

СЕВЕР

Дмитрий БАЛАШОВ
СВЯТАЯ РУСЬ
роман

Николай КОНЯЕВ
ПУТНИК НА КРАЮ ПОЛЯ
(Повесть о Николае Рубцове)

Л. П. КАРСАВИН
ПОЭМА О СМЕРТИ

Андрей ВОРОБЕЙ
ХРОНИКА РАСКРЕСТЬЯНИВАНИЯ

1

1992



Эйно КАРХУ

Эйно Генрихович КАРХУ родился в 1923 году в Ленинградской области. Доктор филологических наук. Автор десяти книг и многочисленных статей по истории финской литературы, финско-русским литературным связям, литературе Советской Карелии. Член Союза писателей СССР. Лауреат Государственной премии КАССР. Живет в Петрозаводске.

ИЖОРСКАЯ СКАЗИТЕЛЬНИЦА ЛАРИН ПАРАСКЕ

(Традиции и индивидуальное творчество в фольклоре)

1

В данном очерке о наследии выдающейся ижорской сказительницы Ларин Параске (1833—1904) уместно коснуться одной принципиально важной теоретической проблемы, на которую в истории фольклористики и в современных ее направлениях существуют диаметрально противоположные точки зрения.

Речь идет о том, как понимать соотношение в фольклоре народной (коллективной) традиции и индивидуального творчества. Как взаимодействуют в рамках устной поэзии два начала — традиционно-коллективное и индивидуальное? И как с точки зрения указанной проблемы мыслится генезис, возникновение фольклорного произведения?

Примем сразу же во внимание, что в западной фольклористике XX века в данной области произошли столь резкие перемены, что под сомнение ставятся сами термины «фольклор», «народное творчество». Как утверждает, любую поэзию, устную или книжную, всегда, во все эпохи, творили индивиды, одаренные личности. Активным творцом был индивид, а народ в лучшем случае выступал в роли пассивного хранителя созданных ценностей, которые в коллективном функционировании нивелировались под некие нормы, именуемые традицией.

Вышеприведенная констатация — не мое изобретение, в западной фольклористике она давным-давно считается общим местом. Не вдаваясь в детали и одновременно желая рассеять возможное читательское недоумение: неужели это действительно так? — сошлюсь на исследование 1950 года финского фольклориста Мартти Хаавио, впоследствии академика¹. Он сопоставил (причем в резко контрастном духе, не без некоторых неизбежных при этом упрощений) два

разных подхода к указанной проблеме: один, условно говоря, романтический подход XVIII—XIX веков, примечательный именами Гердера, Фр. Шлегеля, Я. Гримма, а в Финляндии — Х. Г. Портана, Э. Лённрота и их последователей; и другой, современный (преимущественно позитивистский) подход, характерный для западной фольклористики XX века. С точки зрения романтиков, древнейшим языком всех народов была поэтическая речь, все они пережили свой «золотой век» поэзии. В отличие от сочиненной («искусственной») книжной поэзии фольклор есть поэзия «естественная» и непродуманная (фин. luonnonrunous — taiderunous; нем. Naturpoesie — Kunstpoesie). Еще Монтень говорил, что «народная поэзия — само естественное». В свою очередь Шеллинг провозглашал природу высшим образцом художественного творения. В предисловии к «Кантелетар» Лённрот подчеркивал, что если устная поэзия анонимно «самовозникла» в народе, то книжная поэзия «делается» сочинителем. Все это было созвучно, например, с рассуждением Я. Гримма (в письме 1811 года) о том, что фольклорная поэзия «изливается из души целого; то же, что я понимаю под искусственной, — из души отдельного» (Курсив мой. — Э. К.). Поэтому-то «новая поэзия называет имена своих поэтов, а древняя их не знает, ибо она, по существу, не дело рук одного, или двух, или трех человек, а сумма целого; как это целое сложилось и произошло, остается необъяснимым, но это не более таинственно, чем слияние вод в один поток. Для меня нелепо, чтобы когда-нибудь существовал Гомер или автор «Нибелунгов».²

Как продолжает свое сопоставление М. Хаавио, для романтиков и авторов эстетических систем стало обязательным начинать историю словесного искусства именно с фольклорного эпо-

¹ Haavio M. Väinämöinen. Helsinki, 1950, s. 42—58.

² Памятники мировой эстетической мысли в 5 томах. М., 1967, т. 3, с. 312.

са, воплощающего все упомянутые качества устной поэзии: естественность, анонимную коллективность, народный дух.

Но настало время, когда от подобных взглядов исследователи уже решительно отказывались. М. Хаавио ссылается на пример Э. Н. Сетяля, который в начале 1920-х годов не без вызова заявил, что поэзии без автора не бывает и что у каждой руны тоже имелся индивидуальный автор. По ироническому замечанию М. Хаавио, «в романтической певчей роше это было странным повством».

