

СЕВЕР

Анатолий СУРЖКО

КОЛЛОКВИУМ

рассказ

Роберт К. МЭССИ

НИКОЛАЙ И АЛЕКСАНДРА

роман

Алистер МАКЛИН

ДРЕЙФУЮЩАЯ СТАНЦИЯ «ЗЕТ»

роман

Эйно КАРХУ

ПОЭЗИЯ ВЕЧНОГО РАССТАВАНИЯ

статья



1993

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 России. Лауреат Государственной премии КАССР. Живет в Петрозаводске.



ПОЭЗИЯ ВЕЧНОГО РАССТАВАНИЯ

Так называют обычно в фольклоре жанр похоронных и свадебных причитаний, а к последним близки по тональности многие свадебные и другие лирические песни.

Похоронные и свадебные причитания, или плачи, относятся к обрядовой поэзии и представляют собой особый жанр как в функциональном, так и в художественном смысле.

Жанр этот по своему происхождению весьма древен и был распространен у многих народов. Ранние упоминания о причитаниях встречаются еще в античной литературе (у Гомера, Еврипида, Аристотеля). В средневековой Европе, начиная с XIII-XIV веков, известны были церковные запреты касательно языческих обрядов и исполнения похоронных плачей. В Ингерманландии лютеранские пасторы в XIX веке энергично боролись со свадебными обрядами, и подчас жители жаловались собирателям, почему то, что разрешалось православными священниками, запрещалось лютеранской церковью.

Из прибалтийско-финских народностей причитания известны у карел, вепсов, ижоры, води, сэтю в Эстонии. Все эти народности православного вероисповедания. Среди лютеранского населения причитания были зафиксированы у этнической группы зурямейсет в Ингерманландии (приход Тюрё), причем спорным остается до сих пор вопрос о том, была ли традиция причети у этих лютеран исконной или же заимствованной от православных соседей на относительно поздней стадии.

И похоронные и свадебные причитания являются частью похоронного и свадебного ритуала, бытуют и угасают вместе с ним.

Причитания начали собирать в Карелии и Ингерманландии несколько позднее, чем эпические и лирические песни. Однако сама традиция причети сохранилась дольше упомянутых жанров — вплоть до 1950—1960-х годов плачи в Карелии можно было записывать от десятков исполнительниц, преимущественно пожилых жен-

щин, помнивших еще и сами обряды. Долго сохранялись плачи и среди тверских карел, от которых они записывались вплоть до 1970-х годов. Но то была уже угасающая традиция, плачи жили лишь в памяти отдельных женщин, не в общем народном быту.

1. НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА О ПРИЧИТАНИЯХ

Хотя карельские причитания публиковались и изучались отчасти и раньше, однако более интенсивный исследовательский интерес к ним стал проявляться, начиная с 1960-х годов. И в Карелии, и в Финляндии возросло число работ по причети, фольклористы стали специализироваться на этом малоизученном жанре. Заметными вехами явились академический сборник карельских причитаний, подготовленный А. С. Степановой и Т. А. Коски (1976 г.), исследование А. С. Степановой «Метафорический мир карельских причитаний» (1985 г.) и вышедший в том же году в Финляндии труд У. С. Конкка «Вечная печаль» (недавно книга вышла также на русском языке в издательстве «Карелия»). Из финских исследователей активно изучают плачи Л. Хонко (общий обзор причети в фольклорном томе Истории финской литературы, 1963 г., и ряд статей); П. Лейно, развивающий лингвистический подход к плачам, что весьма важно, учитывая специфику и труднодоступность их языка; А. Ненола-Каллио, в течение ряда лет изучавшая ижорско-водскую причеть и опубликовавшая о ней после множества статей монографию (1982). С расчетом на международную научную аудиторию некоторые финские исследования о карельских и ижорских плачах опубликованы на английском языке.

