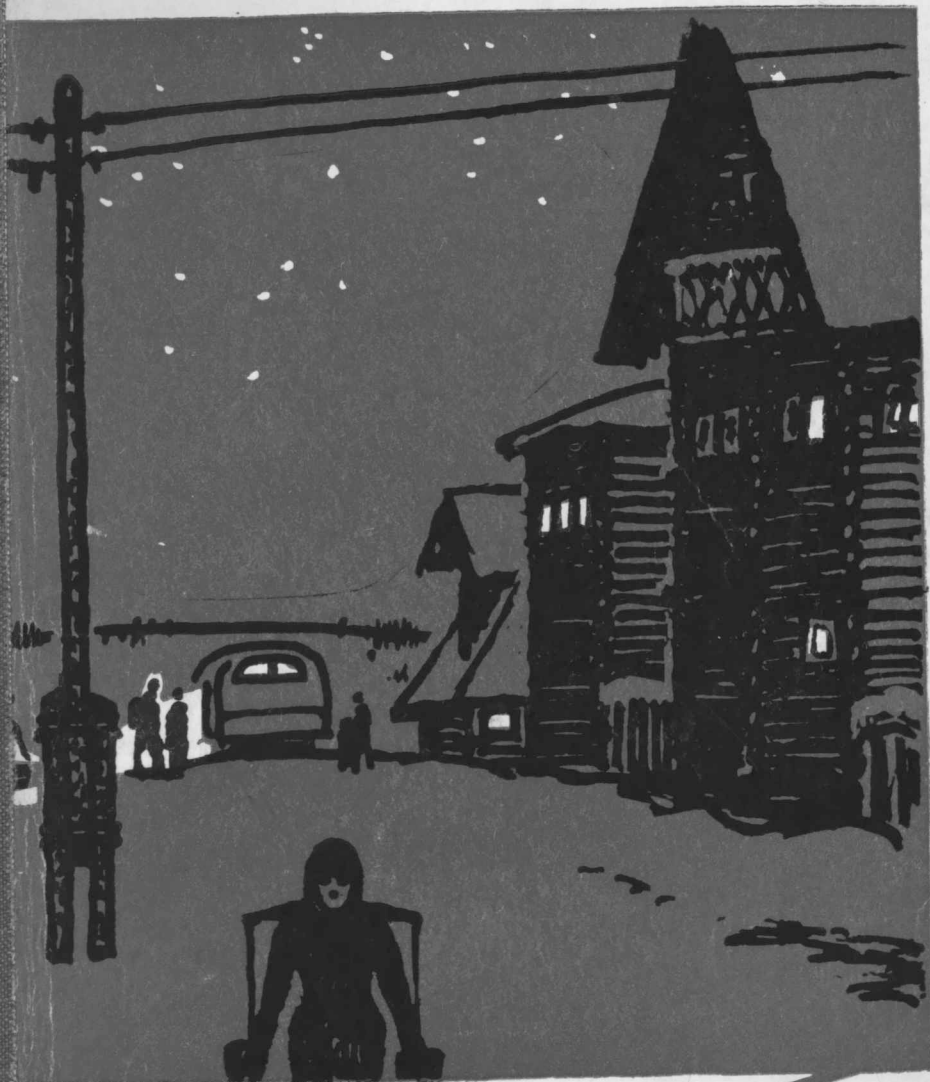


На рубеже



1•1964

Э. КАРХУ



О КОНКРЕТНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ

На различных примерах из книг карельских авторов мне хочется поговорить о значении художественной детали в искусстве, о предметности его языка, о смысловой и эмоциональной точности отдельного слова в контексте и о прочих частных вещах. Но это будут такие частности, в которых материализуется художественная мысль и без которых она перестает быть художественной. Сама направленность статьи предполагает, что приводимые в ней примеры еще не характеризуют того или иного произведения в целом, и мне, пожалуй, нет надобности каждый раз оговаривать, что наряду с удачными страницами в книге можно найти и неудачные, и наоборот.

* * *

В стихотворении «День Победы» Борису Шмидту нужно было выразить тот неповторимый миг утром 9 мая 1945 года, когда только что отпремели 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. 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 «отлежаться» в сознании и принять вид четких формулировок и обобщений? Можно написать много страниц, добросовестно зарифмовать всевозможные «приметы» конца войны, в том числе и те, о которых говорилось выше, и все-таки не достигнуть желаемого: слитности художественного образа и 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, это великолепные строки, приближающиеся к классической ясности и строгости стиха, они составили бы честь любому поэту. Они 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 спрягнуть с себя пыль военных дорог, еще где-то ковались медали «За победу над Германией», скульпторы только готовились увековечить память о героях в бронзе, историки — написать о войне толстые тома. Помимо своей содержательности, приведенные строки превосходно оформлены в звуковом отношении: эти ударные **ла-ла-ла** действительно создают впечатлительное человеческое лавы, еще не остывшей, еще движущейся по инерции. И это не манерная звукопись ради себя самой, но совершенно естественная и необходимая для точной реализации поэтической мысли.