Сам М. Хаавио, резюмируя собственные взгляды на проблему, сосредоточивает внимание на следующем. Если романтики в свое время, довольствуясь анонимным «народным духом», очень мало интересовались личностью отдельных рунопевцев (к сожалению, это действительно так — многие собиратели не фиксировали даже имен исполнителей), то для новой фольклористики одной из проблем стало как раз выявление аналитическим путем творческой индивидуальности певцов, в том числе изначальных создателей тех или иных архаических рун. М. Хаавио подчеркивает: в исторический «контекст» должен быть вписан не сам по себе фольклорный текст, а именно его индивидуальный автор как творческая личность. Даже с некоторой нарочитой категоричностью М. Хаавио утверждает, что в том случае, когда на первый план выносятся творческая личность, уже не столь существенным становится, например, вопрос о возможных сюжетных заимствованиях, — более существенна свобода обращения творческой личности с имеющимся в его распоряжении культурным материалом. «Подобно современному или средневековому поэту, — писал М. Хаавио, — неведомый нам древний мастер-рунопевец творил на основе лично пережитого им, в его распоряжении были традиционные мифы и мотивы, привычные образы, и всем этим он мог воспользоваться посредством творческой переработки; он сочинял сам, создавал новую целостность, а может быть, даже попросту переводил с другого языка, если ему так нравилось. Чтобы разобраться в строительном материале его творений, необходим историко-литературный анализ».

Иными словами, М. Хаавио (как и многие другие западные фольклористы) предлагал полностью устранить «искусственный рубеж» между фольклорной и литературной поэзией. Но зато рунопевцев следовало разделить на два качественно разных типа: 1) активных творцов, создателей рун; 2) пассивных исполнителей и хранителей традиции. Функция последних состояла как раз в том, что они приспособляли созданное творцами к запросам социальной среды, к массовым вкусам, к тому, что получило потом название «эпических закономерностей». Но создавалась великая поэзия в своем оригинальном виде не массой и не коллективом. В заключение своих рассуждений по данной проблеме М. Хаавио писал: «Я бы даже осмелился утверждать — конечно, в относительном смысле, — что нет мифологических или исторических рун — есть лишь плоды индивидуального поэтического вдохновения».

Сам М. Хаавио был не только фольклористом, но и незаурядным поэтом, вошедшим в исто-

рию финской лирики. Может быть, ему простительны такие вольные рассуждения с полным отождествлением фольклорной и литературной поэзии. Выказанные с изяществом и долей иронической игры воображения, они рождают во мне двойное чувство, вернее даже сказать, чувство двойного удивления. Поражаешься богатой эрудиции автора, его познаниям в мировом фольклорно-мифологическом и литературном материале, соглашаешься отчасти с его критикой романтической фольклористики (хотя сам М. Хаавио, ученый и поэт, тоже был по-своему романтиком). А вместе с тем кажется почти невероятным, что исследователь такого масштаба мог мыслить так неосторожно.

Разумеется, не следует унифицировать ни финскую, ни западную науку; в ней есть великопные работы именно исторического плана. В финской фольклористике, например, Матти Кууси, тоже профессор и академик, получил известность как раз исследованиями эволюции фольклорной традиции в контексте истории, с точки зрения формирования сюжетов и сюжетных циклов, жанров и стилей. Однако идея индивидуального авторства в фольклоре близка и ему, по меньшей мере в жанре лирической песни; некоторые шедевры народной лирики он рассматривал как единые лирические циклы отдельных творческих индивидуальностей.

Хочу еще раз подчеркнуть, что дело не просто в индивидуальном и коллективном авторстве, а в самом подходе к фольклору, в его признании или непризнании именно как народного творчества. Американский фольклорист А. Б. Лорд в своей работе «Эпический певец» (1960), имеющей немало достоинств и получившей международную известность, тем не менее на первых же страницах считает необходимым сделать оговорку, что сам термин «народная поэзия» для него — анахронизм, причем по двум причинам. Во-первых, что касается проблемы авторства, то еще никому не удалось показать, как это целым народом можно сочинить песню; стало быть, остается, во-вторых, предположить, что «народная» означает в этом случае только «крестьянская», то есть подразумевается среда устного бытования фольклора. Но ведь в крестьянской среде, заключает автор, песни сохранялись в устном бытовании только потому, что она была неграмотной, — ничего более специфически народного в устной традиции исследователь не видит.³

Ну, а как наши отечественные фольклористы понимают проблему авторства в фольклоре и проблему народности в целом?

