э. Кононова «Борозда» крестьянин Туруев в споре о том, что ему дала но-

вая власть, говорит: «Землю я и раньше имел». Аналогичный штрих есть и в романе А. Тимонена «Мы — карелы», где говорится о Северной Карелии: «Здесь, в этих маленьких деревнях, крохотные поля и прежде принадлежали тем, кто их возделал».

Но зато с началом белофинской интервенции перед карельскими крестьянами чрезвычайно остро встал вопрос о национально-государственном самоопределении, встал еще до того, как они успели толком понять преимущества новой власти. Для некоторых героев упомянутых книг этот вопрос предстает едва ли не главным и самым мучительным. Не то чтобы они обязательно самолично стремились к активному его решению в ту или другую сторону, — напротив, сами они как раз и не знают, что делать, к какому берегу пристать. Их социальный опыт пока слишком мал для понимания происходящих вокруг событий; недостаточно развито не только социальное, но и национальное их самосознание — привязанности их простираются не дальше родной деревни, понятие родины как национального единства у них еще не вполне сложилось. Больше всего на свете они хотели бы жить тихо-мирно в родной деревне, если бы только их оставили в покое. Васселей, герой романа А. Тимонена «Мы — карелы», вернулся после ранения с фронта первой мировой войны и всем говорит, что он «свою войну отвоевал» и ни с кем больше воевать не хочет. А хочет он жить в своем доме вместе с родными, заниматься хозяйством, ловить рыбу и ходить на охоту, вести привычную жизнь северного карельского крестьянина. Подобной же мечтой живет Туруев в романе Э. Кононова, полагающий, что «мое дело — хлеб растить», а на вопрос, какая же власть ему предпочтитель-

нее, отвечает: «Все едино». Даже Петр Филимонов, чьи родственники зарекомендовали себя ревностными пособниками белофиннов, говорит брату: «Молод ты еще, вот ветер-то в голове и гуляет. По мне так ни большевиков, ни финнов карелам не надо... Мне от любой власти проку никакого. Мне бы пахать да сеять спокойно дали, за скотиной ходить, детей растить...»

В упомянутых произведениях, особенно в романе А. Тимонена, много сцен, в которых герои пытаются спрятаться от событий в лесных избушках, подальше от обжитых мест, где уже нет мира и покоя. Но события настигают их и там, вовлекают в свой яростный поток, грозя разбить на встречных порогах и вынуждая пристать к определенному берегу.

В новых произведениях наших авторов воспринят тот принцип историзма в изображении карельского крестьянства, который, пожалуй, впервые с такой наглядностью был заявлен в «Водоразделе» покойного Николая Яккола.

2

В биографии Николая Яккола (1905—1967) есть черты, весьма характерные для представителей молодой карельской национальной интеллигенции, формирование которой началось в послеоктябрьские годы. Он принадлежал, по существу, к первому ее поколению, был ее ровесником, сохранявшим непосредственную связь с народной культурой.

Детские и отроческие годы Николая прошли в Северной Карелии, краю знаменитых народных поэтов-рунопевцев. С ранних лет он был окружен атмосферой народной поэзии, и навсегда запечатлелись в его памяти местные предания,

звучание севернокарельской речи, образ родной природы. Мальчик Хуоти в «Водоразделе», жадно слушающий из уст старших песни и сказки, — это во многом литературный двойник автора. Именно оттуда, из недр народной речи, перешли в «Водораздел» пословицы и поговорки, — финский ученый Матти Кууси специально занялся их подсчетом, и оказалось, что в произведении Николая Яккола их более двухсот.

Подобно тому как подросший Хуоти в книге отправляется из родной Пирттиярви, глухой лесной деревушки, в город за наукой, чтобы по возвращении учить крестьянских детей грамоте, так же и сам Николай Яккола поехал в Петрозаводск с мечтой стать народным учителем. В городе Хуоти автор познакомился с известным карельским краеведом-энтузиастом Ристо Богдановым, который привил юноше сознательно-осмысленную любовь к фольклорным богатствам карельского народа. Перед отъездом на родину Хуоти получает от Богданова напутствие старательно записывать услышанные народные выражения, пересылать записи в город, а также использовать их в учебном процессе, полагая, что «через народное творчество уроки станут детям ближе и понятней».

Николай Яккола учительствовал некоторое время в карельских деревнях, затем пополнял свое образование в Ленинграде, в Коммунистическом университете нацменьшинств Запада. Последующая его трудовая деятельность разностороння, в чем сказалось своеобразие времени. Всюду, на всех участках культурного строительства нужны были образованные люди, в которых тогда ощущался острый недостаток. В тридцатые годы Николай Матвеевич работает журналистом, редактором молодежной газеты

«Нуори каарти» («Молодая гвардия»), культпропом парткома Онежского завода — одного из крупнейших предприятий Карелии, преподавателем философии в педагогическом институте и на партийных курсах. Одновременно он пишет очерки, рассказы, критические статьи. Видимо, тогда же у него зародилась мысль приняться за большое эпическое произведение о карельском народе, но исполнение замысла отодвигалось на неопределенное время, и более сосредоточенной творческой работе он смог отдаться в два последних десятилетия своей жизни. На финском языке первая часть «Водораздела» вышла отдельным изданием в 1949 году, последняя, четвертая, — в 1968-м.

В «Водоразделе» Н. Яккола повествование сосредоточено вокруг того эпохального рубежа, когда карельские крестьяне, обитатели глухих лесных селений, веками жившие патриархальной, обособленной и застойной жизнью, неожиданно были вовлечены в стремительное историческое движение происшедшей в России революцией. Именно Октябрь, этот великий исторический «водораздел», вызвал к жизни те события, которые описываются в книге Николая Яккола.

С точки зрения современного этапа развития карельской прозы это не просто «исторический жанр» в узком смысле слова. В книгах Н. Яккола и других карельских писателей выражается современная ступень национального самосознания молодого народа, осмысляющего свой путь и свое место в истории. Тяготение к хронологически широкому повествованию приобретает особый смысл. Хотя для карельских прозаиков очень важен опыт более развитых литератур народов СССР, в том числе в жанре романа-эпо-

пеи, однако здесь все делается впервые, и сами эпические жанры во многом еще только складываются, со свойственными раннему этапу издержками, с преобладанием хроникальной событийности над психологической глубиной характеров. В этом отношении кое-что в «Водоразделе» может и не удовлетворить взыскательного читателя. Книга не свободна от некоторой композиционной несобранности, привлекаемые исторические факты не всегда художественно увязаны с внутренней жизнью героев, развертывание сюжета определяется подчас не столько логикой развития характеров, сколько хронологической последовательностью внешних событий. Важно, однако, не забывать, что дело тут не только в индивидуальных возможностях авторского таланта и его повествовательной манеры, но и в некоторых общих моментах развития карельской прозы.

В свое время карельская критика много писала, например, об этнографизме первой части «Водораздела». Одни одобряли, другие осуждали или, по меньшей мере, предостерегали автора от чрезмерных увлечений. Но никто, кажется, не указал на типологическую характерность этнографизма именно для первых произведений молодой национальной литературы, в которых народная жизнь со всеми особенностями быта, мышления, пробуждающегося национального самосознания впервые утверждает свое право быть представленной в письменной литературе. Исследователи других молодых литератур отмечают аналогичное явление, характерное для ранней стадии их развития. Н. Джусойты даже полагает в этой связи, что «широкий этнографизм», если писатель в своих изобразительных средствах еще всецело подчинен фольклорной эстети-

ке, неизбежно приводит к описательности и иллюстративности[1].

Думается, что критик здесь прав в том смысле, что творческое овладение фольклорно-этнографическим материалом требует от художника известной эстетической свободы, а это определяется, помимо индивидуального таланта, также и тем, в какой степени представляемая художником национальная литература освоилась с мировыми художественными традициями, насколько свободно она усваивает мировую культуру и обогащается ею в своем собственном развитии. Вспомним Гоголя, автора «Вечеров на хуторе близ Диканьки», а из финской литературы Киви — с каким тщанием изучали они народные обычаи, одежду, поверья, сколько в их произведениях старинных легенд и преданий, картин народного быта, придающих повествованию прелесть поэтической фантазии и одновременно аромат действительной жизни. Но вместе с тем с какой эстетической свободой эти художники обращаются с поверьями и преданиями, в какой веселый каскад событий они их включают, с какой художнической смелостью и изобретательностью легенды возвышенно-романтического склада подвергаются повторному, комическому их «прочтению».

Такой степени эстетической независимости, смешения возвышенного и комического, фантазии и быта в «Водоразделе» еще нет. Однако автор «Водораздела», являясь пионером в этой области, во многом, несомненно, преуспел.

Прежде всего необходимо отметить, что в произведении Николая Яккола весьма ощутимо

---

[1] Н. Джусойты. О национальной самобытности писателя. — «Вопросы литературы», 1968, № 12, стр. 38.

настойчивое стремление автора к строгому историзму повествования. Он против модернизации прошлого, против того, чтобы искусственно, задним числом революционизировать сознание своих героев. Темой его произведения является народ и революция, но он ни на минуту не забывает о том, что представляла тогда жизнь северных карельских крестьян, их социальный и духовный опыт.

Автор книги хорошо знает старую карельскую деревню, быт ее жителей. Крестьяне занимались примитивным земледелием, рыболовством, охотой. Медленно текут годы в Пирттиярви, один похожий на другой. Самые большие события здесь — неурожай, очередная выплата податей, приезд станового из далекого уездного города. А если с редким пришлым человеком и доходят сюда вести о событиях в большом мире, то в головах лесных обитателей они часто принимают форму полулегенды, в которой действительность соседствует с вымыслом. Кажется, что эти люди остались где-то в стороне от главных дорог истории, а их собственная история — вся в преданиях. Существует предание и об основательнице деревни Татьяне, некогда плененной шведским королем и потом отомстившей ему.

Жизнью «рядом со сказкой» живут во многом и герои повествования Николая Яккола. Своеобразен их духовный мир, связанный с патриархально-родовым мышлением. Их мироощущение можно назвать образно-фольклорным, ему чужды еще абстрактные понятия и умозаключения, оно предполагает предельную конкретность восприятия окружающего мира. Вот как автор характеризует мышление своих героев, определяя меру их понимания происшедшей

в России революции: «Созрел ли хлеб для жатвы и много ли бревен можно навалить на сани — это они знали хорошо, но революция для многих оставалась еще делом смутным. Они мыслили наглядно и предметно, подобно детям или людям первобытнородовой общины. Им нужно было сперва все испытать и испробовать самим, прежде чем понять то, что было для них ново. Свержение царя с престола они уразумели быстро, потому что это можно было представить себе наглядно. Но как власть от одного класса перешла другому, понять было нелегко, потому что и вообразить это было не просто».

В самом деле, о царях, злых и добрых, рассказывалось в народных сказках, причем никудышный царь мог в сказке и царства лишиться. А вот социальные классы и классовая борьба были для карельских крестьян новыми понятиями. И перед писателем возникает важная задача показать, какой социальный и духовный опыт должен был предшествовать тому, чтобы эти лесные жители, еще вчера мыслившие категориями народных сказок и рун, разобрались в целях социалистической революции.

Вместе с тем автор «Водораздела» не впадает и в противоположную крайность, не абсолютизирует патриархальную застойность изображаемого им народного быта. В прошлом некоторые финские писатели склонны были идеализировать жизнь старой Карелии, искали в ней спасения от бед буржуазной цивилизации. Подчас они смотрели на карельскую деревню как на музейную редкость, их прежде всего привлекал консерватизм местного быта, они умилялись тому, что здесь все оставалось «как в далекой древности», чуть ли не как во времена фольклорно-эпических героев. Это умиление и абсолютизация местной

отсталости не позволяли замечать новых процессов в карельской деревне, вследствие чего она зачастую изображалась вне связи с остальным миром и только противопоставлялась ему.

Сошлемся на Лаури Ханникайнена, писателя второстепенного, но в книгах которого упомянутая тенденция получила, пожалуй, наиболее полное и последовательное выражение. (Давно замечено, что чем талантливее писатель, тем многомернее его изображение жизни; но односторонняя тенденция, в плену которой оказывается посредственность, не может полностью подчинить художника одаренного). В начале XX века Л. Ханникайнен публиковал путевые очерки о Карелии, которые затем вышли отдельной книгой под заглавием «В краю умирающей песни» (1917). Книга начинается рассказом о том, как после долгих странствий автор наконец нашел «сказочную страну», которую давно видел в своих мечтах. Там не тронутая человеком природа, люди чисты и невинны, их не испортила цивилизация. Эта сказочная страна — «за таежными чащами, за синими холмами» Северной Карелии. В ней автор чувствует себя перенесенным в прошлое «за тысячу лет». Его герою кажется, что он слился с жителями этого края, разделяет их заботы и радости: «Иногда, вспомнив о своей прежней родине, он вдруг вздрогнет, в сердце его закрадывается страх при мысли, что все это лишь сон, краткий волшебный миг, который скоро минет. И тогда он еще более самозабвенно предается прекрасной лесной жизни, чтобы совершенно слиться с нею. Она не может кончиться! Нет! Этому никогда не должно быть конца!» Но чувство непрочности не оставляет героя. Старый карел, собеседник автора, говорит: «Да, теперь-то еще хорошо. Но один бог

знает, надолго ли. Зло проникает уже повсюду. Забывать стали заветы отцов, древнюю мудрость и силу. Во многих селениях, где в годы моего детства все было как у нас: и люди братья, и взаимная любовь была, и помогали друг другу, и богов почитали, и уважали стариков, — теперь настолько все изменилось, что и узнать нельзя. Все, что было доброго в старину, гибнет и уходит. Всюду уже летает птица Туони, птица Смерти!»

Но чем призрачней становилась устойчивость этого замкнутого патриархального мирка, тем крепче привязывались к нему те, кто, питая неприязнь к буржуазным формам жизни, был в то же время не в состоянии принять идею социалистического переустройства общества. В 1918 году, когда в Финляндии разразилась рабочая революция, Лаури Ханникайнен выпустил повесть «Отшельники на берегу лесного озера», в которой описал странствия двух сирот-батраков, бежавших от злого хозяина в Северную Карелию, на берег пустынного озера, где сохранился скит отшельника-старообрядца. Жизнь братьев на лоне «лесной свободы» изображается автором в самых идиллических красках, они вполне счастливы в своем уединении, а в ближайшей карельской деревне, которую они время от времени навещают, их встречают как желанных гостей; эти юные «робинзоны» сумели даже разбогатеть на торговле пушниной. Все есть в этой повести, кроме правды — той большой правды, которая побуждает настоящего художника даже в приключенческом жанре считаться с реальной перспективой исторического развития, а не противопоставлять ей искусственно суженный, микроскопический мирок, в прочности которого разуверился и сам автор повести, хотя за неиме-

нием иных идеалов предпочитал воспевать «робинзонады» и отшельничество.

В отличие от подобной тенденции, так или иначе проявившейся и в творчестве некоторых других финских писателей, автор «Водораздела» исходит из того, что полная застойность патриархальной народной жизни, если бы она была возможна в действительности, еще не есть добро и благодать. Но какой бы отсталой ни была народная жизнь, абсолютной исторической неподвижности все же не было и быть не могло. Изображаемое в «Водоразделе» прошлое не есть та иллюзорная карельская деревня, которая якобы не знала никаких социальных противоречий, никаких подспудных тенденций исторического развития.