В сравнении с этими двумя строками все остальное в «Дне Победы» уже не производит такого впечатления, а главное — стихотворение не получило художественной цельности, из него можно что-то безболезненно изъять, что-то прибавить из других стихов о войне, опубликованных в той же книжке Б. Шмидта.

Пожалуй, наибольшей цельностью в сборнике «Заповедь» обладает следующая лирическая миниатюра:

Я вспоминаю час на склоне дня,
Ваш городок,

боев минувших веки.
И горько мне — забыли вы меня:
Одно письмо, и это — в кои веки.
Как дар небес, все в памяти храня —
Свет ваших глаз,

снежинок блеск на шубке, —
Я суеверно рад погасшей трубке,
И верится:

вы вспомнили меня.

Из этого стихотворения уже невозможно что-либо изъять без того, чтобы не пострадали цельность и конкретность на-

строения, очень предметно и экономно выраженного. Только «дар небес» заставляет подумать: свое ли это, нет ли здесь литературной «вторичности» поэтического языка? Сомнение усиливается и превращается уже в уверенность при чтении некоторых других стихотворений сборника. Уж очень охотно поэт прибегает к литературным заимствованиям, к использованию готовых образов из русской и советской классики. Здесь и Гоголь («Был бит, и чем попало, но не был «мертвою душой»), и Маяковский («Товарищ жизнь, дай руку. Тверже мою в своей руке сожми...»), и «путевка в жизнь», и, наконец, такое:

Вдоль трассы Западно-Карельской
Иная жизнь шумит в лесах:
Лесозаводы, комбинаты,
Их свет в озерах отражен.
Здесь к водопою брел сохатый,—
Здесь будет город заложен.

Или:

Еще душа не заржавела
И не иссякнул сердца пыл.
И мне мила земля карела,
Где я страдал, где я любил...

И хотя эти заимствования напечатаны в книге курсивом, но от этого они производят не менее странное впечатление. Для чего поэту понадобилось выражать **свою** любовь и **свое** страдание взятой напрокат строкой? Зачем в стихотворении о тоске на чужбине потребовалось перефразировать Грибоедова (уже без курсива):

Живи тут до седины —
С тоской не будет сладу.
И лишь отчизны дым
Всегда нам будет сладок.

Искушением идти «от литературы», а не от жизненных впечатлений и живого чувства, на основе которых поэт может создать свой художественный мир, объясняется и обилие «красивостей» во многих стихах сборника, вроде: «Рояль рокотал за стеною старинного вальса волной»; «...все драгоценности мира щедрой рукой Природы украсили бор сосновый: алмазы, рубины, сапфир» и т. д.

Поскольку речь зашла о живописании природы, обратимся к трем прозаическим книгам наших карельских авторов, каждая из которых начинается описанием весны. Читаем в первой книге:

«Весна была в полном разгаре. Лед уже сошел, но по реке еще тянулись запоздалые льдины. Мутные талые воды подгоняли их, слегка покачивая. Ударяясь о прибрежные камни, льдины жалобно скрипели, крошились и, попадая снова на

быстрину, продолжали торопливо нестись вперед.

Погода стояла ясная, и можно было легко разглядеть деревья на холме за городом. На березе возле калитки от легкого вечернего ветерка дрожали сережки. Они отчетливо выделялись на синеве неба».

Взятое само по себе, это описание не вдруг обнажит свои изъяны. Да, это действительно весна, здесь есть ее приметы.

Но прочитаем начало второй книги того же автора:

«Большие капли воды блестели на голых ветках ив. Кое-где в тени кустов еще лежал талый снег. На равнинах земля была черная, размокшая.

С вечера начался первый дождь. На расвете он прекратился, и небо прояснилось. Дувший с реки ветерок покачивал ветки деревьев, роняя на землю тяжелые капли. В зарослях вереска заблестели огромные лужи. Между кустами журчали ручьи, стремясь на залитую водой равнину».