Было время, не столь давнее, когда молодые диссертанты имели обыкновение наперебой цитировать под бдительным оком своих научных руководителей высказывания В. Г. Белинского и Н. А. Добролюбова о фольклоре в связи с весьма актуальной проблемой народности в русской литературе XIX века. При этом диссертанты далеко не всегда в достаточной степени учитывали исторический контекст этих высказы-

³ Lord A. B. The Singer of Tales. Cambridge, Mass., 1960, p. 6.

ваний, то, что фольклорная народность в ее длительной эволюции, включая древние эпохи, не тождественна литературной народности XIX века по своим социально-историческим параметрам.

Но обратимся к некоторым наиболее крупным отечественным специалистам, оставшимся на позиции строгого историзма. Ни О. М. Фрейденберг, ни В. Я. Пропп, ни А. Ф. Лосев, ни М. И. Стеблин-Каменский и последующие наши ведущие фольклористы не разделяли идеи индивидуального творчества в фольклоре. И, разумеется, не могли они представлять себе коллективное творчество как некий единовременный акт, — дескать, собрался народ, и сложили сообща песню. В. Я. Пропп подчеркивал принципиальное различие между устной поэзией и литературой; он считал возможным в генетическом отношении сближать фольклор не с литературой, а языком, который тоже никем персонально не «сочинен» и не имеет авторов.⁴ (Кстати, еще Шеллинг полагал, что мифы и мифопоэзия развиваются произвольно, подобно языку.)

Много и обстоятельно полемизировал со сторонниками полного отождествления фольклора и современного литературного творчества М. И. Стеблин-Каменский, специалист по скандинавским языкам и словесности. Полемика его касалась, в частности, истолкования древнеисландских саг и так называемой скальдической поэзии. Как известно, саги дошли до нас уже в письменном виде (по мнению ряда исследователей, в основе письменных саг была устная традиция); однако и письменные тексты оставались анонимными, авторство не указывалось и не осознавалось. «Высказывались предположения, — комментирует ученый, — что последовательная анонимность «саг об исландцах» объясняется то ли «скромностью» их авторов, то ли «отсутствием в них стремления к оригинальности», то ли их «равнодушием к авторскому праву», то ли их «христианским смирением», «то ли просто традицией» и т. п. Однако главная причина в том, что индивидуальное авторство еще не осознавалось, и древнеисландское «gíta» или «skrífa» (писать) означало нечто совершенно иное, чем современное «писательство», подразумевалось конкретное действие, подобно «пахать», «сеять», «рубить». Исландское слово «höfundur» (автор) появилось только в XVIII веке. В изображении древнеисландских памятников «скалды совсем не похожи на поэтов в современном смысле этого слова. Быть скальдом не значило обладать определенным складом ума или души. Быть скальдом значило только уметь слагать стихи, владеть стихотворной формой, то есть обладать авторством, которое может так же характеризовать человека, как его рост, цвет волос и т. д.»⁵

Безосновательное сближение, а то и полное отождествление разновременных явлений по формальной аналогии приводит к антиисторизму. И на этом фоне романтики с их влечением к историческому осмыслению древних культур

далеко не всегда заслуживают только упреков со стороны потомков, на что неоднократно указывали, в частности, Е. М. Мелетинский, А. Я. Гуревич и другие наши исследователи. Как заметил один из них по поводу остроумного высказывания Я. Гримма о соотношении древнего эпоса и истории, «романтики вообще острее чувствовали особенности героической поэзии, нежели ученые-позитивисты последующего времени».⁶

2

Не без некоторой робости перехожу теперь к рассмотрению песенного наследия Ларин Параске в свете поставленной проблемы. Но сначала коротко о ее биографии.

О раннем периоде жизни сказительницы известно сравнительно мало. Она родилась в семье крепостного крестьянина в деревне Мишколово Лембальской волости на Карельском перешейке, в пяти километрах от тогдашней границы с автономной Финляндией. Отец Параске, Никита Никитич, был уроженцем той же деревни, а мать, Татьяна Васильевна, родилась в деревне Васкела по финскую сторону от границы. Уже по имени можно догадаться, что оба родителя вместе с детьми были православными. Ларин Параске — это ижорский вариант внесенного в православные книги русского имени: Парасковья Никитична Ларина.

Односельчане и семья Параске были помещичьи крепостными. В молодости отец провел тринадцать лет в Петербурге, где обучился кузнечному ремеслу, потом работал в кузнице у помещика. Параске рано осиротела: когда ей было 14 лет, умерла от чахотки мать, а через несколько лет скончался и отец. Крепостные нравы были весьма жестокими; младший брат Параске за строптивый характер был забит до смерти розгами. Телесным наказаниям подвергалась, по рассказам, и юная Параске.