Старики в Пирттиярви рассказывают, что прежде на этих местах жили саамы, которые затем переселились на север, но о которых до сих пор напоминают груды заросших мхом камней — так называемые саамские очаги. И если внимательно приглядеться, то здесь можно обнаружить не только следы внешних передвижений, межплеменных стычек и былых русско-шведских войн на Севере, но и признаки определенных изменений в духовной жизни людей. Нет, и в этом краю земли история не стояла совершенно на месте; менялись поколения, постепенно менялись и представления людей о жизни, только очень медленно. В сознании обитателей Пирттиярви можно заметить следы обычаев и верований разных эпох.

Когда у крестьянина пропала в лесу корова, старики по языческой традиции говорят: «Леший к себе увел». Люди среднего поколения, напротив, видят в этом кару божью, ниспосланную крестьянину за нарушение православных постов.

А мальчик Хуоти с детской откровенностью, хотя и не без страха за последствия, твердит, что леших не бывает, а корову задрал медведь.

Примечательной фигурой в повествовании является старушка Маура, родная бабка мальчика Хуоти, о которой мы уже упоминали как о хранительнице родового предания. В этом образе прошлое сталкивается с настоящим. Усердно молясь православным иконам, Маура в то же время почитает духов, помнит заговоры, готовит таинственные снадобья. Приверженность старине имеет у Мауры социальный оттенок, через ее старческие сетования выявляются противоречия современной жизни. Весь прежний уклад жизни мил сердцу Мауры, воспоминания о «досюльных временах» звучат в ее устах как горький упрек новому поколению, живущему не по заветам предков. Маура с грустью вспоминает о годах своей молодости, когда сохранялась еще большая патриархальная семья и прочные родовые связи. Тогда и дичи в лесах водилось в изобилии, и рыбы хватало в озерах, и подсечное земледелие кормило вдоволь хлебом. Теперь же поля «распаханы, бороны железные, а хлеба даже до рождества не хватает. В Кемь да в Каяни приходится ездить за хлебом, все оттуда надо везти — и стекла для окон оттуда, и спички. А раньше-то огонь огнивом высекали да из трута искру раздували. Окошки — те из слюды были. Откуда добро, оттуда и зло. Раньше никто не курил и водку не пил. А теперь? Грешным народ стал, что руоччи-нехристи. Люди между собой ссорятся и дерутся. Сын с отцом не уживается, отец с сыном не ладит, вот и делятся, каждый свою избу ставит, а родителей и в гости звать не хотят. Даже рыба такого греха стыдится, под камень прячется. Птица тоже улетает

подальше в леса. Раньше не так было. Три рода, три больших избы было прежде в Пирттиярви. Род Онтроненов, род Малахвиэненов и род Васкелайненов. Самым большим был род Онтроненов. Тридцать пять душ под одной крышей жило. Вот где было едоков. Тут маленьким столом да маленьким котлом не обойдешься. Зато было кому и работать. А теперь что?»

Это не просто старческое брюзжание, не просто оплакивание прошлого и хула на настоящее. Автор «Водораздела» показывает, что даже в самых глухих лесных углах уже давал о себе знать процесс социального расслоения крестьянства. Зажиточный Хилиппя опутал многих жителей Пирттиярви долговой зависимостью, заставляет их оказывать себе разные услуги, самовластно пользуется общинными водоемами, скупает за бесценок товары. Когда-то Хилиппя коробейничал наравне с другими односельчанами, но потом понял, что от коробейничества не разбогатеешь. Его земляк, купец Сергеев, переселившийся в Финляндию, надоумил его заняться более крупным делом — поставлять дичь, закупая ее у жителей деревни. Таким путем и разбогател Хилиппя, отсюда берут начало его связи с финляндскими инициаторами «Союза беломорских карел». Финляндские «гости» отнюдь не довольствуются только платоническими восторгами по поводу своеобразной экзотики этого отдаленного края, где еще сохранились древние песни и остатки старинных обычаев. Они мечтают по-своему его разбудить, сделать доступным для финляндских капиталов. Русские купцы и лесопромышленники, по мнению финляндских предпринимателей, не сумели поставить дело на европейскую ногу, к тому же они прямые соперники, которых нужно было вытеснить, и здесь

финляндским идеологам пригодились националистические мотивы: финны-де были для карел единоплеменным народом, а русские — чужим.

Но именно русская революция создала предпосылки для автономии Карелии, автономии социалистической, а не буржуазной, о которой, в лучшем случае, помышляли карельские националисты и их финляндские союзники. В своем повествовании Н. Яккола показывает, что еще до Октябрьской революции передовые представители русского народа распространяли в Карелии новые веяния, идеи революционной борьбы против социального и национального угнетения. С одним из этих людей столкнулся в тюрьме и Пулька-Павел, бедняк из Пирттиярви, самовольно открывший казенный склад с хлебом, чтобы спасти от голодной смерти свою семью и односельчан. В тюрьме карельский крестьянин впервые услышал от питерского токаря, большевика Михаила Андреевича, о революционной партии русских рабочих, о том, что и царские власти, и русские лесопромышленники, и карельские богатеи — это общие их враги, для борьбы с которыми угнетенные всех национальностей должны объединиться.

Но Пулька-Павел, прошедший тюремную школу, составлял исключение среди жителей Пирттиярви, да и ему не сразу открылась новая правда. Даже после революционного переворота в Петрограде никаких особых перемен в жизни и сознании обитателей деревни на первых порах не произошло. Люди в глуши, пишет автор, продолжали жить по старинке, охотились и ловили рыбу, верили во всевозможные чудеса и приметы. «Новым, пожалуй, было лишь то, что мужики чаще обычного стали по вечерам собираться друг у друга, курили и гадали, как же повернут-

ся события в большом мире и как они отразятся на их жизни».

Только белофинская интервенция, которая уже непосредственно коснулась этих людей, заметно ускорила развитие их социального сознания, но и здесь писатель не торопит своих героев, более всего боясь исторической и художественной неправды. Читателю понятны тревога и растерянность этих лесных жителей, после многих веков изолированного существования вдруг втянутых в водоворот мировой истории, после чего и в их восприятии былой неподвижности уже нет — весь мир, как говорит один из героев, «зашатался». Исходя из этой исторически конкретной ступени народного сознания и народного восприятия, автор рисует многие события, в том числе и связанные с так называемым карельским легионом, который не являлся «ни красным, ни белым, вернее, в какой-то степени был тем и другим». Лишь постепенно эти люди могли найти свой путь в взвихренном мире, преодолеть свой временный политический дальтонизм, сделать выбор — и для себя, и для своих односельчан, и для всей карельской земли.

Автор «Водораздела» назвал свою книгу «повествованием», а не романом, и это не случайно. «Водораздел» трудно отнести к жанру романа в общепринятом значении слова, не сделав при этом существенных оговорок. Роман как жанр считается по традиции «эпосом частной жизни», в центре повествования в романе обычно стоит судьба отдельной личности, развитие ее характера и самосознания в определенных социально-исторических условиях. Хотя индивидуальная жизнь героя в романе и обусловлена состоянием общества и народной жизни, но она обладает и относительной самостоятельностью, и

именно этим, в частности, отличается роман от предшествующего ему фольклорного эпоса, для которого характерна нерасчлененность индивидуального и народного сознания.

В «Водоразделе» внутренняя жизнь героев, их индивидуальные судьбы с личностным отношением к миру еще не стали главным предметом художественного исследования, определяющим моментом в отношении стиля и структуры произведения. От жанра социально-психологического романа «Водораздел» еще довольно далек. В нем повествуется больше о внешнем, чем о внутреннем; больше о подробностях народного быта, о занятиях и хлопотах, составляющих общий для всех уклад жизни, чем о нравственно-психологической жизни героев в ее индивидуальных проявлениях.

С этим связано своеобразие книги Николая Яккола. Жизнь, которая в ней изображается, людям семидесятых годов XX века, особенно людям молодым, уже нелегко себе представить. И на помощь истории приходит искусство. Книга Николая Яккола правдиво воссоздает один из важных этапов в развитии карельского народа.

3

Последний роман Антти Тимонена «Мы — карелы»[1], посвященный той же эпохе, что и «Водораздел» Николая Яккола, с точки зрения становления и развития романного жанра в карельской прозе представляет, на наш взгляд,

---

[1] В 1971 году автору была присуждена за роман Государственная премия Карельской АССР.

попытку создать уже типологически иную разновидность эпического повествования. Правда, в отношении структуры кое-что в романе А. Тимонена напоминает «Водораздел», но есть и существенные различия.

В первой главе (занимающей по объему примерно пятую часть книги) бросается в глаза разработанность фабулы, сосредоточенность повествования вокруг ограниченного количества лиц, выделение из их числа одного центрального героя, чья судьба оказывается в фокусе авторского внимания. В связи с этим отступает на второй план описание крестьянского быта, занятий, обычаев.

Нельзя сказать, что таких описаний в романе нет вовсе. Первая глава начинается с эпизода рыбной ловли, читатель знакомится с Анни, женой Васселея, и их малолетним сыном, потом в повествование вводятся другие члены семейства старого Онтиппы, описывается огромная крестьянская изба с печью и разными помещениями, упоминается о том, что Малание, жена Онтиппы, большая мастерица рассказывать сказки, и здесь же уточняется, когда и при каких обстоятельствах сказки обычно рассказываются.

Словом, без деталей тогдашнего уклада крестьянской жизни не обходится и А. Тимонен, но все же столь широкого этнографизма, как в первой части «Водораздела» Н. Яккола, в его романе нет. Главное же отличие в том, что детали народного быта имеют уже более соподчиненное значение, они составляют фон, на котором возникает драма личности, и с первых же страниц события подаются через судьбу Васселея, центрального героя.

Индивидуальную окраску получает и драма Васселея, заблудившегося на историческом пе-

репутье отщепенца, оторвавшегося от народа и не нашедшего способов вновь обрести единство с ним. И в то же время перед историческим испытанием оказываются не только индивидуальные качества героя как личности, но и особенности самосознания народной среды, к которой герой первоначально принадлежит.

Васселей, чьи руки потом обагряются кровью, сначала вообще не хочет быть причастным к кровопролитию, к вспыхнувшей на его родине насильственной борьбе. Похоже, что он, недавний солдат царской армии, отпущенный домой после тяжелого ранения, вернулся в убеждении, что тот мир насилия, который он оставил позади себя, к родной ему карельской среде не имеет отношения. Дома, по его представлениям, в силе другие моральные законы: он вправе вернуться к мирным занятиям северного жителя и не вмешиваться в события, в которых он мало смыслит.

Эта личная позиция Васселея в первых же сценах романа акцентируется, пожалуй, даже чрезмерно. Но она еще и до известной степени отражает патриархально-крестьянскую точку зрения в ее исторической ограниченности. Не случайно в роли таких же пацифистов выступают в романе и старики, родители Васселея (например, в сцене свидания с сыновьями, когда оба брата, красноармеец Рийко и белогвардеец Васселей, оказались дома одновременно, а старая мать, забрав их винтовки, говорит: «Здесь нет ни белых, ни красных, здесь с в о я с е м ь я»).

Весьма примечателен в этом отношении и эпизод встречи Васселея с другими стариками — Ярассимой и Устенией. Эпизод этот, написанный живо и колоритно, принадлежит к лучшим страницам романа.

Ярассима с женой живут на отшибе, забытые богом и людьми. Когда-то они умышленно построили свою избу вдали от деревни, мечтая о тихой, спокойной жизни. И до поры до времени было тихо. Но вот к ним зачастили вооруженные «прохожие» — то из одного лагеря, то из другого. Старики пребывают в растерянности и страхе, они беспомощны и безответны. Нагрянувший к ним Васселей хорошо понимает это, хотя он и сильно пьян. Он говорит с ними грубо и развязно, сознавая свою силу. Но в его цинизме есть горечь и тоска, он по-своему жалеет этих стариков, невольно сравнивая их положение с собственной судьбой. Ведь он, Васселей, тоже хотел покоя, но не нашел его. И теперь в беззащитности этих людей ему видится беззащитность собственного прошлого, тех моральных норм, по которым он собирался жить. В Ярассиме он щадит не только старого, физически беспомощного человека, но и носителя той же патриархально-народной морали, которая не уберегла его, Васселея, от трагических ошибок. Тем естественней пробуждается теперь в его ожесточившемся сердце желание оградить этих людей от превратностей происходящей вокруг борьбы, оградить данной ему властью вооруженного человека, которой он хоть раз намерен воспользоваться для добра, для сотворения благого дела. Внешне Васселей держится со стариком как заправский бандит, щедр на угрозы, но действует он, к удивлению напуганного Ярассимы, совсем иначе: отпускает на свободу застигнутого врасплох красноармейца и наказывает старику молчать ради собственного же его спасения. В лагере белобандитов Васселей всячески пытается отвести от Ярассимы подозрения в его связях с красными, а когда старика все же расстрели-

вают — так, «на всякий случай», — для Васселея это служит доказательством того, что люди, с которыми он сошелся, никакие не «освободители». Ведь сам Васселей все же не смог застрелить молодого красноармейца на глазах у Ярассимы, не желая впутывать его в события и щадя его мораль, а другие бандиты убили беззащитного старика.

Собственно, и сам Васселей отверг свой «пацифизм» в итоге неслыханного нарушения вековой морали: карел (Митрей) убил ни в чем не повинного односельчанина-карела (Олекси, брата Васселея). Ослепленный гневом и чувством мести, Васселей отвечает тем же, убив в погоне не убийцу, а невинного односельчанина. Как видим, здесь присутствует момент случайности, который нужен автору не только для сюжетного заострения, но и для того, чтобы придать ошибке героя характер, не вытекающий исключительно из обусловленности его психологии и поведения представлениями среды. Совершив ошибку и в неведении полагая, что брата убили руками Митрея красные, Васселей подался к белым, связался с белофинскими интервентами и карельскими националистами. Продолжая оставаться с ними и тогда, когда всякая вера в правоту их дела утрачена им, он совершает уже не случайную оплошность, а становится лично виновным в тяжких преступлениях.

Чувство личной вины и личной ответственности героя настойчиво подчеркивается в романе. Уже после эпизода кровавой мести, с которого начинается путь блужданий Васселея, о нем говорится как о человеке прямодушном и гордом. Васселей, читаем в романе, «был не из тех, кто сетует на жестокую судьбу. Еще не доводилось ему видеть такого, чтобы от сетований кому-ни-

будь полегчало. Сделанного не переделаешь, раскаяние не поможет. Надо самому за все держать ответ. Это только в лесных странствиях, если угодишь не на ту тропу, можно повернуть обратно, чтобы выйти на верный путь. А в жизни нет обратного хода».

Эту же подспудную мысль, что уже не родовые обычаи и верования, не чьи-либо посторонние советы и внушения, а собственная совесть и разум, чувство личной ответственности должны руководить поступками человека, можно уловить и в других эпизодах романа. Например, в тех, которые связаны с Юркки Лесоненом, тоже оказавшимся временно в лагере националистов, но потом порвавшим с ними.

С перенесением акцента на индивидуальные судьбы героев перед повествователем возникают особого рода задачи, это уже заявка на психологизм, на всестороннее исследование характеров.