Заодно прочитаем и третье описание, уже другого автора:

«Земля еще не оттаяла, а теплые дожди уже секли по ночам обледенелые дороги и унылые хибарки рабочей окраины. Тихо шумели леса, предвещая приближение лета. Свежий снег давно не выпадал, а старый превратился в рыхлую, грязновато-серую массу. Под нею уже клокотали и журчали весенние ручьи.

С каждым днем солнце поднималось все выше, его лучи приятно ласкали лицо. Воздух был напоен влажным запахом таящего снега и свежестью весеннего ветра».

Прежде всего бросается в глаза то, что все эти описания весны не очень отличаются друг от друга по своему настроению. А ведь в каждой книге, видимо, есть своя особая тема, свой сюжет, свои герои, своя повествовательная интонация, — все это должно как-то подчинять себе любую картину, пронизывать ее общим настроением всей книги. Зарождается подозрение (именно по причине этого сходства), что каждое из этих описаний безотносительно к произведению в целом, оно могло бы без особого труда перейти из одной книги в другую. Уберите из третьего описания «унылые хибарки рабочей окраины», намекающие на то, что здесь речь пойдет о дореволюционной действительности, и его можно поставить на место любого из двух других описаний. Перестановка будет не особенно заметна. А это свидетельствует о случайности, необязательности самих описаний.

Когда, скажем, В. Линна в начале своей трилогии «Здесь под северной звездой» описывает пустынное болото с «хлипкой, вымученной водой почвой», с карликовыми соснами, похожими на кряжистых старичков»,—эти детали не безотносительны к дальнейшему повествованию. В единоборстве с болотной топой Юсси Коскела сам превратится 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 разгладывать комнату. Это было для него почти такой же недопустимой дерзостью, как если бы он вдруг посмотрел в глаза самому богу».

Но, даже если отвлечься от функциональной связи упомянутых описаний весны с общим замыслом произведений, они и сами по себе обнаруживают недостаточную определенность. В первом из них «от легкого вечернего ветерка дрожали сережки», из второго мы узнаем, что «дующий с реки ветерок покачивал ветки деревьев», в третьем воздух напоен «свежестью весеннего ветра»; «журчащие ручейки» из второго описания переходят в третье, где они «клокочут и журчат» одновременно. В этих описаниях отмечаются слишком общие приметы весны, которые в первую очередь приходят на ум, как только мы упоминаем о ней: ледоход, ручьи, прогалины, легкий ветерок или то, что «с каждым днем солнце поднималось все выше». По этим признакам мы узнаем «весну вообще», а не конкретную, одну-единственную весну, в которую должны происходить описываемые события. Искусство же требует неповторимой индивидуальности не только от человеческих характеров, но и от неодушевленных предметов и явлений. Художественная иллюзия создается только тогда, когда перед глазами читателя возникает именно этот предмет, это явление, а не абстракция, включающая лишь «родовые признаки» многих явлений, в чем-то схожих, но не тождественных.

Точной, психологически мотивированной детали в искусстве нельзя заменить ничем—ни форсированной лексикой, ни патетическими возгласами. И когда мы читаем, к примеру, такие строки:

Увенчан сиянием Севера,
Возник этот город металла
Силой партийной воли,
Упорством титанов труда,—

то художественно это нас не убеждает,

хотя нам и понятны добрые намерения автора. «Увенчан сиянием Севера»—вроде бы и громко сказано, но эмоционально это не доходит.

Но бывает и так, что какое-нибудь одно совсем обыденное, оброненное как бы невзначай, произнесенное без особого нажима, но очень точное слово придает жизненную достоверность всей фразе. «Уже немного рассвело. Стихают крики уток. В деревне звонко горланят петухи. Поникший под дождем овес отвечает, как луженый». Без этого «как луженый» едва ли описание так располагало бы к себе, вызывало бы такое доверие. Припасенное на самый конец, сравнение как бы закрепляет художественную иллюзию, высекает то завершающее «чуть-чуть», которое часто решает все дело.

А вот картина весеннего пробуждения природы, самый миг чудесных превращений в ней, к которым она долго готовилась: «Я разомлел от солнца и бессонницы. В костре чадит выворотень-пенек. Передо мной березовая роща. Когда я засыпал, ветви молодых березок строчками чернели на фоне белоснежных стволов, и рощица походила на комнату, оклеенную газетами. И спал-то я какой-нибудь час, а за этот срок свершилось событие—лопнули почки. Теперь от рощицы струится пряный запах, она подернулась нежно-зеленой кисеей и выглядит словно комната с чудесными обоями. Когда я прохожу через эту рощу, она оставляет на моей куртке пахучий клей народившейся листвы».