Тем не менее это была очень жизнерадостная девочка-подросток, в ней рано проявилась тяга к песне, незаурядная одаренность. С десяти лет она пела вместе со сверстницами деревенское стадо, чему суждено было стать важным обстоятельством ее творческой биографии. Исследователями признано, что в рунопевческой культуре Ингерманландии пастушество вообще играло немалую роль. На пастбищах встречались подростки и взрослые пастухи, в долгие летние дни само собой возникали настоящие состязания в пении, певцы учились друг у друга, передавали традиции от поколения к поколению. Академик М. Хаавио в поисках метафор-символа, в котором соединялось бы своеобразие народного быта и поэзии, писал: если предметными символами Северной Карелии могли бы быть охотничье копье и кантеле, то в Ингерманландии это были пастушеский рожок и кантеле, — именно так воплотил эту идею художник Ээро Ярнефельт на обложке первого издания песен Ларин Параске.

Другим заслуживающим внимания обстоятельством было то, что рунопевческая культура оставалась тогда еще относительно распро-

⁴ Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976, с. 21—22.

⁵ Стеблин-Каменский М. И. Мир саги. Становление литературы. Л., 1984, с. 44, 45, 54.

⁶ Гуревич А. Я. «Элда» и сага. М., 1979, с. 30.

страненной в ингерманландской среде. Установлено, что в одной Лембальской волости насчитывалось свыше восьмидесяти певцов, среди них ряд выдающихся. Некоторые из них (в том числе Онтропа Мельников) начали свое рукопеческое образование точно таким же образом на летних выгонах вместе с пастушкой Ларин Параске. Сверстницы потом вспоминали, что юная Параске сначала смущалась петь, но быстро освоилась, выучивала песни от других певцов, пополняя свой репертуар. Все это способствовало тому, что к двадцати годам она была уже сложившейся и известной в округе песельницей.

С замужеством исполнилось желание Параске поселиться на финской стороне в Васкела, родной деревне матери. Гаврила, ее муж, был вдвое старше ее, беден и болен; между прочим, за свою крепостную невесту ему пришлось заплатить положенный выкуп в 24 рубля прежнему ее хозяину-помещику. Пошли дети, растущему семейству угрожало голод и нищета, многие из детей умерли в младенчестве. После смерти мужа Параске должна была спасти свою избу от распродажи за недоимки; в поисках заработков она нанималась в «бурлаки», тянула баржи по рекам, а также брала на воспитание сирот из петербургских приютов. Отчасти острейшая потребность в деньгах привела ее к Адольфу Неовиусу, младшему священнику в лютеранском приходе, который был известен в народе как собиратель песен, плативший исполнителям скромное вознаграждение. К нему приходило петь много женщин, но особую талантливость Параске он заметил довольно скоро. Она проводила в его доме по несколько дней кряду и все пела. А когда А. Неовиус переселился в 1887 году в финский город Порвоо, его связи с Параске не оборвались; в начале 1891 года он пригласил ее пожить у него и в течение трех лет вел тщательные записи ее огромного репертуара.

То были годы наивысшей публичной славы Параске при ее жизни, а вместе с тем эти годы совпали с пиком так называемого «карелианизма», новой волны интереса финской художественной интеллигенции к народной культуре. В марте 1891 года Параске посетила Хельсинки, выступала с исполнением песен и причитаний в Обществе финской литературы; на многих творческих деятелей она произвела глубокое впечатление. По воспоминаниям современников, ее облик привлекал скромным достоинством и благородством, исполнение подкупало живым чувством, умом, подлинным драматизмом. О Ларин Параске заговорили в печати, ее фотографии, на которых она запечатлена в национальных одеждах, замелькали в газетах и открытках, вышла книга ее песен; известные финские живописцы, в том числе Альберт Эдельфельт и Ээро Ярнефельт, писали ее портреты, ваятели создавали скульптуры. По некоторым сведениям, интерес Акселя Галлена-Каллела к калевальской тематике был отчасти подготовлен его общением с А. Неовиусом и беседами о Ларин Параске. Ее посетили в Порвоо молодой Ян Сибелиус и будущий профессор-филолог Юрьё Хирн. Для интеллектуалов она стала ярким символом народной культуры, с нею искали встреч. А с другой стороны, Параске знакомили с городской культурой, пыта-

лись обучить грамоте, ввести в мир книжной цивилизации.

Однако временное ее пребывание в Порвоо и Хельсинки скоро закончилось, для нее вновь наступили серые будни, омраченные к тому же старостью и болезнями. Хотя Альфред Неовиус и Общество финской литературы продолжали время от времени помогать денежными пособиями, от крайней материальной нужды это не спасало. Параске вынуждена была униженно просить о помощи, даже собирать милостыню. Ее домик с участком земли был продан с молотка, она ютилась в соседской бане, пока новый хозяин не разрешил ей дожить остаток дней под привычным кровом.