Если подойти к роману А. Тимонена с этой точки зрения, то следует сказать, что авторский замысел осуществлен не полностью, заявка на психологический роман оказалась выполненной лишь отчасти. По существу уже после первой главы Васселей становится не главным, а эпизодическим персонажем, разговор о нем возобновляется лишь изредка, от случая к случаю, причем психологическое напряжение заметно спадает. Характер должен был бы обнаруживать в себе новые глубины, новые формы самораскрытия, но этого не происходит, драматизм характера постепенно исчерпывает себя, и наступает некий застой, появляются повторения. Характер Васселея так и остается не до конца проясненным, его весьма продолжительная романная жизнь, его поведение и поступки недо-

статочно глубоко мотивированы психологически. Навязчивым становится слишком долго длящееся сюжетное недоразумение: Васселей так никогда и не узнает, что Митрей, убийца его брата, вовсе не «красный», а агент белофиннов. Даже само начальство белофиннов, дабы удержать у себя Васселея, стремится всячески продлить его неведение, устраивая так, чтобы с Митреем он лично никогда не встретился. Длящееся недоразумение дает Васселею повод время от времени вновь зажигаться мыслью о мести, хотя с точки зрения психологии характера в этом есть уже нечто искусственное.

Вот, например, в сцене белофинской засады, когда красный отряд оказался практически беззащитным, Васселей снова вспоминает о Митрее и готов именно его видеть в очередной жертве, которую он берет на мушку прицела. Далее следует некая обобщающая характеристика героя, указывающая на недостаточность мотива мести, но вместе с тем не выявляющая и других, достаточно осязаемых, психологических пружин его драмы. Характеристика остается в пределах слишком общих рассуждений. «Все эти годы, оказавшись с белыми, Васселей испытывал внутреннее раздвоение, искал выхода, считая себя кем-то другим, чем все остальные в его стане, — чужаком, случайным соучастником чужого дела. Он питал отвращение к бандитам, презирал их, ставя себя выше. Но разве человек есть то, что он сам о себе думает? Человек — это то, как он действует в трудную минуту...» Далее следует авторское обращение к герою: «Чем же ты, Васселей, отличался от других? Лишь тем, что ты был опытнее, умел лучше прицеливаться. Ты винил в своей участи Митрея, но потом даже забыл о нем. О чем ты думал в

эту минуту? Да ни о чем. Действовал машинально, как хладнокровный убийца...» и т. д. в том же духе. Между тем по замыслу это, по-видимому, одна из самых напряженных сцен — не только во внешнесобытийном отношении (засада, убийство беззащитных), но и по психологической ситуации: Васселей действительно должен чувствовать себя убийцей.

Развязка судьбы Васселея совпадает с исходом неправедного дела, соучастником которого он был. Под ударами красных частей белофинны отступают из Карелии, в их руках остается последнее пограничное селение, за которое завтра предстоит бой. Васселей дошел до предела душевной усталости, ему все безразлично, он утратил желание жить. Уходить за кордон ему уже ни к чему, умереть хочется все-таки на родной земле, и, застрелив в порыве гнева солдата-оккупанта, он тем самым «сжигает все мосты — и за собой, и перед собой», по словам другого персонажа романа. Васселей уже забросил в кусты свою винтовку, готовясь к безрадостной для него встрече с наступающими красноармейцами. Но еще до встречи с ними на безоружного теперь Васселея наталкивается спешащий на запад Митрей и убивает своего давнего врага.

Как уже говорилось, роман построен таким образом, что эта первоначально главная сюжетная линия затем многократно прерывается другими эпизодами, с другими героями. Мелькают новые лица, предлагаются новые сцены жизни и нарастающей социальной борьбы. Объектом внимания становится то лагерь красных, то лагерь белых. В отдельных эпизодах показывается деятельность местных органов Советской власти, комитетов бедноты. Наряду с этим изображается подрывная работа белофинских эмиссаров, под-

готовка ими кулацко-националистических мятежей. В этих частях повествование принимает уже иной характер. Раздвигаются рамки повествования, но одновременно ослабляется психологическая целенаправленность. Повествованием движет уже не логика развития характеров, а внешняя последовательность исторических событий, и движение это направлено больше вширь, чем вглубь. В связи с этим утрачивается четкость и стремительность в развертывании фабулы, многие эпизоды кажутся вставными, герои вдруг появляются и вдруг исчезают, подчас навсегда. Своей хроникальностью эти главы романа А. Тимонена во многом напоминают «Водораздел» Н. Яккола. Как и там, верх берет событийный принцип. История преподносится в живых картинах, композиционно слабо связанных с судьбой главного героя, а некоторые страницы являются чистой хроникой, когда исторические сведения подаются непосредственно, без попытки их беллетризации.

И все же образ Васселея в романе А. Тимонена и связанные с этим образом композиционные особенности (преимущественно в начале произведения) можно рассматривать как шаг к новому типу эпического повествования в национально-карельской прозе.

По мотивам своего романа А. Тимонен написал пьесу «Примешь ли меня, земля карельская?», постановка которой была осуществлена коллективом Государственного финского театра в Петрозаводске. Думается, что сравнительная разработанность романной фабулы и заключающийся в ней драматизм в какой-то степени облегчили путь к сценическому воплощению темы. Заметим в этой связи, что в пьесе и романе А. Тимонена гораздо меньше сюжетных разли-

чий, чем, например, в «Водоразделе» Н. Яккола и в восходящей к этому роману пьесе «Глушь пробуждается», и эта деталь в своем роде показательна.

Спектакль по пьесе А. Тимонена с успехом идет в Карелии, театр выезжал с ним на гастроли в Финляндию, показывал во многих финских городах; передавался спектакль и по финскому радиовещанию. Многочисленные отклики советской и финской прессы свидетельствуют об интересе к спектаклю. В 1972 году пьеса и ее постановка получили высокое признание — были отмечены Государственной премией РСФСР.

4

В «Родичах» Ортье Степанова (род. в 1920 г.) повествуется о послереволюционном этапе развития севернокарельской деревни, когда «люди наконец-то отложили в сторону оружие и взялись за мирное дело». Кончилась гражданская война, изгнаны интервенты, в крае принялись за социальные преобразования. Общественным фоном описываемых в романе событий является зарождение в середине двадцатых годов первых форм трудовой кооперации крестьян и затем организация колхозов. Одновременно закладывались основы новых отношений между людьми, постепенно перестраивался крестьянский быт, в деревню проникала новая культура.

По сравнению с теми произведениями карельской прозы, о которых говорилось выше, в «Родичах» с иной стороны предстают вековые традиции и их носители. Новый угол зрения определяется новой социально-исторической ситуацией, изображаемой в романе. Ростки социа-

листических отношений наталкивались на известное сопротивление, патриархальность стала оборачиваться косностью, инертностью, неприятием законов новой жизни, новой нравственности, расширившегося кругозора новой личности, для которой традиционный уклад семьи был уже тесен.

Приверженцем старины в «Родичах» изображен старый Онтто, глава рода Хирсола. В большом доме под его началом живет полтора десятка человек, представители четырех поколений. Как и для старушки Мауры в «Водоразделе» Н. Яккола, большая семья остается для Онтто некоей идеальной нормой, которую он хочет во что бы то ни стало сохранить. И в качестве патриарха, озабоченного продолжением рода, он не на шутку встревожен, например, тем, что у него одни правнучки и совершенно нет мальчиков, из которых в будущем мог бы выдвинуться глава патриархального семейства.

Но между Маурой и Онтто, как они изображены авторами, есть и существенное различие. В воспоминаниях Мауры большая патриархальная семья еще овеяна поэзией родового коллективизма, да и сама Маура с ее осуждением таких порядков, когда «миром копейка правит», образ поэтический и привлекательный. Защищаемые же Онтто моральные устои большой патриархальной семьи оборачиваются жестоким домостроем, не заслуживающим уже поэтизации.

Онтто тоже хранитель векового опыта, векового знания, но уже не в поэтическом, а сниженно-прозаическом смысле. Маура в «Водоразделе» помнит песни и предания, старая мать Васселея в романе А. Тимонена рассказывает сказки. Обе они, при определенной ограниченно-

сти своего миросозерцания, воплощают добро и человечность. Даже когда Маура ворожит девушке, чтобы ее приметил любимый, то делает это от доброго сердца. Онтто слывет в деревне колдуном и знахарем, но его знания в новых условиях есть лишь вид темноты и невежества. В образе Онтто-патриарха на первый план выступает не доброта, не человечность, а властная суровость, подавление чужой воли. В атмосфере новой жизни он выглядит носителем не народного начала, а застарелых предрассудков. Парадокс состоит в том, что именно верность старинным обычаям, неписаным законам прошлого толкает Онтто на произвол и насилие. Вот, например, Онтто обнаруживает чужую рыболовную снасть и в гневе приводит ее в негодность: «Онтто считал эти береговые воды своими рыбацкими владениями, и по его твердому убеждению никому другому здесь не дозволено было рыбачить. Правда, самого озера в Хаапалахти никто и никогда не делил между хозяйствами, но испокон веков так уж повелось, что у каждого дома были вдоль берега свои излюбленные рыбачьи места, так же как и свои охотничьи тропки, ягодные поляны, грибные угодья и сенокосные луга. И старик Онтто терпеть не мог, чтобы попирали эти освященные веками традиции».

Или, скажем, старый Онтто в своих хозяйственных заботах печется о семейных интересах: вяжет сети, мастерит посуду, чинит и смазывает обувь для всех домочадцев. Все это издревле было заботой стариков, и тут нет ничего предосудительного. Но, перебирая утром обувь, Онтто замечает, что ботинки его взрослой правнучки Елены мокрые, стало быть, она поздно вечером тайком бегала в деревню по своим ком-

сомольским делам. Старик приходит в ярость и жестоко наказывает провинившуюся. Столь же решительно поступает он и с другими членами семейства, забирая каждый заработанный рубль в общую копилку, единовластным хранителем которой он считает себя. А когда молодая невестка отваживается на бунт, его властный взгляд поощряет мужа на расправу с нею. Забота и власть старика простираются далеко, он полагает, что без него «все прахом пойдет», и чем дальше отклоняются новые поколения от старых обычаев, тем настойчивее цепляется он за них.

Но, как справедливо подчеркнул в своей статье о «Родичах» Т. Сумманен («Пуналиппу», 1972, № 3), автор произведения далек от того, чтобы изобразить старого Онтто неким сознательным врагом новых порядков. Иначе во враждебности пришлось бы обвинить слишком многих, над кем старые обычаи сохраняли еще свою власть.

В произведении показывается и другой подход к этому явлению. Бывший пастух и бедняк Мийккула, который в роли секретаря комсомольской ячейки готов «взять на себя личную ответственность за всю классовую борьбу» в деревне, требует по отношению к таким, как Онтто, самых суровых мер. Его поддерживает уполномоченный райсовета Кюллинен, бывший финский красногвардеец. Натолкнувшись на крестьянскую медлительность, они пытаются воздействовать на тугодумов угрозами, демонстративно являются на собрания с оружием и т. д. Кюллинен в сердцах даже полагает, что «здешние крестьяне одинаково контрреволюционеры, как и богатые хуторяне в Финляндии». Мийккула и Кюллинен добиваются того, что

Онтто лишают права голоса и объявляют кулаком. Стараниями Калле Лахти это решение вскоре отменяется как несправедливое, но старый Онтто к тому времени уже умирает.

По авторскому замыслу Онтто одновременно и труженик и человек предрассудков. Он с гордостью говорит, что всю жизнь добывал свой хлеб собственными руками, чутьем труженика он не может не угадывать, что меры новой власти направлены и на его благо и защиту. В то же время он видит, что веяния новой жизни разрушают его семейный уклад, и это заставляет его быть сдержанным к новым порядкам. После некоторой строптивости он способен смириться с ними и даже вынужденный уход из дома воспринимает довольно спокойно, как некое повеление судьбы. Озабочен он лишь тем, чтобы сохранить свое человеческое достоинство. Нравственная победа все-таки остается за его молодыми потомками, не просто выжидающими, но активно входящими в новую жизнь.

Автору «Родичей» не всегда удается справиться со сложностью задуманных характеров. В том же образе Онтто две стороны характера — труженика и сурового, даже деспотичного патриарха — нередко выступают без достаточной художественной слитности. От этого образ в некоторых сценах начинает казаться сконструированным, условным, что противоречит сугубо бытовому разрезу повествования. Затрудняет восприятие и рыхлость композиции. В ряде глав это скорее не роман со сквозным действием, развитием характеров, завязкой, кульминацией и развязкой, а картины быта определенной среды в определенную эпоху. Причем, если в книгах Николая Яккола и Антти Тимонена неким внешним регулятором последовательности повество-

вания служит последовательность историко-революционных событий, то в «Родичах» подобную регулирующую роль играют вехи и этапы строительства местного колхоза.

И все же, при некоторой нечеткости образов и описательных излишествах, произведение Ортье Степанова оставляет впечатление жизненной достоверности, и это является его сильной стороной.

* * *

Сегодняшним делам и заботам карельских тружеников посвящены повести и рассказы Пекки Пертту (род. в 1917 г.). В отличие от тех карельских прозаиков, которые тяготеют к эпической широте изображения жизни, у Пертту скорее лирико-романтическая манера повествования. Кем бы ни были его герои, рабочими или интеллигентами, они наделены некоторой приподнятостью душевной жизни, влюблены в природу, в свое дело, которым стремятся приумножить красоту родной земли. Иногда в произведениях Пертту описываются люди пожилые, помнящие древние легенды и предания (старик Симана в повести «Клад»), однако их мирочувствование уже не связано с патриархальной стариной, и по сравнению, скажем, с Онтто из «Родичей» О. Степанова их сознание куда более современно. Специфика старого патриархального быта уже не занимает Пертту, конфликт патриархально-родовой памяти с новыми устоями жизни его героям не присущ.

Поэтизация жизни в лесных деревнях и поселках начисто лишены у Пертту антиурбанистических мотивов. Его герои влюблены в свой край, но край этот не отгорожен в их сознании

от современного города; пафос их собственной деятельности как раз в том, что в лесах они утверждают современные формы жизни, современную культуру. Также и их споры с убежденными горожанами (повесть «Летние ночи») имеют тот смысл, что не только в городе можно жить современными интересами.

В повести «Рийко Марттинен» герой предстает в роли активного строителя нового лесного быта, строителя в прямом и расширительном значении слова. Рийко — плотник, он строит в лесу дома, и в то же время он жизнестроитель-романтик по натуре. В нем нет ничего от патриархальной неподвижности «лесного жителя»; напротив, в сорок пять лет он изображен человеком непоседливым, целеустремленным: «Если бы его спросили о постоянном местожительстве, ему трудно было бы ответить. Марттинен с семьей всегда странствовал — со стройки на стройку. Как это у них так получалось, Рийко и сам не смог бы сказать. Но дольше трех лет они, кажется, нигде не задерживались». Самому герою эти переезды не в тягость, конфликт повести связан как раз с тем, что на новую стройку ему удается попасть не вдруг. Правда, каких-либо непреодолимых преград не возникает, задержка вызывается производственно-бытовыми обстоятельствами: героя не сразу отпускают с прежней работы, а дома ему необходимо согласие уставшей от странствий жены.

В реальной жизни подобные препятствия, их преодоление, равно как и родственные Рийко романтические натуры, вполне возможны. В искусстве весь вопрос в том, насколько убедительно они выписаны. Кое-где в начальных главах повести полной психологической достоверности не возникает. Больше удалась, на мой взгляд,

та часть, где повествуется о трудной работе Рийко и его строительной бригады по возведению нового лесного поселка.

У лирико-романтической прозы обычно есть и свои подводные рифы: опасность некоторой одномерности в изображении героев, преобладание авторской интонации над их самостоятельными голосами. И в повестях карельского автора это в какой-то мере сказывается, хотя его талант таит в себе немало привлекательного.