Казалось бы, здесь те же внешние атрибуты, что и в цитированных ранее описаниях весны из трех разных книг: ветви, почки, лесные запахи, но как это все по-своему увидено и прочувствовано, как тесно связана здесь одна деталь с другой эмоциональными токами и ассоциациями! Комната, оклеенная газетами, и вдруг комната с чудесными обоями, совершенно обновленная и посвежевшая, а затем ассоциативное уточнение и наполнение этой свежести: «пахучий клей народившейся листвы» на куртке—из «комнаты» с ее новой «оклейкой» художественная мысль вновь возвращается к природе, круг замкнулся, включив в себя необходимый автору эмоциональный эффект.

Так пишет В. Соловьев, у которого вообще наблюдается обостренное внимание к слову как в авторском повествовании, так и в речевой характеристике героев. Вот, казалось бы, суший пустяк—воспользоваться ли уменьшительной или обычной формой слова. Но это не пустяк,

а действенное оружие, если к месту его применить. Я, например, не уверен, обязательно ли слово «денек» в стихах:

Время движется.
Не помешкав,
Подоспеет такой денек —
Ты придешь на моем Онежском
Карусельный включить станок.

Мне кажется, «день» было бы лучше. 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. Не обязательной представляется мне уменьшительная форма и в таких стихах:

Я шел, тревогой мучим,
Томимый духотой,
Искал в лесу дремучем
Водичку хоть какой.

«Тревогой мучим» и «водичка» — это из разных эмоциональных рядов. Человек, умирающий от жажды, будет просить скорее «воды», чем «водичку».

Но вот В. Соловьев рисует старика охотника, человека бесконечно доброго и к людям и к природе, понимающего толк в ее красоте. Старик и рассказчик встретились в лесу.

«... Как ты звать-то?»

— Виктор.

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

Здесь уменьшительная форма к месту. Она не выпирает из контекста и не различна к нему, она превращается в необходимый художественный «усилитель». Для доброго старика встречный человек уже «Виташа». И слово «значит» здесь тоже кстати, оно не просто случайный паразитизм с мнимой целью придать диалогу «разговорность». То, что для других «Виктор», для старика, в силу его характера, действительно значит «Виташа», обычное имя он переводит на свой язык, близкий его душевному складу. А с возрастанием интереса к новому человеку, с мгновенным появлением желания, такого естественного для старика, сразу же сойтись поближе с этим человеком («Хочешь ли... на ток со мной?») возрастает и доброта, «Виташа» превращается в «Виташеньку».

Что художественное мышление осуществляется через предметные детали, что оно эмоционально-конкретно, — это азбучная истина, известная каждому литератору. Конечно, истину можно знать теоретически, но не всегда следовать ей в художественной практике. Обозревая как-то жур-

нал «Пуналиппу», я заметил по поводу одной из напечатанных в нем повестей, что в некоторых сценах автору не удалось найти выразительных художественных деталей. В результате этого сцены остаются лишь бледной канвой того, что должно происходить с героями в сходных ситуациях, но о чем читатель повести может лишь приблизительно догадываться, не захваченный непосредственной иллюзией происходящего. В повести есть сцена объяснения дочери с отцом, который решил выдать ее за нелюбимого человека. Я писал в этой связи, что слабость сцены объясняется не тем, что «сама ситуация здесь не отличается новизной. Разве, скажем, до толстовского «Воскресения» никто не описывал истории обманутой девушки? Внешне в человеческих судьбах многое повторяется, но каждый раз по-своему, и силой творческого воображения писатель должен найти необходимые художественные детали, чтобы придать общему характер неповторимости, чтобы его герой был типом и личностью одновременно».

Один из наших поэтов печатно выразил неудовольствие моей рецензией. Я готов согласиться, что обзор журнала был недостаточен глубоким. Но одно меня удивило тогда в ответе поэта: сократив приведенные слова о важности художественной детали, он не без иронии подчеркнул, что вот, дескать, какими «комментариями» рецензент сопровождает пересказ повести. Из иронической интонации можно было понять, что эту самую «деталь» поэт считает такой безделицей, о которой и говорить не стоит. Между тем Л. Н. Толстой был убежден в том, что эмоциональное «заражение» человека искусством «только тогда достигается и в той мере, в какой художник находит те бесконечно малые моменты, из которых складывается произведение искусства». Добавим, что без внимания к этим «бесконечно малым моментам» художника не спасут от неудачи ни активность его гражданской позиции, ни общественная значимость избранной им темы, ни жизненность конфликта — вещи сами по себе очень важные в искусстве, но нуждающиеся в своей реализации именно средствами искусства.