Трагическая судьба Ларин Параске несомненно отразилась в ее обширном поэтическом наследии. То, что это наследие зафиксировано, можно сказать, с исчерпывающей полнотой, является заслугой А. Неовиуса. У него не было особых исследовательских наклонностей, но фиксации текстов он уделял исключительное внимание. Некоторые песни в исполнении Параске он записывал по многу раз. Со всеми вариантами общий объем записей превышает тридцать тысяч стихов. Если отделить повторные записи, остается около одиннадцати тысяч стихов. В жанровом отношении это эпические, свадебные, хороводные, «качельные», бытовые песни, а также плачи, пословицы и т. д. В 33-томной антологии карело-финского фольклора наследие Ларин Параске занимает целый том (под номером V₃).

О Ларин Параске существуют талантливые очерки (М. Утинена, Ю. Хирна, В. Салминена, М. Хаавио, С. Тимонен), однако детальных научных исследований о ее наследии пока не написано. По избранной мною проблеме были бы желательны, разумеется, сопоставительные текстологические анализы, в которых наследие Параске предстало бы на широком фоне всей местной традиции, десятков других певцов. Однако эта чрезвычайно трудоемкая задача еще ждет своих исполнителей.

В своем очерке современная финская исследовательница Сенни Тимонен приводит любопытные суждения самой Ларин Параске о том, как потребность следования традиции сочеталась с правом певца на импровизацию. С одной стороны, она была уверена, что «из собственной головы песни не выдумаешь, только прежде услышанное откладывается в памяти, прежде петье и сложное». А с другой стороны, была существенная оговорка: «Это ведь не Священное Писание, чтобы все было слово в слово; тут можно и свое добавить».⁷

Добавить можно было, помимо словесных вариаций, чуть измененную голосовую интонацию, рефрены-повторы, да мало ли чего. Как справедливо указывает Сенни Тимонен, одни и те же песни ведь исполнялись в совершенно разных ситуациях: как шуточно-игровые, в сочетании с движениями, их пели на свадьбах, деревенских праздниках, на танцах, в летние вечера на качелях, во время коллективных молодежных прогулок за сельской околицей, при пастьбе скота

⁷ Näin lauloi Larin Paraske. Toim. Senni Timonen. Helsinki, 1980, s. 165.

на выгоне, при соседских помочах, на совместных вечерних беседах, — но также и наедине с собой, при укачивании ребенка или собирая в лесу хворост или ягоды. С. Тимонен, как и другие исследователи, считает, что наиболее стабильными по отношению к традиции у Ларин Параске являются эпические песни и заклинания; промежуточное положение занимают лирические песни, а наиболее лабильными выглядят свадебные и праздничные песни.⁸

3

При перечитывании текстов песен Ларин Параске даже в той сокращенной композиции, которую предложила С. Тимонен, у меня возникло удивительное чувство захватывающей современности и общечеловечности того, о чем она пела. Никогда карело-финская фольклорная поэзия не затрагивала во мне такие струны души, не воспринималась в такой слиянности с вечными истинами, как при чтении этих коротких, в 10—15 строк, песен. Может быть, мое восприятие субъективно; может, под влиянием каких-то дополнительных факторов, в том числе новейших философских романов, современной постановки «вечных вопросов» бытия, коренных проблем человеческой экзистенции-существования, я слишком осовремениваю ее лирику, но именно в этом смысле она явилась для меня чудом и откровением. Даже не верится, что такое может таиться в недрах фольклорной поэзии.

Прежде всего отмечу мощь и емкость метафор, поражающих неожиданной свежестью в самых, казалось бы, традиционных местах. Не берусь судить, встречалась ли и как часто каждая из этих метафор до Параске, но впечатление свежести несомненное. Для убедительности мне придется много цитировать.

К древнейшему слою лирики принадлежат похоронные причитания. При том, что причеть связана с обрядом, она давала выход личному чувству. Исследователи отмечают, что в самых простых, поэтически еще не оформленных горестных восклицаниях (типа: «О, моя мать!» — по поводу смерти матери), которые встречаются у народов на очень ранней стадии развития, уже заключен зародыш лирического чувства, лирического отношения к событию. Чрезвычайно важно также то, что в плаче, в самых архаических его формах, плакальщица выражает непосредственно себя и обращается непосредственно к оплакиваемому, — эти интимно-доверительные «я» и «ты», подчеркивающие сокровенность переживания, имеют для лирики принципиальное жанрообразующее значение. Хотя в плачах сохраняется еще значительный нарративный (повествовательный) элемент, но и он становится уже более субъективным и интимным. Сила выражаемого в плачах Параске индивидуального чувства — горя, печали, покинутости — может достигать такого напряжения, что чувство выплескивается в протесте против неумолимой судьбы, Бога, законов природы. В плаче Параске о смерти мужа есть, например, такие

слова: «Чем прогневала я славного и великого Творца, чем навлекла на себя Его кару?... Неправедно поступил со мной превеликий Творец, отняв у меня единственного пахаря, оставив обездоленной навеки...» В плачах, даже при обилии в них традиционных формул, роль импровизации весьма значительна. Один и тот же плач никогда не исполняется плакальщицей одинаково, многое зависит от сиюминутного настроения, от состава и состояния аудитории и других обстоятельств.