Необходимо отметить, что в последнее время прозаики, пишущие на финском языке, все охотнее прибегают к карельским народным диалектам. Если Пекка Пертту в своих повестях еще сравнительно сдержан в этом отношении, следуя в основном нормам литературного финского языка, то в романах А. Тимонена и О. Степанова диалоги ведутся почти исключительно на карельских наречиях. Тем самым авторы хотят добиться максимальной достоверности повествования; речевой колорит должен помочь воссозданию доподлинной атмосферы народной жизни и народного мышления. Этой же задаче служит и насыщенность языка героев поговорками, пословицами, народными речениями. Конечно, ни народные диалекты, ни фольклорные богатства сами по себе еще не могут служить залогом художественности литературного произведения. Они всего лишь материал, которым художник при лепке образов волен распоряжаться в меру своего вкуса, умения и таланта.

Оценивая в целом ту ветвь литературы, которую питает прежде всего карельская среда, следует с удовлетворением отметить, что ее плодотворное развитие в последние десятилетия представляет весьма отрадное явление. Из романов Н. Яккола, А. Тимонена, О. Степанова,

из повестей П. Пертту, равно как из поэм Я. Ругоева и Н. Лайне, возникают картины жизни карельского народа с особенностями национального быта и своеобразием народных характеров.

В этих книгах выражается кровная связь их авторов с родной землей и ее жителями. Хорошо сказал об этом Я. Ругоев в очерковой книге для юношества «В краю Калевалы»: «Человек хорошо себя чувствует только тогда, когда он твердо стоит на родной земле, которая дала ему крылья, воспитала его характер, его мысли и стремления. Вот и я там, на берегу Куйтто, чувствую себя увереннее, чем где бы то ни было».

Вполне естественно, что эти произведения особенно близки читателям-карелам, жителям тех мест, где происходили описываемые события. Но они имеют и более общий интерес. Переведенные на русский язык, они становятся фактом всей советской литературы.

5

Как уже упоминалось, определенное место в прозе Карелии занимает финская тематика. Авторы, пишущие о событиях в Финляндии, продолжают традицию, которая была заложена в карельской литературе еще в предвоенные десятилетия Э. Парросом, О. Иоганссоном, Р. Руско и другими прозаиками-финнами.

Сегодня эту традицию продолжает, в частности, Ульяс Викстрем (род. в 1910 г.). Многие годы он работал над большим произведением о событиях рабочей революции 1918 года в Финляндии, которое в русском переводе известно под названием «Суоми в огне». Автор попытался показать, как под влиянием революционного

движения в России происходило политическое пробуждение финского рабочего класса, как поднимались на борьбу за землю беднейшие массы крестьянства, так называемые торпари (мелкие арендаторы). Сыном разорившегося торпаря является и главный герой романа Аукусти Карпакко, который в ходе нарастания классовых боев постепенно освобождается из-под влияния буржуазно-националистических предрассудков и становится сознательным бойцом революции. Книга не лишена недостатков, подчас автор сбивается на хроникальность, кое-где ощущается слишком схематическая расстановка характеров. Но многое в книге удалось. Например, в третьей части впечатляюще описывается трагическое поражение восставших, гибель не сломленных духом красногвардейцев.

Повесть У. Викстрема «Оску Сувела» посвящена последующему этапу финского рабочего движения, когда финские коммунисты боролись в трудных условиях подполья, преследуемые не только официальными властями, но и погромщиками-лапуасцами. В образе Оску Сувела, в юности сражавшегося в отряде красногвардейцев, затем прошедшего через горнило подпольной борьбы и уже в новых условиях послевоенного развития активно участвовавшего в процессе демократизации финской жизни, автор описал характерную судьбу финского коммуниста, преемника революционных традиций. В эпиграфе к повести ее герой именуется духовным братом Тойво Антикайнена, и именно Антикайнену, человеку героической судьбы, автор посвятил свое следующее произведение.

Книга Ульяса Викстрема «Тойска» в какой-то мере заполняет давний пробел, имевшийся в карельской прозе. Книги об этом легендарном

человеке нужны и для взрослого читателя, и в особенности для юношества. Написанная У. Викстремом биография Антикайнена не является художественным произведением в собственном смысле слова. Это, скорее, документальное исследование, возникшее на основе большого, кропотливо собранного материала. Здесь и письма Антикайнена, и его тюремные дневники, и документы архивов, и воспоминания близких ему людей в СССР и Финляндии, и многочисленные печатные материалы. Документальная оснащенность делает книгу весомой и ценной во многих отношениях. Очень интересны приведенные тюремные записи Антикайнена, в которых он делится своими мыслями о политических событиях, о финской жизни, фиксирует впечатления от прочитанных в тюрьме книг. Записи обнаруживают в нем человека большой культуры, широких интеллектуальных интересов, способного глубоко судить о вещах, казалось бы, далеких от забот профессионального революционера. Антикайнен предстает в книге человеком незаурядного гражданского мужества, умевшим не только ненавидеть врагов, но и заступаться за своих несправедливо пострадавших друзей.

Организация документального материала и его подача в книге не всегда кажутся оптимально безупречными. Даже в рамках строго документальной биографии хотелось бы более крепкой фабулы, большей изобретательности в компоновке эпизодов и книги в целом. Об этом приходится особенно вспоминать, имея в виду юного читателя, для которого занимательность повествования играет не последнюю роль.

Продолжая работать в жанре документальной биографии, Ульяс Викстрем выступил с книгой «Торпеда» об Отто Вильгельмовиче

Куусинене, выдающемся деятеле нашей партии и международного рабочего движения. Как известно, в первый период своей деятельности О. В. Куусинен был одним из руководителей финского рабочего движения, и преимущественно об этом периоде его биографии повествуется в книге.

К финской тематике имеет отношение и роман Тайсто Хуусконена «Стальной шквал на перешейке», являющийся одним из наиболее значительных достижений карельской прозы последних лет.

Необычен сам этот роман, необычна и биография его автора. В редакционной справке, предваряющей русский перевод («Север», 1972, № 9), об авторе говорится: «Тайсто Калеви Хуусконен родился в 1925 году в Финляндии. Работал слесарем-инструментальщиком, коммивояжером и ревизором страхового агентства. В 1943 — 1945 годах служил в финской армии в противотанковых частях. В 1949 году переехал в Советский Союз...»

Поселившись в Карелии, Т. Хуусконен вскоре занялся литературным трудом. В местных журналах стали появляться его очерки, рассказы, затем и произведения более крупных жанров. Финские темы чередовались с новыми, взятыми из советской действительности. В частности, в основу романа «Всходы будущего» легли долго накапливавшиеся наблюдения автора над жизнью одного из карельских совхозов.

И вот военный роман Т. Хуусконена, о котором можно с уверенностью сказать, что это наиболее зрелое произведение из всего написанного им до сих пор. Его необычность в советской военной романистике прежде всего в том,

что война здесь показана через восприятие противника. Драматические события лета 1944 года на Карельском перешейке изображены так, как их пережили финские солдаты, испытавшие на себе мощь летнего наступления советских войск. В числе этих солдат был и автор романа. Если не по форме, то по материалу книга его во многом автобиографична. Ее можно было бы назвать романом о финских юношах лета 1944 года. Автор — ровесник своим героям, которым в момент описываемых событий было 18—19 лет. К концу войны из этих молодых финских рекрутов спешно формируется противотанковый артдивизион, в его составе герои попадают на Карельский перешеек, сражаются, гибнут, уцелевшие с чувством облегчения встречают весть о перемирии, против которого долго упорствовало тогдашнее финское правительство.

Художественная своеобычность романа Т. Хууконена вытекает из того, что в этом произведении скрещиваются две литературные традиции: советской военной прозы и прогрессивного финского романа, имея в виду в первую очередь книги о минувшей войне таких писателей, как Вяйне Линна, Пентти Хаанпяя, Пааво Ринтала, Вейо Мери. В особенности чувствуется в романе Т. Хууконена влияние Линна. Их сближает, в частности, юмористическая манера письма. В романе «Неизвестный солдат» (получившем в свое время большой резонанс в Финляндии и переведенном на ряд европейских языков) Линна с блеском продемонстрировал изобразительные возможности солдатского жаргона, кстати сказать, весьма богатого, судя по специально изданному в Финляндии лексикону. Солдатские остроты Линна использовал главным образом для комического снижения милитарист-

ских великофинских идеалов, и этим же путем во многом идет Т. Хуусконен. Это, конечно, не значит, что он копирует Линна. Т. Хуусконен достаточно уверенно владеет и материалом и живописными средствами, чтобы создавать самостоятельные картины военного быта, показывать своих героев и в будничных заботах, и в моменты смертельной опасности.

Как писатель-юморист Т. Хуусконен опирается отчасти и на европейскую традицию (на Ярослава Гашека). В описаниях солдатской жизни, в соленых словечках и не слишком скромных практических шутках гашековской Швейк служит для Т. Хуусконена дополнительным ориентиром, той предельной чертой, преступать которую уже рискованно. Тем более что по части нарушения всяческих литературных приличий некоторые современные финские авторы продвинулись весьма далеко.

Смех Т. Хуусконена может быть злым и беспощадным. Автор предпочитает резко комические, гротескно-заостренные ситуации, исчерпывая их, как говорится, до дна.

В некоторых прежних его юмористических произведениях на мирные темы эта заостренность казалась даже чрезмерной, отчего герои огрублялись, становились не живыми характерами, а условными объектами авторских насмешек.

В романе «Стальной шквал на перешейке» шутки героев нередко жестоки, но жестоки прежде всего сами фронтовые ситуации, жестоки без особого их заострения, поэтому крепкие выражения не кажутся чрезмерностью. Герои ищут в них нервной разрядки, часто это для них единственный способ преодолеть ужас и страх перед разгулом смерти.

Дезертировавшему и отсидевшему в тюрьме солдату, которого в состоянии крайнего истощения вернули обратно в ту же часть, его приятель говорит: «Тебе, Пена, на полевые учения выходить опасно: можно провалиться в дыру, прорытую дождевым червяком».

В романе немало по-настоящему комических сцен. В начальных главах комизмом пронизаны эпизоды с участием глуповатого и самовлюбленного майора Вуорела, начальника учебного центра. Начальственное усердие старого вояки часто подводит его. Пораженный стертыми до кровавых мозолей ногами рекрута Саломэки и его необычайным терпением, майор торжественно возводит его в образец железного солдата, не подозревая, что плутоватый рекрут как раз и устроил «темную» одному из ненавистных младших офицеров, из-за чего была по тревоге поднята для ночного марша вся учебная рота. А на учениях по уничтожению танков новоиспеченный храбрец вновь перехитрил майора-инструктора, накрыв его учебной гранатой в «мертвой зоне».

В батальных эпизодах романа часто соседствуют смешное и страшное.

Герои романа Т. Хууконена — в большинстве своем крестьянские парни, и это накладывает печать на их восприятие событий, на используемые автором образы. Что советский миномет «катюша» получил от финских солдат название «гектарной пушки» (то есть накрывающей своим залпом целый гектар), это было известно и раньше, но вот такую метафору применительно к минометному обстрелу мы встречаем впервые: «Вдруг впереди послышался странный грохот, как будто на пол из развязанного мешка посыпалась громадная картошка. «В окоп!»— закричал Кауппинен. И тут земля

заходила ходуном. Огромные языки пламени и разрывы снарядов заплясали по предполью, быстро приближаясь, и вся окрестность забушевала, как разъяренное море огня и вздыбленной земли. От соединившихся, нахлестывающих друг на друга ударных волн перехватывало дыхание даже в окопе. На голову сыпались комья грязи, смешанные с камнями. Невыносимо визжали осколки. Ниеминен зажал уши руками: «Это смерть!»

Между тем герои романа не хотят умирать, они молоды, в них особенно силен здоровый инстинкт жизни. «Смерть никогда не бывает красивой» — вот один из тех простых аргументов, с которыми не сладить армейской пропаганде. Когда солдату Хейно хотят внушить жертвенно-аскетическую мысль о том, что у финнов в минувшей войне не было-де «иного выбора, кроме как свобода или смерть», он недоуменно спрашивает: «Но на кой черт эта свобода мертвому?», а его приятель насмешливо поясняет: «Как же ты не понимаешь! Свобода останется живым. Господа-то сами хотят выжить».

И в то же время автор не упрощает нравственно-психологических проблем, возникающих перед его героями. Нередко они оказываются в трудных моральных ситуациях. Капрал Кауппинен храбрый солдат, но, сознавая неизбежность поражения финской армии, он все чаще задумывается над тем, что «надо скорей все бросить и уходить», ибо бессмысленно «убивать, убивать и наконец самому погибнуть впустую».

С настроениями солдат, с их подавленным состоянием должно было считаться и армейское начальство, оно в приказном порядке внушало командирам «уважительное отношение» к солдатам, без придирок по мелочам. Но, как

говорит в романе фельдфебель Койвисто, такой приказ пришел «слишком поздно», и дело в конечном счете было не в нем. Человек религиозный, Койвисто с тоской думает о том, что «господь все-таки покинул Финляндию и не слышит его немых призывов» (образ его выписан психологически достоверно и особенно сильно в сцене гибели).

Не то что «загадочным», но туманным, художественно не до конца раскрытым и не проясненным остается в романе образ молодого солдата Сундстрема. Он из богатой семьи, получил хорошее образование, владеет языками, широко начитан, прекрасно сложен, отличный спортсмен. А в душе у него какое-то брожение, кризис, надлом. Он в ссоре с коммерсантом-отцом, разочаровался в его образе жизни, ищет других путей и до армии успел поработать обычным рабочим на заводе. Но обо всем этом лишь кратко упоминается, и вообще в этом образе много лишь намеченного и недоговоренного. Многократно подчеркивается контрастность внешнего и внутреннего облика Сундстрема: на его юном лице обычно блуждает «детская улыбка», с виду он кажется воплощением невинности и ребяческой доверчивости, но из его уст срываются совсем иного рода реплики, во многом он усомнился и разуверился. Чаще всего он выражается в форме к месту сказанных, хотя и малопонятных для других солдат, иноязычных изречений, к которым всегда примешана насмешка, иногда с оттенком цинизма и отчаяния.

И вместе с тем в общей структуре романа, в его идейном замысле образу Сундстрема отводится важное место. В уста этого внешне ребячливого юноши вкладываются весьма серьезные мысли идейно-политического характера. Для не-

го, например, совершенно ясно (и этой мыслью он делится с солдатами), что суверенитет Финляндии будет обеспечен более надежно «не пушками, а пером», то есть разумной дипломатией, реалистическим политическим курсом, добрососедскими отношениями с Советским Союзом. Понятно стремление автора романа показать симптомы зарождения подобных идей в солдатской среде, однако с точки зрения психологической прорисовки характера не все в образе Сундстрема представляется достаточно убедительным. Юный Сундстрем умирает от смертельной раны. Солдаты потом вспоминают его светлые мысли, но как человек и характер он и для них остается во многом загадкой.

В произведении Т. Хуусконена немало художественных удач. Автор создает иллюзию доподлинности, книга по-настоящему читается. Впечатляют своим драматизмом отдельные эпизоды, а вместе с тем автору удалось добиться целостности повествования, что не всегда достигалось в прежних его произведениях. В романе «Всходы будущего» и в более ранних повестях уязвимой была как раз композиционная сторона, общая архитектоника произведения, что было связано с некоторой статичностью характеров. В «Стальном вихре на перешейке» этот недостаток в значительной степени преодолен, хотя в последних главах отчасти все же возникает впечатление растянутости.