Приведенный пример свидетельствует о каких-то пробелах в понимании чашими отдельными творческими работниками самой специфики искусства как образного, чувственно-конкретного мышления.

* * *

Написал я эти заметки и подумал: а не обидятся ли те наши писатели, у которых

я позаимствовал примеры на тему «что такое «плохо». Многие, принимаясь за литературно-критическую статью или рецензию, испытывают то сложное чувство нравственной ответственности и вместе с тем неуверенности, когда после долгих размышлений все-таки не знаешь, в каком ключе писать. Действительно, как найти верный тон, чтобы и обидной напраслины не возвести и в то же время не поддаться искушению говорить только вещи исключительно приятные, но плохо согласующиеся с внутренним чувством истины.

Вот и сейчас, дописывая последние строки, после чего нужно решиться отнести статью в редакцию, я ловлю себя на мысли: стоит ли огорчать людей, которые иногда дарят тебе свои книги с милыми надписями и с которыми ты чуть ли не каждодневно встречаешься лицом к лицу, общаешься приветствиями, беседуешь о житье-бытье и текущих делах. Петрозаводск — не многомиллионный город, здесь все писатели и критики вроде бы личные знакомые между собой, а когда приходится говорить неприятное знакомому, тому же Б. Шмидту, А. Тимонену, У. Викстрему, произведения которых я цитировал, берет какая-то оторопь, видишь перед собой лицо человека, возможную болезненную реакцию, — и опять сомнение: нужно ли это, не удобней ли обойти «острые углы». И требуется известное усилие воли, чтобы держать перо потверже.

Это не праздные рассуждения. Речь идет о качестве литературной критики, о ее принципиальности, о том, чтобы соблюдать максимальную объективность при оценке литературных явлений.

Мне вспоминается статья Дм. Нагишкина о романе «Родными тропами», написанная им в связи с декадой 1959 года. В ней было столько вострогов и восклицательных знаков, что, право же, о классиках в дни юбилеев пишется более сдержанно и всесторонне. Более трезво выступила тогда Т. Трифонова, бросившая упрек карельской критике за то, что она «недостаточно требовательно оценивает появляющиеся произведения» и тем самым мало способствует повышению художественного уровня нашей литературы. «Критики, — писала Т. Трифонова, — часто проходят мимо схематичности отдельных образов, мимо примитивных сюжетных ходов, мимо декларативности и невыразительности диалога, мимо штампов в описаниях природы. А ведь эти недостатки иной раз проявляются и в лучших произведениях, соседствуя с яркими и сильными сторонами...».

Хочется вспомнить также обиды некоторых наших писателей, прочитавших в предисловии к «Очеркам истории карельской литературы» (1954 г.) замечание В. Базанова о том, что карельская литература еще «не успела полностью выявить свое национальное своеобразие, она только находится на пути к этому».

Отчего же мы так обидчивы? Ведь русской литературе в свое время приходилось выслушивать куда более резкие суждения о себе. Тезис юного Белинского, заявившего за три года до гибели Пушкина, что в России были только отдельные писатели, но не было еще литературы, никому не придет в голову назвать нигилистическим. Нет, он был выражением трепетной надежды критика увидеть русскую словесность в новом ее расцвете, в сиянии ее грядущей мировой славы.

Мы часто говорим, что у нас нет областнических литератур, что хорошие и плохие книги пишутся как в столицах, так и вдали от них. Но это означает также, что ко всем литературам нужно подходить с равной требовательностью, что не должно быть скидок ни на неопытность отдельных авторов, ни на молодость некоторых литератур.

Процессы, происходящие в карельской литературе, по-своему интересны, в ней есть определенные сдвиги, но очень плохо, когда в наших критических выступлениях теряется дистанция между литературными явлениями разного масштаба. Это плохо прежде всего для критики, ибо читателя с развитым художественным вкусом она мало ориентирует, и он теряет доверие к ней. Это плохо и для писателей, потому что она не поддерживает в них чувства внутренней неудовлетворенности достигнутым, столь необходимого в творчестве.

Независимо от степени дарования художник всегда должен стремиться к более высокому совершенству, дни и ночи завидовать великим мастерам. Мал или значителен талант писателя, но если он не одержим стремлением превзойти самого себя, спокойно решив, что не всем суждено быть великими, он не оправдает и того, что ему дано природой. Он будет поддаваться духовной лени и превратится в ремесленника, который радость творчества подменяет утешительной сентенцией о правомерности посредственных книг. Такое внутреннее состояние противно самой природе искусства, которое всегда есть дерзание. Об этой старой истине критика должна время от времени напоминать.