Есть традиционные фольклорные песни о родине, любовь к которой познается в сопоставлении с чужбиной. «Чужая страна — ягода-черника, родина — сладкая земляника» (употребляется и как пословица). Развивая тему, Параске в одной из своих песен продолжает: «Родная сторона — цвет яблоневый, чужбина — кровавый цвет». Уже сама по себе эта метафора поражает емкостью, в ней есть ассоциативные связи с трагической, кровавой русско-шведско-ингерманландской историей. Силой обладают и следующие метафоры: «Лучше на своей земле пить воду из лаптя, чем осушать чарку на чужбине»; «Лучше на родной земле жить в избе в три угла, чем в господских покоях на чужбине».

Хотя в согласии с традицией в лирике Параске преобладают скорбь и печаль (как поется в одной ее песне: «*Suru virret suuhun tuori*» — «Печаль вкладывает в уста песни»), но она пела и о радостных сторонах жизни. «У нас не садятся за стол с хмурым и заботой на лице — мы трапезничаем весело и шумно... Я родилась на веселом пригорке, выросла в веселом доме; отец любил веселье, мать светлую песню, у сестрицы бойки ножки, братец — отменный плясун. Сама я — затейница веселья, охоча до игрши и шуток». «Веселье сидит рядом со мной», — говорится в одной из песен.

Радостны плясовые песни Параске. В песне, которую можно отнести одновременно к свадебным и «качальным», на вопрос невесты, чем жених вознаградит ее любовь, сначала следует ответ: «Весельем в первую неделю, слезами на всю остальную жизнь». Но потом следует «поправка»: после ритуального недельного плача невесту ожидает долгая радость. Недаром в народе говорились о невестках: не поплачешь на свадьбе, будешь плакать весь свой век.

Песни Параске нередко впечатляют необычайной лаконичностью и выразительностью народного языка.

(«Дружок на ночьку было бы предостаточно, только не отцов малюток и не кормильцев семью».)

В следующей песне суровый бытовой план перемежается уже с «экзистенциальным» планом, с вечными вопросами жизни и смерти, причем в самой иронии есть ожесточенность, вызов судьбе. Как можно понять, речь идет о юной девушке, еще не познавшей замужества, и трагический оттенок эмоционального переживания тем более впечатляет.

Пережиты все беды,
Испытаны все несчастья,
Предстоит только это:
Смерть еще не испытана,

⁸ Näin lauloi Larin Paraske. Toim. Senni Timonen. S. 168.

Воскрешение из мертвых не познано,
Суд золовки не выслушан,
Хлеб свекрови не испробован,
По половицам свекра еще не хожено.

Можно указать на «переключку» этой фольклорной песни с литературными балладами Эйно Лейно начала века на арханческие сюжеты: тайна жизни и смерти, жажда разгадать эту тайну являются в них ведущим мотивом. Есть нечто общее с балладами Лейно также в гордой непреклонности фольклорно-песенного «я» Параске. Это чувствуется даже в традиционных сиротских песнях; в них звучит не столько жалоба на судьбу, сколько горькое размышление. Как мы уже знаем, тема эта была для Параске очень личной, и, когда она пела, например, о том, что для сироты-невесты некому вынести даже образа, некому дать родительское благословение, все это было почерпнуто не только из фольклорной традиции, но и из собственного жизненного опыта.

Современники говорили об уме этой женщины. В некоторых ее песнях улавливается даже некая рассудочность, рационалистический подход к явлениям жизни, к моральным оценкам. Фольклор, конечно, умеет быть назидательным (ср. частую повелительную форму в поговорках и поговорках). В песнях Параске вопрос в том, в какой мере лирическая склонность к рефлексии проистекала от традиционной «народной мудрости» и в какой выражала индивидуальный духовный опыт личности.

В ряде песен используется прием лирических вопросов, остающихся, однако, без ответа в общем контексте трагической безысходности. Вот сжатый смысл одной песни, если опустить детали: «Что же мне делать, как быть? Что предпочесть — жизнь или смерть? Или пуститься в бега, для молодого это все-таки лучше смерти... Но что же делать, как жить с моим великим горем, великой скорбью, страшной печалью? Дом ли построить в огне, щепки бросить в поток — дом сгорит, щепки унесет волною...».

Конденсация трагизма является, пожалуй, особенностью песен Параске, в такой степени это едва ли можно встретить в «усредненной» фольклорной традиции. Форсируются мотивы одиночества, бесприютности. Служанка, оторванная от родной среды, поет: «Я попала в холодное селение, в чужую семью, к железным людям».