На финском языке роман Т. Хуусконена был напечатан сначала в карельском журнале «Пуналиппу», затем вышел отдельной книгой. С романом познакомились также читатели Финляндии, и отзывы прогрессивной финской печати были положительными. Рецензией на роман откликнулся и Вяйне Линна, уже упоминавшийся

нами финский прозаик. Линна отнес произведение карельского писателя к тем книгам о войне, в которых изображается не только батальная ее сторона, не только «крушение боевых порядков, но и вызванное войной потрясение в солдатских душах». Линна подчеркивает гуманистическое содержание антивоенных романов, полагая, что когда их читают миллионы, они помогают широкому кругу людей глубже задуматься над жестокой бессмысленностью войны. Линна заключает: «Заслуга романа Хуусконена тоже в этом. Когда смолкли орудия под Вуосалми и наступило перемирие, в установившейся тишине витал великий вопрос: что же дальше? И ответом на этот вопрос стала наша последующая история», — то есть весь послевоенный период развития Финляндии, ее новый внешнеполитический курс, направленный на укрепление добрососедских отношений с Советским Союзом, на упрочение мира.

Отметим также, что роман Хуусконена обрел добротную литературную форму на русском языке благодаря переводческому профессионализму Вл. Богачева. У него большой опыт, включающий переводы как финских, так и карельских авторов (кстати, ему принадлежит и русский перевод романа Вяйне Линна «Здесь под северной звездой»). Надо сказать, что роман Хуусконена в некотором смысле нелегок для перевода. Признаться, когда я читал произведение в оригинале, вопрос «как это перевести» возникал довольно часто, особенно там, где автор использует диалектизмы и жаргонные выражения. Но переводчик сумел преодолеть трудности. Учитывая, что кадры переводчиков с финского весьма немногочисленны, автор романа вправе считать, что с переводчиком ему явно повезло.

С финноязычной прозой Карелии имеет много общего и творчество русских прозаиков республики. Общность прежде всего тематическая, тесная связь тех и других писателей с жизнью северного края в его прошлом и настоящем. Русских прозаиков привлекает и историко-революционная тематика, и события Великой Отечественной войны на Карельском фронте, и проблемы современного развития жизни. Историко-революционной темой заняты Александр Линевский и Дмитрий Гусаров; борьбе карельских подпольщиков в период войны посвящена документальная повесть Олега Тихонова «Операция в зоне «Вакуум»; сегодняшний день Карелии нашел отражение в прозе Федора Трофимова, Виктора Соловьева, Станислава Панкратова и других авторов.

Общего между русскими и карельскими прозаиками республики немало, но можно заметить и некоторые различия. В современной русской прозе Карелии не наблюдается, например, столь характерного увлечения жанром многогеройного, широкозахватного эпического повествования, как это характерно для многих прозаиков, пишущих на финском языке. К такого рода произведениям русских авторов можно отнести лишь трилогию А. Линевского «Беломорье».

В Александре Михайловиче Линевском (род. в 1902 г.) счастливо сочетается писатель-ученый и писатель-художник. Свой талант он всецело посвятил северному краю. Уроженец Ленинграда, он еще студентом познакомился с Карелией, работал в научных экспедициях. Молодому Линевскому принадлежит крупное археологическое открытие так называемых «Бесо-

вых следков» — наскальных изображений древних людей каменного века. С 1929 года Линевский постоянно живет и работает в Карелии, изучает древние периоды ее истории, эпоху революции и гражданской войны, издает ученые труды, в том числе по этнографии и народной поэзии. В двадцатые—тридцатые годы начинается и становление Линевского-беллетриста. Его первые произведения печатались в различных журналах и сборниках. В 1930 году в журнале «Всемирный следопыт» был опубликован ранний вариант его научно-фантастической повести «Листы каменной книги», затем повесть дважды перерабатывалась автором и, многократно переиздававшаяся, прочно вошла в круг юношеского чтения.

Профессиональная подготовленность историка оказала услугу Линевскому и при работе над трилогией «Беломорье», произведением, завоевавшим читательскую популярность. Именно за «Листы каменной книги» и «Беломорье» писателю была присуждена в 1969 году Государственная премия Карельской АССР.

Трилогия «Беломорье» — произведение многоплановое, с определенной стилевой пестротой, с сочетанием исторической хроники и сюжетного повествования, с переключением действия из одной социальной среды в другую, с появлением все новых и новых героев, в числе которых есть лица исторические и вымышленные. Здесь и рыбаки поморского русского села, и жители лесной карельской деревни, и рабочие сорокских предприятий, и политические ссыльные — все это уже в первой части, охватывающей предреволюционные годы.

Подробно описывается в первой книге быт поморских рыбаков, социальная психология бед-

ноты и богачей, кабальная система «покрутчины» и «забора», ставившая рядового ловца в полную зависимость от рыбопромышленника, владевшего орудиями лова, запасами соли и т. д. В романе воспроизводится та стадия капитализации поморских сел, когда рядовые рыбаки стали уже, по существу, наемными рабочими, но еще ничем не были ограждены от произвола работодателей — ни законами, ни собственной организованностью. Из романа возникают картины быта, весьма далекого от патриархальных устоев, едва ли не всецело пропитанного духом неравенства, расчетливости, унижения, зависти, скопидомства. Крайне унизительная зависимость неимущих и неограниченный произвол хозяев развращал тех и других. То были условия, в которых человек, по известному выражению К. Маркса, становится либо «рабом других людей, либо же рабом своей собственной подлости»[1]. Меркантильный дух проникал в нравственную суть людей, в их отношения, обычаи. Не только браки заключались по расчету, но и предбрачные игры девушек «на выданье» устраивались в рождественские праздники вот каким образом: «Невесты рассаживались за столы на заранее купленные места. Места расценивались по-разному. Красный угол под божницей стоил не менее двух с полтиной, далее были места вдоль передних стен, оцениваемые в два рубля, ближе к дверям отдавались по рублю и еще дешевле. Каждой девушке было бы лестно купить место подороже, но почетные места, по обычаю, отводились девушкам самых богатых домов».

---

[1] К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, стр. 4.

Развращающее влияние частнособственнических отношений хорошо передано через образы Егорки Цыганка, Насти Мошевой, ее отца Мошева и других стариков-богатеев. Красавец Егорка не лишен чувства гордости и человеческого достоинства, он не из тех безответных горемык, кто готов безропотно сносить все обиды. Тягчайшей обидой и позором он считает, однако, и свою собственную бедность. И неуемная жажда разбогатеть уродует его натуру, превращает бесшабашно-дерзкого люмпена в преступника.

Пожалуй, к самым сильным в романе относится сцена, в которой Егорка и его самокрутка-жена добиваются прощения от Мошева, тестя и отца. Сам Мошев, несмотря на свою относительную зажиточность, тоже чувствует себя несправедливо униженным. Его отец потерял из-за несчастья часть капитала, в итоге в двухэтажном фамильном доме поселился вор-приказчик, а Мошев вынужден жить более скромно. Тем сильнее уязвлен он теперь поступком дочери — ведь ему предстоит породниться с голытьбой, опуститься еще ступенькой ниже. Когда Мошев узнал о бегстве Насти, он проклял и отверг ее. Родительская любовь, любовь молодых — здесь все замешено на расчете, гордыне, предрассудках. А жертвой оказывается бескорыстное чувство, первоначально владевшее Настей. От отчаяния, что тесть так и не выдаст приданого, Егорка жестоко избивает жену, желая прибавить ей усердия в новых попытках разжалобить старика. Но помогли не побои и не слезы, а хитро пущенный с ведома Егорки слух о том, что Настя, родная дочь Мошева, собирается наняться в служанки к соседу-обидчику, к тому самому Мытневу, в чью мошну некогда перешла часть капиталов Мошева-стар-

шего. Более чувствительного удара для униженного Мошева-сына придумать невозможно, и во избежание худшего позора он сдается, соглашаясь на «прощение».

Художественно убедительно написан и эпизод посещения тестем и зятем богатея Сатинина с целью подзанять денег на обзаведение Егорки ловецким имуществом, ибо тому не терпится стать вполне самостоятельным рыбопромышленником. В эпизоде мастерски изображена лисья осторожность Сатинина — ханжески велеречивая и благолепная, по-своему даже мудрая, почерпнутая из жестокого опыта жизни. Сатинин не без ехидства вспоминает горький урок, преподанный судьбой отцу Мошева, опрометчиво доверившему свои деньги другому человеку. Сатинину совершенно непонятен бескорыстный риск ради другого, а Егорка, боясь, что ему откажут, напирает в беседе именно на то, чтобы его пожалели и «сделали человеком». Но Сатинин советует Егорке «не тратить слов жалких» и объясняет почему: под испрашиваемую сумму Егорка не может предложить никакого залога в виде недвижимости. Сатинин говорит просителю, что если на море вдруг случится несчастье, «так и полтинника за избенку твою не получишь». Егорка же после отказа еще больше ожесточается, у него сатининская наука жизни отнимает последнюю надежду, что ему удастся разбогатеть честным путем.

В сцене, где вконец обозлившийся и на все готовый Егорка решается отравить хворого старика Лукьянова, чтобы через вдову завладеть его богатством, легко было впасть в мелодраматизм, чего автору удалось избежать: при всей авантюрности поступков, герой обладает определенной силой характера, в развитии образа

его есть самостоятельная логика. Егорка слишком горяч, слишком нетерпелив в попытках немедленного самоутверждения; ему не хватает опыта, той лисьей осторожности, которой с избытком наделен скряга Сатинин. Егорка не хочет да и не умеет выказывать смирения перед утвердившимися хозяевами, в их глазах он так и остается «белой вороной», голью и люмпеном, лишь с внешними замашками денежного человека. И это приводит к тому, что несостоявшийся хозяин превращается в каторжника. Арестовавший Егорку исправник фон Бреверн не более чистоплотен в своих поступках, но он принадлежит к иному сословию, иной среде, которая его не отвергает.

К сожалению, не все сюжетные линии романа реализованы с такой художественной убедительностью. В первой части обращает внимание то, что эпизоды, связанные с поморским селом, его бытом и нравами, изображены более живописно и ярко, чем сцены в Кореле, оставляющие впечатление некоторой условности и приблизительности. По авторскому замыслу, жизнь лесной карельской деревни оставалась куда более патриархальной, там не было таких богатеев, как в Поморье, частнособственническая психология не укоренилась еще столь глубоко, не было и столь резких социальных противоречий. Исторически это верно. И все же изображению быта и духовного мира жителей Корелы не хватает в романе той художественной конкретности, какой отличаются сцены поморской жизни. Во многом условным предстает и образ старика — карела Савелия Михеича, с которым близко сходится ссыльный большевик Туляков, а затем и Двинский, один из основных персонажей романа. Савелий для местных жи-

телей, да и в глазах Тулякова, не просто сельский староста, низшее звено в иерархии государственной власти, но и подлинный глава крестьянского общества, мудрый и опытный человек. Туляков со стариком в большой дружбе; автор сравнивает Савелия с «библейским патриархом» и изображает его с явной симпатией.

И тем не менее Савелий Михеич — это еще не характер в яркой человеческой конкретности. Старик ревностный старовер, «по-аввакумовски» недолюбливающий царей и «антихристову» власть. Средний его сын осужден на десять лет каторги за участие в матросских волнениях на Балтийском флоте. Разными хитростями и строгостью Савелий пытается оградить карельские селения от всяких внешних влияний, запрещает молодежи отправляться на заработки к лесопромышленникам, добивается того, что один из односельчан с приобретенными навыками торгаша навсегда покидает деревню. Казалось бы, патриархально-старообрядческие представления в сознании старика имеют глубокие корни и весьма устойчивы, но Туляков с удивительной легкостью находит с ним общий язык, без затруднения придает нужное направление его действиям, находит в нем понятливого собеседника по социальным вопросам и т. д. Через много глав с Савелием сталкивается Двинский, и буквально на одной и той же странице «библейский патриарх» предстает в весьма разных, трудно совместимых качествах. С одной стороны, его сознание еще самым непосредственным образом связано с языческой мифологией, в беседе с ним Двинский «на многие часы погрузился в сказочный мир, заселенный лешими, водяными, домовыми, о которых старый карел рассказывал с таким видом, словно лично видел

их десятки раз... Чего-чего не узнал Двинский от старика, твердо верившего, что мир населен множеством духов, таинственно влияющих на судьбу человека, затерянного в бесконечных лесах севера». И вместе с тем, всего лишь несколькими абзацами ниже, образованный интеллигент Двинский, имеющий некоторый опыт участия в освободительной борьбе, оказывается ниже Савелия в понимании современных политических задач. Двинский пока еще не излечился до конца от народническо-интеллигентского утопизма, от стремления не столько организовать массы на борьбу, сколько личными усилиями принести им «спасение». И вот Савелий внушает Двинскому мысль о необходимости связи с массами: «А ты не брезгуй, зайди-кось на вечёру, не чурайся народа. Без него и ты так себе человек будешь, а с народом ты и товарищи твои большие горы сдвинете! Это мне понятно, хоть и век свой в диком лесу живу».

Эта неожиданная умудренность Савелия напоминает аналогичную сцену в пьесе «Глушь пробуждается» Т. Ланкинена и Н. Яккола. Не случайно в «Водоразделе», по мотивам которого пьеса была написана, подобный недостаток устранен.

Думается, что процитированное поучение Савелия Михеича в «Беломорье» произвольно с точки зрения правдивости характера, оно есть не его собственное размышление, а добавление автора. Причем элементы схематизма в образе Савелия невольно накладывают свою печать и на других героев, с которыми старик общается. В частности, не вполне убедительным в сценах с Савелием выглядит образ большевика Тулякова. Ведь при такой редкостной сообразительности Савелия и его односельчан, при их предан-

ности и любви к Тулякову не совсем понятным становится его томительное бездействие, жалобы на отсутствие пригодных для революционной работы людей.

Вторая часть романа, как уже отметил Л. Павлов[1], до некоторой степени отличается от первой по композиции и стилю. Повествование охватывает события 1918—1919 годов на Севере — в Мурманске, Кеми, Архангельске. Описываются подлинные лица и факты, беллетристу помогает историк-исследователь, тщательно изучивший архивы и нередко вводящий тексты документов непосредственно на страницы книги. Воспроизводится борьба большевиков за влияние на массы, их героизм в трудных условиях иностранной интервенции и предательских действий членов Мурманского Совета. Изложение местами становится калейдоскопическим, эпизоды не всегда связаны сюжетно, в потоке информационного материала лишь изредка всплывают прежние герои — Егорка Цыганков, Настя Мошева, Сатинин, Двинский, Туляков. Отщепенец Егорка не способен по-настоящему пристать ни к одному из лагерей; им движет только корысть, и в погоне за «фартом» он то берет подряд на ловлю рыбы для голодающих рабочих и во время конфликта убивает на море Сатинина, то идет в услужение к белогвардейцам. Единственным намеком на потребность в некоей опоре, душевном постоянстве является неугасшее чувство Егорки к ушедшей жене, но и оно лишено человеческой глубины.

Образу отщепенца Егорки в романе противостоит образ Василия Боброва, выходца из того

[1] Очерк истории советской литературы Карелии, Петрозаводск, 1969, стр. 324.

же поморского села. Автор стремится показать, что уже с самого начала между Егоркой и семьей Бобровых существует определенный нравственный рубеж.