При довольно устойчивой общей структурной основе жанру причети присущи этнические и локальные различия. Выделяют две основные традиции: карельскую и ижорскую. Относительно генезиса причети у карел высказывались разные точки зрения. Как считает Л. Хонко, карель-

ская традиция восходит к I тыс. н. э., самое позднее — к периоду расщепления пракарельского субстрата на три этнические группы: ижорскую, олонцево-карельскую (ливви́ко-людиковскую) и собственно карельскую. Предполагается, что это произошло в период позднего язычества. Исследователь считает, что даже наиболее архаический пласт карельских причитаний является все же более поздним по сравнению с архаическими эпическими сюжетами с калевальской метрикой. Представляется вероятным, что если эпические руны изначально были поэзией мужчин, то плачи уже издревле исполнялись женщинами. По мнению Л. Хонко, традиция причети в ее карельском варианте, видимо, никогда не распространялась на Финляндию, но не исключено, что в древности у финнов была какая-то своя традиция плачей, до нас не дошедшая.

Другого мнения придерживается финский этнограф и историк культуры М. Сармела. Касаясь свадебных плачей Беломорской Карелии, он считает их относительно поздним заимствованием от русских. В истории свадебных обычаев он выделяет три этапа: 1) свадьба в первобытно-родовой общине, когда невеста переходила из одного рода в другой и когда участниками свадебной церемонии были родовые коллективы; 2) свадьба в аграрной сельской общине, уже социально дифференцированной и рассматривавшей свадьбу с точки зрения сохранения и утверждения определенного социального статуса; 3) и семейная свадьба в урбанизированном индустриальном обществе, в котором она стала частным семейным событием. По М. Сармела, древнейшие истоки свадебного ритуала в Беломорской Карелии восходят к общинно-родовой свадьбе; причем изначально это была именно «песенная свадьба» с исполнением архаических свадебных песен с калевальской метрикой, в которых отразилась охотничья форма хозяйства с примитивным подсечным земледелием. Что же касается плачей, то они были заимствованы позже, на ранней стадии перехода к аграрной сельской общине.

Непосредственные исследователи причитаний (в частности, У. С. Конкка и А. Ненола-Каллио) не склонны соглашаться с мнением М. Сармела, полагая, что оно слишком предположительно и гипотетично, не аргументировано конкретными исследованиями. Также Л. Хонко считает, что при сходстве общей канвы причети (и всего свадебного ритуала) у карел, ижоры и северорусского населения, карельские и ижорские причитания все же самобытны по стилю и языку. Что же касается употребляемых М. Сармела понятий родовой и аграрно-общинной свадьбы, то они по существу принимаются и исследователями причитаний. Генетически свадебные и похоронные причитания отражают именно родовые отношения и представления людей, хотя в причитаниях есть и более поздние пласты.

Ижорская традиция причети по сравнению с карельской стоит ближе к рунам с калевальской метрикой, особенно к лирике, в том числе к свадебной. В этом ижорская традиция отличается от карельской (точнее северокарельской). По мнению А. Ненола-Каллио, в Беломорской Карелии стиль причитаний настолько своеобразен, что он как бы обособляет, изолирует

жанр плачей от прочих фольклорных жанров. Это тем более удивительно и специфично для плачей, что многие выдающиеся плакальщицы происходили из потомственных рунопевческих родов, да и их собственный репертуар состоял не из одних только плачей. Впрочем, тенденция к жанровому обособлению причети не была абсолютной и одинаковой для всех карельских регионов. Проявлялась своего рода закономерность: по мере продвижения от Беломорской Карелии к югу стиль причитаний становился менее усложненным; не столь замысловатыми были метафоры, укорачивались слишком длинные фразеологические периоды, не столь насыщенной была аллитерация, определявшая во многом выбор лексики — словом, язык причитаний становился более простым и доступным. По словам А. Ненола-Каллио, ижорская причеть была как бы промежуточным звеном между крайне своеобразной северокарельской причетью, с одной стороны, и калевальской метрической поэзией, с другой. Ритмически ижорские причитания до некоторой степени сближались с калевальской метрикой, угадывались целые «калевальские» строфы, появлялись общие с лирическими песнями образы и метафоры. Характерные для лирики «песни печали» с мотивами покинутости и одиночества были в чем-то похожи на плачи — их можно было условно считать плачами. И хотя, по сравнению с лирикой, причитания обычно относят к более архаическим жанрам, однако это не мешало взаимовлиянию свадебных причитаний и свадебной лирики.