Вокруг происходит нечто ужасающее и непонятное для самой лирической героини, она сознает себя *одиноким среди людей* — это ведь нечто новое для фольклорной традиции. Она, традиция, пополнилась новыми социальными нюансами. То, что героиня мерзнет, идя деревенской улицей, лишена человеческого тепла, это уже, видимо, поворот к новому пониманию самой метафоры, к более современному ее социальному наполнению.

«Никогда бы не поверила, пусть в тысячу голосов уверяли бы меня, что когда-нибудь, горемычная, попаду в эти заречные пространства, прямо в волчью пасть, в ревущее медвежье горло. Волки воят на краю болота, медвежий рев на поляне, лисы бродят по низинам — так проходят мои дни, век мой, горемычной».

Что это — жалоба на «частную судьбу» или трагическое восприятие героиней всего социального окружения? Ведь это люди стали для нее похожими на хищных зверей.

Обратите внимание на жесткость интонации: «Мать моя пообещала Смерти теплые носки, дочерям Калмы по паре чулок, если Смерть приберет меня, бедняжку. Но пусть походит Смерть пока без носков, дочери Калмы без чулок: не могут убить меня хвори, не будет обещанных подарков! Тысячи людей погибли от мора, в войнах, а я из тех, что уцелели, из *жалкого остаточка*. И расхаживаю у Смерти на виду, у входа в Калму, готовую и меня прибрать, бедняжку».

Некоторые песни Параске — как крик души, совершенно одинокой души, на краю отчаяния и гибели. Она обращается с мольбой к «божьиим деревьям» (больше не к кому!): «Кому поведать о моих муках, кому рассказать? В молчании иссохну, испелелюсь страданиями. Поведу бра-ту, тот расскажет своей половине, а та детям и всей деревне; поспеют бабы, позлословят люди. Если бы Иисус подарил мне еще одно лето, Богоматерь растопила бы землю! Пошла бы я в летний лес, побеседовала бы с божьиими деревьями, с листовой осин; они-то уж никому не расскажут ради бабих насмешек и людского злобства. Орошу слезами корни березы, можжевеловые кусты. В деревне подумают: дескать, помылась в бане, но я умылась не деревенской водою, а слезами, беседея с божьиими деревьями».

Здесь вновь напрашивается параллель с Лейно. В песнях Ларин Параске о бремени индивидуализма еще нет речи, но выключение человека из привычных связей, полная его покинутость выступали уже остро осознаваемым фактом. Отсюда такая песня-мольба: «Мой род покинул меня, оставило родное племя. Покинул отец, покинула мать; земля и море забыли обо мне. Но ты, Господи Иисусе, добрый Боже, не покидай меня! Ведь Создатель не оставит твари своей, Бог не покидает человека». Страх утраты даже религиозной опоры был, однако, велик, и в другой песне еще настойчивей прозвучала мольба-закливание: «Боже, держи меня в круге Твоем!»

Здесь, пожалуй, требуется маленькое пояснение: одних ссылок на эмпирические факты биографии, на то, что родители Параске рано умерли, что она вынуждена была переселиться из одной деревни в другую, лишилась родительского дома и т. д., — этого в данном случае уже явно недостаточно для понимания указанных песен. Проблема покинутости куда шире, она близка к «экзистенциальной».

В наиболее трагических песнях Ларин Параске человек отединен не только от людей, но и от Природы. Природные первостихии, земля и море, забыли про человека. В песне на традиционную тему о том, почему у певичы пропал голос, неожиданно возникает следующее «экологическое» объяснение: «Я попила воды из деревенской речки, из ближней ламбины; там деревенские потаскухи полоскали свое белье, злые бабы стирали свои сорочки, богатеи осквернили воду плевками, бедняки загадили своими вонючими портянками. Попила я воды из речки, из

ближней ламбины, и словно застряла в горле рыба кость, ершиный плавник».

Это опять-таки не следует понимать слишком буквально, эмпирически. Конечно, социальный фон в песнях Параске уже совершенно иной, чем в глухой северокарельской деревне. В песнях Параске встречаются упоминания о деньгах, недоимках, штрафах, о том, что и нравы в деревне уже испорчены, что мужчины вкусили городских любовных утех, разорвав замкнутый сельский круг. Но все же в лирике Параске важна не только и не столько эта эмпирия, сколько *эпохальный сдвиг* в человеческих отношениях, в природно-социальном их охвате.

Даже сам образ певца, прежде почитавшегося в роли мудреца-патриарха, теперь низведен до положения чудака-юродивого, странного безумца, к которому люди не относятся уже всерьез. Отсюда песня о певце: «Я бы пела, я б умела — только бы людям это не казалось странным... Но пусть удивляются моим ребячьим песням, непонятным выкрикам. Если я и пою лишнее, почему же не запретят петь юродивой?.. Кто укротит безумную, тот, видно, будет угоден Богу».