Характерен следующий эпизод. Расправа Егорки над упрямым стариком Сатининым жестока, но поскольку Егорка действовал все же в интересах всей рыбацкой артели, Яков Бобров, отец Василия, проникается к нему даже некоторого рода сочувствием и симпатией. Но вот корыстолюбивый Егорка, зная об этой симпатии, решается даже из нее извлечь выгоду и просит Якова Боброва присмотреть за лукьяновским домом, даже поселиться в нем и постеречь принадлежащее теперь ему, Егорке, добро, но получает отказ: «Нет, Егор Богданович, — ответил наконец старик, почтительно величая Егорку по отчеству. — В лукьяновском добре нет моей копейки. Не мне его и стеречь, не мне им и пользоваться! Вот кабы федотовское ты мне предложил, отказа не услышал бы. Федотовское — это и мое и отцово добро! Еще мой дед горб свой ломал на федотовского деда». В этом ответе старика «мое» и «не мое» строго разграничено трудовой моралью, которая Егорке недоступна. Тем более расходится его путь с жизненным путем Боброва-младшего. В свое время Егорка, собираясь стать хозяином, хотел сделать Василия своим приказчиком, но тот уклонился, заявив, что у него «другая дорога», он «с заводом крепко связался».

Василий Бобров, прошедший суровую жизненную школу в рабочей среде, становится в третьей части романа одним из ведущих героев. Он вырастает в вожака масс, сознательного борца за новую жизнь. Автор рисует картину первых лет социалистического строительства в

Карелии, народный энтузиазм в борьбе с жестокими лишениями и трудностями — недаром заключительная часть трилогии называется «Испытания».

Через своего рода испытание, проверку творческой зрелости прошел и автор трилогии. И можно сказать, что писатель справился с трудной задачей, о чем свидетельствует читательский успех его романа.

7

Если «Беломорье» — многогеройный роман, причем ведущие его герои более или менее равноправны, то в книге «Три повести из жизни Петра Анохина» Дмитрия Гусарова (род. в 1924 г.) — один герой, как это явствует уже из заглавия.

Петр Анохин — лицо историческое, известный в Карелии партийный и общественный деятель первых лет Советской власти. И жизнь его в главных моментах воссоздается в книге на документальной основе.

Первая повесть «Вызов» снабжена подзаголовком: «Повесть о юношеском порыве». Нужна была авторская изобретательность, чтобы написать эту часть всего лишь на одном биографическом факте, причем нисколько не преувеличивая значения факта ни в жизни самого героя, ни в политической жизни того времени. В том, как автор строит сюжет, чувствуется сдержанность, становящаяся своего рода конструктивным моментом повествования. Ведь что, собственно, произошло вечером 11 августа 1909 года в захолустном губернском городе Петрозаводске? Восемнадцатилетний типографский рассыльный, сын местного мастерового Петр Анохин, возму-

щенный крайне унизительными формами преследования всех подозреваемых в политической неблагонадежности, решился на свой риск и страх учинить нечто похожее на месть и, догнав упомянутым вечером жандармского сыщика, ударил его сзади ножом. Действовал он так неумело и в таком волнении, что только порезал сыщику воротник пальто, за что, однако, был приговорен петербургским военно-окружным судом к смертной казни, замененной затем заключением в Шлиссельбургскую крепость и последующей ссылкой в Сибирь. Вот действительный факт, который надо было осмыслить и на котором строится первая повесть.

Юноша Анохин предельно чистосердечен на следствии, он ничего не скрывает, да и нечего ему скрывать. Действовал он в одиночку, без сообщников, ни в какой тайной организации не состоял и определенных политических целей не имел. Но людям, ведущим дознание, этого чистосердечия мало. В повести хорошо показано, как факт неумелого покушения постепенно обрастает различного рода обстоятельствами, как на него наслаиваются «частные мотивы» чиновных лиц, их характеры, самолюбие, интересы карьеры. Полковнику Криштановскому, начальнику губернского жандармского управления, желательно поправить свою служебную репутацию, после чего он надеется выбраться снова в столицу, откуда ему недавно пришлось уехать. А чтобы быть замеченным, он должен отличиться в раскрытии крупных дел, настоящих политических заговоров, о которых докладывают непосредственно царю. Именно такое направление полковник намерен теперь придать следствию по делу Анохина. Своему заместителю Самойленко он говорит: «Поймите меня, Константин

Никанорович, Анохин-одиночка — для нас с вами пустой номер! Анохин — член тайного сообщества — это внимание Петербурга, это осуществление и ваших и моих желаний! Неужели мы должны упускать эту возможность?» Но, как говорится, у каждого хитреца свой расчет. Осторожный подполковник Самойленко опасается, что превращение малозначительного дела в политический заговор может обернуться против него же. Криштановский в губернии совсем недавно, до него обязанности начальника жандармского управления долгое время исполнял он, Самойленко, и теперь с него могут строго спросить, почему заговор обнаружен с очевидным запозданием — ведь тайные организации в один день не возникают.

Сомнения Самойленко разрешает только телеграмма вышестоящей инстанции с указанием провести следствие именно в целях раскрытия возможного политического заговора. И тогда жандармский подполковник загорается служебным усердием, у него появляются собственные «идеи», он пытается спровоцировать юного подследственного, увлечь его перспективой открытого политического процесса — с обличительными речами подсудимых, откликами печати, широкой гласностью. Но арестованный простодушно повторяет, что он был один, что к прежним показаниям ему добавить нечего, и заманчивый план жандармских чинов остается без последствий.

Свою характерную физиономию имеет в повести и фигура судебного следователя Чеснокова. Для него соображения карьеры не играют существенной роли, он уже стар и болен, к тому же жизнь его кое-.чему научила. В молодости он пострадал за свою профессиональную

честность и добросовестность, свыше ему дали понять, что к некоторым лицам с влиятельными связями законы менее строги, после чего энтузиазм молодого следователя заметно приостыл. Чесноков стал тихим и замкнутым, приобрел репутацию мелочного молчуна-педанта, но положительных человеческих качеств не утратил, пытаясь отстаивать их в пределах профессионально возможного. Внешнему давлению жандармского управления он может противопоставить как раз педантичное следование букве закона, стараясь истолковать эту букву не в ущерб арестованному, не в сторону усугубления его вины.

Арест и суд, каторга и ссылка, из которой Петр Анохин смог вернуться лишь после Февральской революции 1917 года, стали для него политической школой, о чем отчасти рассказывается уже в первой повести, отчасти во второй, озаглавленной «Вся полнота ответственности». В ожидании суда юный герой беседует с опытным революционером Петром Благосветовым, постепенно проникается доверием к нему, рассказывает о себе, а вместе с тем готов спорить с ним. Новый знакомый не берется осуждать поступок юноши, но одновременно приводит примеры того, как столь же искренние, но опрометчивые порывы молодых террористов оборачивались во вред рабочему движению, организованной борьбе самих масс. Также и намерение Анохина отказаться от защиты на суде Благосветов считает неумной «мальчишеской замашкой», он советует использовать все возможности, чтобы сохранить себя для борьбы, и в этих же целях стремится нравственно подготовить юношу к тяжелым условиям каторги.

Во второй повести описывается возвращение Петра Анохина в Петрозаводск, его деятельность на посту председателя Олонецкого губисполкома в 1918—1921 годах. Анохин узнает, что некоторые из его прежних друзей стали теперь левыми эсерами, что левоэсеровская группа пользуется значительным влиянием на массы. В июне 1918 года эсерам удалось временно получить большинство голосов на губернском съезде Советов, но вскоре сотрудничество большевиков с ними стало невозможным, и эсеры были выведены из состава губисполкома. Как докладывал в Москву Анохин, коммунисты Олонии взяли на себя всю ответственность за положение дел в крае. Подробности этой борьбы, с изображением ее трудностей, с выявлением человеческих взаимоотношений, и составляют содержание второй повести.

И наконец в третьей повести — «Трагедия на Витимском тракте» — действие переносится на Дальний Восток, где в мае 1922 года от пуль уголовников и бандитов погиб Петр Анохин. Перед читателем развертывается расследование убийства, его обстоятельств и мотивов. Убийство было в какой-то мере случайным, Анохина и двух его товарищей, отправившихся на охоту, убийцы приняли за проезжих торговцев. Но в то же время борьба с бандами приобретала политическое значение, стала острой и неотложной необходимостью.

Сильная сторона повестей Дм. Гусарова — в беллетристической живости изложения, в умении строить занимательную интригу, улавливать в документальном материале возможности неожиданных сюжетных ходов. Впрочем, чрезмерных эффектов автор избегает, стиль остается вполне деловым и спокойным, хотя иногда —

видимо, из желания подчеркнуть значительность описываемого — появляются необязательные ударные слова вроде «сам губернатор», «сам полковник Криштановский», «сам генерал-барон Остен-Сакен» и т. д. Кое-что упущено в обрисовке характеров, особенно второстепенных персонажей. В вихре событий их участники подчас резко менялись, революция учила заблуждавшихся. Например, некоторые из описываемых в книге левых эсеров вскоре решительно пересмотрели свои взгляды и политическую позицию, вступили в большевистскую партию. Поскольку чисто художественными средствами эти индивидуальные пути в революцию раскрыты в книге не до конца, автор порой вынужден прибегать к информационным справкам и примечаниям, что становится, конечно, совершенно необходимым. Можно было бы пожелать большей психологической глубины и образу Петра Анохина в третьей повести.

Но жанр документальной беллетристики не из легких, вымыслу автора здесь поставлены строгие границы, и в то же время писатель должен домысливать психологию лиц и поступков, что в документах обычно не раскрывается. В пределах жанра Дм. Гусаров написал полюбившуюся читателям книгу, которая по своему типу приближается к отдельным выпускам серии «Жизнь замечательных людей».

К жанру документальной прозы относится и повесть Олега Тихонова «Операция в зоне «Вакуум», посвященная борьбе отважных разведчиков в районе Шелтозера, на оккупированной белофиннами во время Великой Отечественной войны территории Карелии. Как и книга Дм. Гусарова о Петре Анохине, повесть О. Тихонова отличается острым, динамично развер-

тывающимся сюжетом, хотя по организации материала и манере повествования она несколько иная. Повесть подчеркнуто фрагментарна, в ней быстро чередуются острые диалоги, сжатые зарисовки, доподлинные тексты радиограмм, выдержки из отчетов героев-подпольщиков. Автор заботится о том, чтобы скрепить все элементы умелым монтажом, стремится к тому, чтобы возникла напряженная общая картина. Правда, кое-где монтажный калейдоскоп становится слишком пестрым, и тогда хотелось бы чуть-чуть задержаться, чтобы повнимательней приглядеться к изображаемым характерам. Манере автора чужда ложная романтика, и в то же время в повести хорошо показано, какими превратностями и опасными неожиданностями изобиловала деятельность подпольщиков. Во избежание провала требовалась крайняя осмотрительность, а то и просто удача среди трудных испытаний и жестоких ошибок. Стилю автора присуща похвальная немногословность, он умеет построить фразу, выхватить яркую деталь. Вот с каким емким лаконизмом описан расстрел молодого подпольщика, когда в последнем мгновении жизни для него сосредоточилась вся красота мира: «Его вывели в поле за Пустошь. В размытой зноем синеве неба дрожал звон жаворонка, рассыпался и оседал на землю мириадами подголосков — гудела, тикала секундами мелодий трава. Он поднял голову, и глаза до черноты захлестнулись солнцем...»

К числу наиболее удавшихся произведений карельских авторов о войне следует отнести и очерк П. Борискова «Летний поход», в котором впечатляюще описан один из трудных партизанских рейдов в лесах и болотах Северной Карелии. Некоторые герои этого очерка живут

среди нас, и при чтении невольно сверяешь собственное представление о них с тем, как описал их автор. И нужно сказать, что приметы этих людей — не только внешние, но и психологические — схвачены автором верно и удачно.

8

Прозаики Карелии работают, естественно, и в жанре рассказа. Признание читателей и критики получили, в частности, рассказы Виктора Соловьева (род. в 1923 г.).

Виктор Соловьев пишет о природе, охоте, о сегодняшних продолжателях этого древнего промысла. Настоящая охота для рассказчика не просто страсть и уж никак не баловство, а труд, тяжкий труд. Вот как начинается рассказ «Мошники»: «Глухарей я помню с тех пор, как и себя. Помню, как возвращался с тока отец, сгорбленный от усталости. Как, громыхая намокшими броднями, вваливался он в прихожую, и она наполнялась запахом сосновой чащи, горелого пороха, сапожной мази, прожженной и потной одежды, окуренной дымом костров. Мать, ворча, удалялась на кухню, а я, истомившийся долгим ожиданием, бросался к отцу и, прыгая, теребил его за рукав.

— Убил! Убил! — кричал я на всю квартиру».

В юном герое пока говорит лишь глупый ребяческий азарт, потом ему предстоит познать суровое искусство охоты, ее поэзию, без восторгов и чувствительности, но способную полонить душу и даже стать своего рода мерой ценности человека: «Память, что сито: держит лишь крупное, а мелкое пропускает, и оно уносится временем. Отца я помню вместе с запахами ле-

са и глухарями, висящими на заветном гвоздике. Должно быть, это и было самое крупное из всего, что было в моем отце... И оно перешло в меня».

Охота, как будничное занятие и одновременно мера духовных и физических качеств, хорошо изображена в рассказах «Когда уходят годы», «Коробка спичек». Для пожилого лесовика Логинова, героя первого рассказа, каждый новый выход на охотничью тропу есть проверка собственной жизнестойкости, доказательство неугасающего интереса к изменчивому миру. После дневной ходьбы по заснеженным лесам он смертельно устал, и кажется, на обратный путь нет больше сил, но на подходе к деревне, заметив на снегу свежий след зверя, он уже обдумывает свои завтрашние заботы, где и когда проверять налаженные ловушки.

Виктор Соловьев описывает психологические типы охотников, подчеркивая, что в лесу «видеть можно по-разному». Он вспоминает о С. Т. Аксакове, который «сумел разглядеть у глухаря и пятнышки на тыльной стороне хвоста и костяную бахрому на пальцах. А один бывалый глухарятник, когда его спросили, какую окраску имеет глухарь, очень смутился и, кроме белого носа да красных бровей, ничего не мог припомнить».

Привлекает язык рассказов Виктора Соловьева, простой и в то же время нерасхожий, без штампов и красивостей. Бывает, какое-нибудь одно, совсем обыденное, без особого нажима произнесенное, но очень точное слово придает жизненную достоверность всей фразе, всему абзацу: «Уже немного рассвело. Стихают крики уток. В деревне звонко горланят петухи. Поникший под дождем овес отсвечивает, как луже-

ный». Без этого «как луженый» едва ли все описание так располагало бы к себе, вызывало бы такое доверие.

Или еще: «Был конец августа — пора дородных подосиновиков и прохладных дней с мимолетными дождями из прозрачных туч. С придорожных пожен то и дело с квохтаньем взлетали взматеревшие тетерки. На буграх деревья еще бодро зеленели, а в низинах уже свесили прихваченные ранним заморозком листья. Ожившие ручьи, сварливо журча, набирали силу». Очень акварельная по своей тонкости деталь: мимолетные дожди из *прозрачных* туч — пожалуй, в наибольшей степени помогает передать точно схваченное автором переходное состояние природы, происходящее в ней борение.

Природоописания В. Соловьева обычно деловиты и целенаправленны, они имеют непосредственное отношение к происходящему, а не служат внешним украшением повествования. Между тем можно найти немало примеров, когда вкрапленные в текст описания природы не играют в иных книгах видимой функциональной роли, присутствуют сами по себе и потому слишком безлики.

Но когда, скажем, В. Линна в начале своей трилогии «Здесь, под северной звездой» описывает пустынное болото с «хлипкой, вымученной водою почвой», с карликовыми соснами, похожими на «кряжистых старичков», — эти детали не безотносительны к дальнейшему повествованию. В единоборстве с болотной топью Юсси Коскела сам превратился в «кривобокого идола», в такого же старичка, как и карликовые сосны. Или когда в сцене прихода Юсси в пасторские покои автор преднамеренно отказывается от детального описания обстановки, это

тоже имеет свое психологическое оправдание: Юсси робеет перед пастором, ему сейчас не до обстановки, да он «и не посмел бы разглядывать комнату. Это было для него почти такой же недопустимой дерзостью, как если бы он вдруг посмотрел в глаза самому богу».

В «Мошниках» Виктора Соловьева описание весны, — помимо того, что оно весьма конкретно и совершенно необходимо для развития повествования, — еще и очень познавательно. Здесь обнаруживается отличное знание леса, профессионально охотничья наблюдательность, и в то же время в этой утилитарно-прикладной зоркости есть своя неподдельная поэзия. Оказывается, у охотников свои особые приметы весны и ее движения. Для «глухарятников», пишет автор, «истинная весна в лесу наступает лишь после опадания хвоедера — плотного снега, намерзшего за зиму к сучьям хвойных пород. Пудовыми массами висит он на каждом дереве. Даже сильный ветер не может его стряхнуть. И лишь когда лапы ветвей согреет движение весеннего сока, студеный груз потеряет свою цепкость и вдруг обрушится с протяжным гулом, похожим на глубокий вздох. А расправившиеся ветви толкнут под бок соседние деревья, и с них тоже загремит обвал, и зашумит, как по команде, вся чащоба и заколышет на солнце вскинутыми сучьями.

Теперь самое время искать глухариные тока».

Обостренное внимание к слову наблюдается у Виктора Соловьева и в речевой характеристике героев. Казалось бы, сущий пустяк: воспользоваться ли уменьшительной или обычной формой слова. Но это вовсе не пустяк, а действенное средство, если только к месту применить

его. В стихах к уменьшительным формам нередко прибегают только ради ритма или рифмы. Я, например, не уверен, обязателен ли «денек» в следующих строках: «Время движется. Не помешкав, Подоспеет такой денек — Ты придешь на моем Онежском Карусельный включить станок».

Мне кажется, «день» было бы не хуже. Первый приход юноши на завод будет для него скорее «днем», чем «деньком», и этим эмоциональным оттенком, естественным в данном контексте, пожалуй, не стоило бы пренебрегать.

Но вот В. Соловьев рисует старика охотника, человека доброго к людям и к природе, понимающего толк в ее красоте, считающего, что если и «брать глухаря», то непременно «под песню». Старик и рассказчик, еще подросток, встретились в лесу:

«— ...Как тя звать-то?

— Виктор.

— Виташа, значит... Хочешь ли, Виташенька, на ток со мной?»

Здесь уменьшительная форма уже определенно к месту. Она не выпирает из контекста и не безразлична к нему. Для доброго старика встречный подросток уже «Виташа». И слово «значит» здесь тоже кстати, оно не просто из тех однотипных разговорных словечек, которыми иные пытаются придать диалогу живость. То, что для других «Виктор», для старика в силу его характера действительно значит «Виташа», а с возрастанием интереса к новому человеку возрастает и доброта, «Виташа» превращается в «Виташеньку».

Хорошее языковое чутье проявляется и в повести В. Соловьева «Отшельники». Это первое произведение автора более крупного плана.

Как и в рассказах, в нем нет разработанного сюжета, столкновения характеров, конфликтного развития действия. Каждодневная жизнь предстает в неторопливой прозаической обыденности, и в то же время это жизнь странная и архаическая, притаившаяся где-то на отшибе сегодняшнего общества. Крайне кондовой выглядит сама форма нелюдимства и эгоизма Афанасия Букарева — ведь эгоизм обычно умеет очень проворно рядиться в современные одежды. Эта реликтовая кондовость, признаться, с некоторым трудом вписывается в современную городскую среду, требует для убедительности своей дополнительных усилий от автора. В повести всячески подчеркивается, что Букарев и круг его немногочисленных знакомых принадлежат уходящему и отживающему. Они и по возрасту уже старики, обитают на окраине, в старых, как «перестойный гриб», домах, появляются в новых городских районах больше для того, чтобы излить свою желчь по поводу современных кафе из бетона и стекла, женских брюк и коротеньких юбок. У престарелого Букарева, чувствующего себя «в родном городе словно на чужбине», развилась «болезненная страсть к тишине», в его домишке «даже ходики не тикают»: во время хвори хозяин приказал жене остановить часы, и с тех пор их не заводили. И в довершение всего Букарев объясняется в разговоре с приятелем-охотником, что любимая его птица — филин («Силен, умен, да скрытен. Значит — мудр»). Не слишком ли обнаженная получается самохарактеристика?

«Отшельники» — повесть о смысле жизни, о подлинном человеческом достоинстве и красоте характера. Автор идет в ней «от противного», предельно заостряя несоразмерность дикой при-

родной силы своего героя и ничтожности его души, совершенной неразвитости нравственного начала. Претендуя на широту натуры, Букарев подразумевает под ней лишь полную бесконтрольность собственных поступков. Оттого он и постоянно не в ладах с людьми. Его «матерая силища» с одинаковым успехом обращается и во зло и в добро. В молодости он славился как кулачный «боец-костоломатель», в гражданскую войну отчаянно рубился с беляками, но допускал и жестокое самоуправство. Он «бунтарь» и «баламут», «народный заступник» и самодур, понесший справедливое наказание. Кончилось тем, что он возненавидел людей как таковых, не понимая ни их действий, ни смысла собственной жизни.

Его приятель, Пономарев, тоже в чем-то ущербный, но на свой манер. Он с детства был физически слабым и под влиянием людских обид предался «лесному отшельничеству», отдыхая душой только на охоте. По профессии он столяр, но мастер плохой и нерадивый, с удовольствием общается только с миром птиц и зверей. Однако в этом «легком человечишке», как называет его Букарев, заложена доброта, и на склоне лет Пономарев уразумел, что и природа в конечном счете нужна людям, что нужно делиться с людьми своими знаниями о ней и самому стать необходимым людям, — так преодолевает он свое отшельничество. Если в образе Букарева мизантропическая кондовость предельно заострена, то в образе Пономарева не все в художественном отношении согласовано: Пономарев задуман отчасти как антипод Букарева, но сюжетного столкновения характеров все же в повести не получилось. Читательский интерес к повести в немалой степени

обусловлен своеобычностью языка, умением автора строить диалоги, рисовать сцены окраинного быта.

9

Забота о занимательности фабулы в книгах А. Тимонена, Дм. Гусарова, О. Тихонова; преднамеренное заострение ситуаций в некоторых юмористических рассказах Т. Хуусконена и его романе «Стальной шквал на перешейке»; интерес В. Соловьева к образам странных героев, в которых обличается духовное отшельничество,— во всем этом, помимо других художественных задач, можно видеть стремление писателей избежать плоского натурализма, опасность которого остается в прозе осязаемой.

Говоря о натурализме, я имею в виду не пристрастие к плотским сторонам жизни, не эротизм и не скабрезности — всего этого обычно не бывает в книгах карельских авторов. Но натурализм может вполне уживаться и с благопристойно-причесанным, даже сентиментальным изображением жизни. Подразумевается тот натурализм, когда характер и сюжет (как история характера) не вырастают до целостной художественной концепции, когда повествованию не хватает воздуха и простора, когда оно не скреплено, не спаяно внутренней необходимостью и художественной логикой. Сцена следует за сценой, уходят одни герои и появляются новые, подробно описываются быт, обычаи, занятия людей, вещи, и все это вроде бы небезынтересно, не лишено содержания, но, завершив чтение иной книги, ловишь себя на мысли, что художественной завершенности здесь нет, что можно было закончить ее значительно раньше, а можно было бы написать еще ряд

сцен (или вовсе не писать такую книгу) — принципиально от этого мало что изменилось бы.

Позволю себе небольшое отступление. В «Случайных этюдах» Василия Белова есть коротенький, в три странички, лирический рассказ «Холмы». Рассказ о том, как человек, приехавший в родную деревню в отпуск, пробудился утром от какой-то смутной тревоги. Потом он вспомнил вчерашнюю встречу с деревенским сверстником, который таким немолодым ему показался, и хотя сам он даже чуть постарше, но как-то не осознал тогда этого. А теперь человека посетило острое чувство необратимости жизни. Рассказ пронизан скорбью. Человек идет на деревенское кладбище, где «его впервые обожгла, заставила сжать зубы простая, ясная мысль... Здесь, на его родине, даже кладбище только женское. Он вдруг вспомнил, что ни одного мужчины из его рода нет на этом холме», — в разное время они уходили на разные войны и полегли под другими холмами. Однако печаль в рассказе В. Белова особенная. Да, жизнь необратима, но она и безмерна, и посмотрите, как эта безмерность жизни передается самой стилистикой, самой интонацией повествования, на что, собственно, я и хочу указать этим отступлением.

Вот как это выглядит у Белова:

«Он вышел в зеленое, звенящее кузнечиками поле и на ходу медленно обвел взглядом родные, много лет не виденные окрестности и деревни. Он ощутил сейчас какое-то странно радостное и грустное чувство причастности ко всему этому и удивился: «Откуда он взялся и что значит все это? Где начало, кто дал ему жизнь, тогда, ну хотя бы лет четыреста назад?

Где все его предки? Неужели теперь все они — это и есть всего лишь он сам и два его сына? Странно, непостижимо...»

«...Он вышел на крутой и зеленый холмик, огибаемый голубой озерной подковой. Купол церкви плыл в небе, плыл в редких белых облаках, плыл и все не мог никуда уплыть. Пчелы тихо жужжали над купами верб. Внизу от ветра и солнца мерцало озеро, голубизна, пронизанная лучами, темнела, дробилась в своем бесконечном изменении. А здесь, на холме, было тихо и зелено. Зной истекал в небо, искажая лесной горизонт волнистыми вертикальными струями. Не в масть серым, реденьким, словно захмелевшим от времени крестам белел свежий штакетник, и арка новых сосновых ворот плыла в небе вместе с церковным куполом».

Обратим внимание, что и серые ветхие кресты рядом с новой изгородью и свежевырубленными воротами присутствуют здесь не случайно — они служат вехами раздвинувшегося времени, огромность которого художнику важно показать, и это с успехом ему удается.

Между тем как часто в иных произведениях встречаешься с избытком вещественных деталей, бессильных прорвать свою материальную оболочку и обнажить художественную глубину. Художественно неосвоенным может остаться и иного рода материал, привлекаемый в каких-либо информационных целях — то ли это справка об исторической эпохе, то ли географическое описание, то ли почти анкетная биография героя. Такое встречается не только в исторических романах или повестях-биографиях, но подчас даже в лирически окрашенной прозе. Пекка Пертту давно зарекомендовал себя прозаиком лирического склада, и в этом плане у него есть

очевидные удачи. Но и с ним бывают случаи, когда избранная лирическая тональность повествования не до конца выдерживается, а некоторые эпизоды не выполнены в нужном ключе, отсюда появляется разностильность, эклектизм слога. Например, повесть «Клад» начинается с романтической завязки: рассказывается легенда о кладе и волшебных огнях на Черном острове, и сам старик Симана, главный герой повести, предстает на первых ее страницах человеком, всецело погруженным в мир преданий, близким к природе, с грустью размышляющим о том, что жизнь его детей пошла по иному руслу. Но вслед за тем идут биографические страницы, своей тональностью противоречащие этому представлению. К тому же выясняется, что Симана в былые времена работал председателем местного колхоза, то есть он сам был активным строителем новой жизни. В результате образ раздваивается, наивной вере в волшебство вроде бы не остается места, и сам мотив легенды начинает казаться в повести несколько искусственным. Во всяком случае, все то, что рассказывается о заботах и хлопотах детей Симаны, дочери (ихтиолога) и сына (геолога), образует стилистически разнородное сочетание с легендой. Здесь не найдена та мера стилевого единства, которая есть, например, в «Белом пароходе» Чингиза Айтматова, где легендарное и сказочное вписывается в пласты нравственной жизни современного человека.

В свое время Г. Гачев написал интересную критическую работу о другой повести Чингиза Айтматова, «Джамиле», тонко раскрыв ее коллизию как столкновение норм древней патриархально-родовой морали с нравственным миром новой личности, ее правом на индивидуальное

чувство. Одновременно автор статьи показал, что и в художественном отношении сюжет современной айтматовской повести имеет свой древний слой, нижний фольклорный этаж. В истории любви Джамили и Данияра критик обнаруживает сюжетную схему богатырского сватовства, которая живет как подпочва современного литературного мышления. «И это не только не есть ограниченность, — пишет Г. Гачев, — напротив, в этом величайшее преимущество младописьменных народов и литератур, ибо благодаря этому та целостность охвата жизни, способность сразу сопрягать начала и концы, смотреть на жизнь одновременно и с наивно-непосредственной, и с углубленной современной точки зрения... здесь может осуществляться со всей полнотой» («Вопросы литературы», 1963, № 3, стр. 84).

То преимущество, о котором говорит Г. Гачев, в карельской литературе остается еще во многом потенциальной возможностью, реализуемой пока довольно робко и не всегда с достаточной художественной убедительностью.

Думается, что дальнейшее развитие карельской прозы пойдет по пути усиления ее аналитической целенаправленности, углубления психологизма, всестороннего исследования процессов жизни через индивидуальные человеческие судьбы. Представляется, в частности, очень важным, чтобы характерное для многих карельских романистов тяготение к широкому охвату действительности сочеталось с совершенствованием психологического анализа, художественной экономностью, большей интенсивностью образного мышления, отделкой формы, терпеливой работой над словом, дабы, по выражению Флобера, одного из великих тружеников в литературе,

освободить фразу «от ее беловатого жира и оставить в ней одни только мускулы».

Наряду с исторической тематикой, вполне закономерной и плодотворной, весьма актуальной задачей для прозы остается более настойчивое исследование современной нашей действительности, ее глубинных процессов, проблем развития новой личности.

Звание писателя, его художнический и гражданский долг ко многому обязывают. В сегодняшнем тревожном и быстро меняющемся мире ему надлежит обладать самым чутким ухом, самым зорким глазом, самым отзывчивым на все проявления жизни сердцем. Конечно, это нелегко — никогда не знать покоя, но беспокойство в самой природе искусства. От безмятежности оно чахнет и хиреет. Покой обычно прописывается больным, а наше искусство здорово и открыто всем волнениям бытия.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

В свое время Гете сравнивал всемирную историю с фугой, в которую один за другим вступают голоса различных народов.

Славный Октябрь, открыв новый этап в истории человечества, вовлек в ее могучее многоголосье великое множество разбуженных народов, чьи голоса уверенно набирают силу в содружестве социалистических культур.

Свое место в этом содружестве принадлежит и литературе Карелии. Ее поэты и прозаики творят в тесном общении с писателями братских народов. Творческие связи постоянно крепнут и развиваются, более разнообразными становятся их формы. Устанавливаются личные писательские контакты. Только за последнее десятилетие

Карелия неоднократно принимала у себя писателей Москвы и Ленинграда, Эстонии и Марийской АССР, Коми и Молдавии. В свою очередь писатели Карелии часто выезжают в другие республики. Они участвовали в проведении Дней карельской литературы в Москве и Ленинграде, в различных литературных форумах.