Впрочем, сама Параске едва ли допускала мысль, что ее собственный талант удастся «укротить». Песни, фольклор были для нее и для сельского социума тогдашней формой гласности.

4

Возвращаясь к вопросу: что же здесь от традиции и что от творческой индивидуальности? Хочу привести пронизательное суждение С. Тимонен, с которым полностью согласен. Она пишет о Параске: «Как и любая хорошая исполнительница, она вкладывала в свои песни частицу самой себя. Следует, однако, оговорить, что некое автоматическое приклепление песен Параске к эпизодам ее биографии, личным ее взглядам будет едва ли справедливым по отношению к общей, коллективной природе фольклора. С того самого момента, когда исполнительница-запевала вступала в середину круга всех остальных участниц, чтобы вести за собой хор, она словно отстранялась от самой себя, всецело вживаясь в мир песни. Она воспринимала песни как *общее* наследие (курсив мой.— Э. К.) Своим исполнением она вовлекала в пение всех присутствующих, готовых поддержать ее. Исполняя песню, содержание которой всем знакомо, поющий хор на время отключается от будней, от частных своих обстоятельств» (с. 7). И еще более лаконичная характеристика, хотя затрудняюсь точно ее перевести. Но смысл таков: Параске была одаренной индивидуальностью, «глубоко вживавшей собой традицию изнутри» («perinteet suvästi sisäistänyt yksilö», s. 172).

Стало быть, суть проблемы не в том, будто выдающиеся исполнительницы напрочь отстранялись от традиции. Сама традиция именно через них видоизменялась, эволюционировала, становилась более психологизированной и субъективной. Тем самым фольклорная традиция на свой лад следовала общим тенденциям художественного развития эпохи. Так же в литературе «субъективирование» эпики, нарастание ее «ин-

тровертности» выражались в усилении лирического начала. Лирические жанры выходили на первый план и в фольклоре, в том числе в Ингерманландии. Считается общепризнанным, что наиболее высокохудожественной частью ингерманландского фольклора является именно лирика (в эпике исключение составляет цикл о Куллерво).

В XIX веке в фольклоре получили распространение и такие лирические жанры, которые еще не затронули Параске, но которые тоже свидетельствовали по-своему о сдвигах в эволюции фольклорной традиции. Речь идет, например, о частушке, о «рекилаулу», или «рэнтуска» с ее новыми содержательно-ритмическими возможностями и ориентациями. Так называемая новая лирическая песня начисто избегала словесных архаизмов, обходилась подчеркнуто бытовым языком, легко усваивала молодежно-жаргонную «бойкую» лексику, часто была ироничной. Новая песня являлась по преимуществу песней молодежной, озорной, но и не без забот и печалей. Главной ее темой была любовь с ее упованиями и разочарованиями, с участвующимися разлуками, поскольку усиливались миграционные и эмиграционные процессы. Часто фигурировавший в рекилаулу образ «бывалого парня», которому, по меньшей мере с виду, ничего не стоит расстаться с родительским домом, девушкой, деревенскими сверстниками и отправиться за счастьем в чужие края, был порожден новой социальной психологией.

Усиливались и фольклорно-литературные взаимовлияния. И «старая», и новая фольклорная поэзия сильно воздействовали на финских поэтов-неоромантиков, а стилизованные под «рекилаулу» стихи, скажем, Ларин-Кюёсти стали народными песнями и исполнялись наряду с фольклорной лирикой.

На фоне и в контексте этих общественно-художественных сдвигов понятие становится и наследие Ларин Параске, которую нередко считают самой выдающейся женской представительницей не только ижорско-карельской, но и всей прибалтийско-финской фольклорной традиции.

Что же касается места ингерманландской народной поэзии в общем прибалтийско-финском соцветии, об этом выразительно сказал более полувека тому назад Вяйне Салминен, большой ее знаток и преданный ценитель. Горько сожалел, что она оставалась по-настоящему известной лишь узкому кругу исследователей-специалистов, он писал в 1935 году: «Но еще придет наверняка время, когда она займет подобающее ей место. И даже если случится так, что злой волей сильных мира сего ингерманландский народ будет вычеркнут из книги бытия здравствующих народов, все равно эта могучая поэзия наперекор всему будет ярчайшим языком говорить с потомками. Она будет вечным укором-напоминанием о том, у какого племени отняли кровное право жить на земле предков»⁹.

Счастлив тот, кто верит. Придет ли желанное время?

⁹ Salminen, Väinö ja Kaarina. Inkerin muinaisrunot ja runonlaulajat. Helsinki, 1935, s. 28.