Плодотворные рабочие контакты с писателями Северо-запада — Вологодской, Архангельской, Мурманской областей и Коми АССР — осуществляет издающийся в Карелии журнал «Север». Став с середины шестидесятых годов межобластным, журнал заметно окреп, литературный уровень его повысился. Нередко на страницах «Севера» впервые на русском языке видят свет произведения карельских авторов, пишущих по-фински. Одновременно журнал знакомит своих читателей с произведениями прогрессивных писателей Финляндии и Скандинавии. Соответственно журнал «Пуналиппу» пропагандирует советскую литературу среди финских читателей, и аналогичную же переводческую деятельность осуществляет финская редакция издательства «Прогресс».

Литературы не могут жить без взаимных контактов, что подтверждается всем опытом развития мировой литературы. Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур есть объективный процесс, который, строго говоря, протекал всегда, во все эпохи, только в разных формах и с разной степенью интенсивности.

Еще в далеком прошлом Карелия была как бы средоточием скрещивающихся культурных традиций. Взаимодействие карельской, русской, финской национальных культур издавна наблюдалось в области фольклора. Известны, например, карельские сказки на сюжеты русских

были, а русские сказочники в ряде случаев использовали карельские сюжеты. Среди жителей Северной Карелии получили распространение финские лирические песни (более позднего, чем эпос, происхождения), и вместе с тем в Карелии есть селения, где женщины по давней традиции поют русские лирические (народные) песни, на русском же языке, хотя среди них продолжают бытовать одновременно карельский фольклор и карельской же остается их обиходная речь. Примером своеобразного творческого двуязычия может служить и известный русский сказочник Карелии Матвей Коргуев (1883—1943), который пел по-карельски эпические руны, усвоенные им в детстве от матери, карелки по национальности.

Об этом давнем соседстве-дружбе карельской и русской культуры на земле Олонии и Заонежья, Пудожа и Беломорья говорят и в стихах:

Зовет нас край, где жесткие морозы,
где на ветру, забыв про неуют,
карельские и русские березы
одно и то же издавна поют...

(Роберт Винонен. «Свирель»)

Тем более характерно взаимовлияние культур для современной Карелии, где единой дружной семьей, в каждодневном общении, живут и творят представители разных национальностей. Самобытная культура карельского народа, «Калевала», сказки и песни, народные танцы и прикладное искусство — все это во многом питает также творчество живущих в Карелии русских писателей, художников, композиторов. И одновременно национально-карельская художественная интеллигенция получает неоценимую по-

мощь со стороны деятелей русской литературы и искусства, творит в неразрывном единстве со всей многонациональной советской культурой.

В истории молодой карельской литературы есть знаменательный, по-своему символический эпизод. Когда в 1930 году вышли отдельной книгой стихи Ялмари Виртанена (1889—1939), одного из зачинателей литературного движения в Карелии, предисловие к сборнику написал Алексей Максимович Горький. Оно прозвучало как напутствие старшего товарища. Горький видел в Ялмари Виртанене рабочего поэта, одного из певцов самого революционного класса, которому предстояло преобразовать мир на основе лучших культурных завоеваний человечества.

В писателе новой эпохи, по мысли Горького, сила революционного отрицания, трезвость взгляда естественно и необходимо сочетаются с пафосом созидательного утверждения. «Сатирик по отношению к прошлому, беспощадный реалист в настоящем и революционный романтик в будущем — вот каким, в моем представлении, должен быть писатель — выходец из рабочего класса. Таким я считаю Ялмари Виртанена...» Горький подчеркивал идейную целеустремленность пролетарской поэзии, ее оптимизм, бодрый дух. «Именно эта бодрость, — писал он, — эта вера в силы рабочего класса, своего класса и в неизбежность победы его и составляет сущность и содержание поэзии певцов нового мира, ее неоспоримую общественно-революционную ценность». В то же время Горький предостерегал от нигилистического отношения к классическому художественному наследию, настойчиво советовал учиться у великих мастеров слова, овладевать литературной техникой — задачи, которые и сегодня остаются весьма актуальными.

Есть тысячи нитей, которые связывают молодую карельскую литературу с многообразным миром художественной культуры всех народов нашей страны. Как известно, механизм взаимодействия литератур в его эстетическом выражении очень сложен. В то же время есть очевидные каналы такого взаимодействия, и едва ли не самым важным из них являются художественные переводы.

Для поэтов Карелии стало уже традицией включать почти в каждую книгу стихов также раздел переводов. Много переводят финноязычные поэты — Я. Ругоев, Н. Лайне, Т. Сумманен. Диапазон их переводческих интересов довольно широк, он включает и русскую классику, и творчество представителей многонациональной советской поэзии.

Переводы обогащают поэтов. Постигая чужой образный мир, поэт-переводчик делает его и своим, оставляет его след в своей творческой памяти.

Переводы для поэтов молодых литератур нередко становятся настоящей творческой школой. Еще в середине тридцатых годов, когда в Карелии готовилось четырехтомное собрание сочинений А. С. Пушкина на финском языке, один из переводчиков, Тату Вятяйнен, писал в этой связи: «Невозможно переоценить тот поучительный урок, который я извлек для себя, работая над переводами пушкинских стихов. Глубокое знакомство с богатством мыслей и поэтикой великого мастера, со строгой в своей простоте и одновременно пленительной красотой его образов, с его необычным чувством ритма и гармонии—все это стало для меня подлинным университетом поэзии. Я словно обрел новый масштаб для оценки искусства» («Ринтама», 1937, № 2).

Большинство переводов, выполняемых карельскими поэтами, делается на финский язык впервые, что придает им особое значение как для финских читателей в нашей стране, так и в Финляндии. Это же можно сказать, например, и о переводе Я. Ругоевым «Слова о полку Игореве» (1949), наиболее значительной его переводческой работе. За сто лет до этого в Финляндии была предпринята попытка познакомить финнов с отрывками «Слова» в переводе на шведский язык, который в ту пору оставался в Финляндии еще основным языком образованных кругов. Переводчик Ю. Лундаль, стремясь привлечь внимание финской публики к богатствам русской литературы, писал в 1840 году в газете «Гельсингфорс моргонблад», что из всех «прекрасных памятников древнерусской литературы, обнаруженных по настоящее время усердными исследователями, более всего выделяется «Песнь о походе Игоря против половцев». Высокое поэтическое вдохновение, обилие смелых, полнокровных образов, эпическая мощь и наряду с этим выражения, нередко переходящие в самую нежную и сладостную лирику — таковы главные качества певца Игорева...» И все же на финский язык «Слово» оставалось в Финляндии непереведенным, карельский поэт своим переводом проложил для финских читателей новую тропу в русскую поэзию.

Известно, что с переводами стихов с языка на другой дело обстоит обычно гораздо сложнее, чем с переводами прозы. Финский язык не составляет в этом отношении исключения. Финны, например, куда лучше знают русский классический роман — Толстого, Достоевского, Тургенева, Гоголя, Гончарова, Горького, чем русскую поэзию. Даже интеллигентным финским читателям

и профессиональным критикам крупнейшие русские поэты известны больше по именам, чем по их творчеству. Причина одна: переводов поэзии несравненно меньше, чем прозы. В еще большей степени это справедливо по части переводов советской литературы в Финляндии. Пожалуй, относительно более известен финнам Маяковский (в основном благодаря переводам Армаса Эйкия и Арво Туртиайнена), из других же советских поэтов переводились лишь единичные стихотворения.

На этом фоне заметно возрастает удельный вес сделанного карельскими поэтами-переводчиками, хотя в абсолютном своем выражении и их вклад пока довольно скромен — впереди здесь огромное поле деятельности. Но и то, что уже сделано, заслуживает более внимательного к себе отношения как со стороны критиков, так и издателей, чем это наблюдается до сих пор. Еще в двадцатые — тридцатые годы Ялмари Виртанен переводил стихи Демьяна Бедного, в периодической печати появлялись переводы из Маяковского, Асеева, А. Прокофьева. Тогда же, в 1931 году, вышел небольшой сборник переводов советской поэзии на финский язык, но выпуск таких сборников не был, к сожалению, продолжен и не стал традицией.

В наши дни Николай Лайне переводит стихи Некрасова и Шевченко, Твардовского и Грибачева, Янки Купалы и Геворга Эмина, эстонцев Ю. Смуула и П. Руммо. У Тайсто Сумманена есть переводы из Ярослава Смелякова, Мусы Джалиля, Вадима Шефнера, Александра Яшина, Андрея Вознесенского (поэма «Лонжюмо»), Ювана Шесталова. Я. Ругоев переводил Расула Гамзатова, Максима Танка и Пимена Панченко, Мирзо Турсун-заде и марийца Сергея Чавайна,

а также многих ленинградских поэтов. При внимательном отборе и должной взыскательности уже из существующих переводов можно было бы составить сборник советской поэзии, познавательный и полезный для финских читателей.

В более значительных масштабах переводится и издается в Карелии многонациональная советская проза. Круг профессиональных переводчиков на финский язык не очень широк, но у них большой опыт и работают они продуктивно. Много лет своей жизни посвятили переводческому делу Виэно Левянен, Урхо Руханен, Вуокко Ахвенинен, Тауно Хаапалайнен, Тюнэ Пертту, Ольга Кукконен, Лео Хольм, Айли Айрола. За послевоенные десятилетия переведены и изданы десятки советских романов и повестей, в том числе М. Горького, А. Фадеева, А. Толстого, М. Пришвина, Я. Коласа, К. Паустовского, В. Пановой, Ч. Айтматова, О. Гончара, Н. Бирюкова, В. Закруткина, Вл. Чивилихина, А. Хинта, Э. Круустена, П. Куусберга и многих других. Часть тиража большинства переводных изданий распространяется в Финляндии.

Наряду с переводами художественной прозы проводится большая работа по переводу общественно-политической и философской литературы, трудов классиков марксизма-ленинизма. На финском языке впервые осуществлено издание Собрания сочинений В. И. Ленина в сорока пяти томах. Выход в свет этого издания с признательностью встречен прогрессивной финской общественностью, труд переводчиков и редакторов был отмечен ЦК КПФ.

Много делается и по части переводов с финского на русский язык. Практически все значительное, что выходит из-под пера финноязычных писателей Карелии, поэтов и прозаиков, издает-

ся также на русском языке, причем издается, как правило, многократно и гораздо более крупными тиражами, учитывая огромность читательской аудитории. Создан новый перевод «Калевалы» (1970), на русском языке была издана «Антология карельской поэзии» (1963), несколькими сборниками выходили в русских переводах стихи большинства национально-карельских поэтов, переведено немало прозаических книг.

В деле художественного перевода есть что совершенствовать. В частности, необходимо проявлять больше заботы о подготовке переводческих кадров. К вопросам перевода должна чаще обращаться наша литературная критика и литературоведение. Помимо практической оценки издаваемых переводов, есть также общие переводческие проблемы, которые применительно к данной языковой паре (русский — финский) нуждаются в теоретическом осмыслении[1].

Русский язык стал поистине могучим средством культурных взаимосвязей между многочисленными народами нашей страны. Еще в дореволюционных условиях русский язык играл определенную связующую роль, через него отдельные представители малых народов овладевали достижениями русской и мировой культуры, равно как через него распространялись сведения о духовной жизни их собственных народов. Победа социалистических отношений создала для развития культурных взаимосвязей совершенно новую общественную основу, прида-

[1] В отношении перевода фольклорной поэзии некоторые специфические вопросы затронуты в работе: А. Г. Хурмеваара. «Калевала» в России, Петрозаводск, 1972.

ла им размах, пронизала их подлинным демократизмом. Соответственно и связующая функция русского языка обогатилась новым содержанием. По-своему показателен здесь пример с «Калевалой». «Калевала» в русском переводе Л. Бельского вышла первым изданием в 1888 году, вторым («исправленным и снабженным примечаниями», как указывал переводчик) в 1915 году. Однако более широкую литературную жизнь, с более регулярными переизданиями, перевод Л. Бельского получил уже в советский период, когда он выходил массовыми тиражами и когда через его посредство были выполнены переводы карело-финского эпоса на другие языки народов СССР. Соответственно возросло значение «Калевалы» как культурного фактора, усилился читательский интерес к ней, участились случаи обращения к «Калевале» художников-иллюстраторов, поэтов, музыкантов.

Представление о том, насколько возрастает благодаря русским переводам читательская аудитория у писателей малых народов, дает и следующий пример: на финском языке тиражи поэтических и прозаических книг карельских авторов обычно не превышают одной-двух тысяч экземпляров, тогда как тиражи русских переводов возрастают в десятки, иногда в сто раз, а последний роман А. Тимонена «Мы — карелы» вышел в «Роман-газете» миллионным тиражом. Естественно, что все это способствует расширению представлений о духовной культуре карельского народа, укрепляет ее связи с культурой всех братских народов.

Развитие дружеских связей способствует взаимообогащению литератур и становится одним из важных источников их непрерывного художественного обновления. От этого всеобщего

процесса выигрывают все литературы, тем более молодые.

Читая, например, роман А. Тимонена «Мы — карелы», нельзя не вспомнить о шолоховском «Тихом Доне», одном из крупнейших произведений советской литературы об эпохе гражданской войны. Произведение Шолохова несомненно было в поле зрения карельского прозаика и оказало на него влияние. Столь же несомненным представляется и то, что другой шолоховский роман, «Поднятая целина», оставил свой след в «Родичах» О. Степанова, произведении, изображающем ранний этап коллективизации карельской деревни. В названных книгах есть ощутимая перекличка тем, конфликтов, ситуаций; применительно к образу Васселея, героя романа А. Тимонена, в критике даже говорилось о «карельском Григории Мелехове», что следует понимать, конечно, не буквально. Для карельских авторов шолоховские полотна являются ярким примером возможностей эпического искусства живописать пронизывающий человеческие судьбы драматизм революционной эпохи, и они в этом плане брали уроки у выдающегося мастера. Но драма Васселея, равно как и драма старого Онтто в «Родичах», в их художественной и человеческой конкретности, возникает все же из иных условий, сопряжена с иной средой, в которой революционные процессы принимали форму своеобразную, в деталях ни с чем не сравнимую.

Влияние литератур других народов СССР на карельскую литературу наблюдалось во все периоды ее развития, но в особенности оно возрастает на современном этапе. Творчество современных карельских поэтов и прозаиков — пишут ли они на финском языке или на русском —

нельзя представить вне общего русла многонациональной советской литературы, литературы социалистического реализма. Учась у наиболее выдающихся ее представителей умению глубоко проникать в сложные явления современной жизни и с позиций коммунистической партийности правдиво отражать ведущие тенденции, карельские авторы тем самым обогащают свою национальную литературу новым опытом.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 5
Глава первая.
ФОЛЬКЛОР И СОВРЕМЕННОСТЬ 7
Глава вторая.
ПОЭЗИЯ. 38
Глава третья.
ПРОЗА. 135
Вместо заключения. 211

Эйно
Генрихович
Карху

В КРАЮ «КАЛЕВАЛЫ»

Редактор **В. Дробышев**
Художник **Е. Леонов**
Художественный редактор **Б. Шляпугин**
Технический редактор **В. Никифорова**
Корректор **М. Доценко**

Сдано в набор 18/X-1973 г.
Подписано к печати 25/I-1974 г. А07329
Формат бум. 70x90¹/₃₂.
Бумага офсетная.
Печ. л. 7. Усл. печ. л. 8,19. Уч.-изд. л. 8,59.
Тираж 10 000 экз.
Заказ № 12421. Цена 60 коп.

Издательство «Современник»
Государственного комитета Совета Министров РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли и Союза писателей РСФСР
121351, Москва, Г-351, Ярцевская, 4.

390012, Рязань, Новая, 69.
Рязанская областная типография.