Исследователи отмечают и то, что если в Беломорской Карелии был едва ли не самый богатый цикл похоронных причитаний (всего до 30-35 причитаний, приуроченных к разным обрядам), то в Ингерманландии был шире представлен свадебный цикл (в реконструированном виде около 30-50 причитаний). Чаше всего плачи исполнялись одной женщиной (невестой, ее матерью, вдовой, привлеченной плачущей), но отмечены и случаи группового исполнения, группового участия.

2. ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ РОЛЬ ПОХОРОННОГО И СВАДЕБНОГО РИТУАЛОВ

Своими корнями похоронный ритуал и похоронные плачи уходят в древние представления о смерти и загробной жизни. В разных формах идея бессмертия нередко предаются и современные люди, а в большинстве религий идея бессмертия является центральной. В Библии апостол Павел выражает это с достаточной определенностью: «А если Христос не воскрес, то и проповедь наша тщетна, тщетна и вера ваша... Ибо, как смерть чрез человека, так чрез человека и воскресение мертвых» (1 Кор. 15 : 14, 21).

Для древнего языческого сознания смерть была переселением из одного мира в другой, отделенный рекой Туони от земного мира, но весьма похожий на него, и эта похожесть всячески подчеркивалась и имитировалась в ритуале. В качестве параллели укажем, что космические рисунки на саамских шаманских бубнах изобра-

жают верхний, средний и нижний миры очень похожими друг на друга, всюду есть движущиеся фигуры людей, звери, деревья. Мир усопших предков тоже такой же, к какому люди привыкли на земле, — только там все намного лучше, всего должно быть в изобилии. Классическим примером в этом смысле считается описание беседы христианских миссионеров с эскимосами, которые не могли представить себе потусторонний мир без тюленей. Когда миссионеры попытались привить эскимосам веру в христианский рай, последовал вопрос: «А тюлени? Вы ничего не говорите о тюленях!» — «Тюлени? Конечно, нет. Что там делать тюленям? Зато у нас есть ангелы и архангелы, херувимы и серафимы, двенадцать апостолов...» — «Это очень хорошо, но какие у вас есть животные?» — «Животных — никаких. Впрочем, у нас есть агнец, лев, орел, теленок, но нет ваших тюленей. У нас есть...» — «Хватит! В вашем небе нет тюленей, а небо без тюленей нам не подходит»¹.

Еще в начале XX века по карельским народным обычаям умерший до предания земле считался «живым покойником». В причитаниях к нему обращались как к живому, готовя его в путь к переселившимся в потусторонний мир предкам. Обращения к предкам, просьбы к предкам принять достойно нового жильца являются одной из устойчивых формул в похоронных причитаниях. У. С. Конкка пишет по этому поводу: «Примечательно, что символика смерти чужда карельским плачам. Факт смерти как бы игнорируется, плач лишь констатирует переход человека в иное состояние с соответствующим изменением его статуса. В Олонецкой Карелии в полночь исполнялся «плач бужения», в котором плачущая подробно расспрашивала о пути покойника в загробный мир. Каждое утро у изголовья умершего ставили завтрак с чаем и в форме плача приглашали его встать к завтраку. С особыми плачами обращались к тем, кто делал гроб, и к тем, кто отправлялся копать могилу. Гробовщика просили сделать «вечный дом» (ср. русск. домовина) удобным и теплым, с окошечком, чтобы он мог смотреть на этот свет, с маленькой печкой, у которой мог бы греться»².

К каждому очередному этапу похоронного ритуала имелись свои плачи. При выносе гроба с телом из избы плакальщица от лица покойного прощалась с домом, со двором, лодочной пристанью, прося у этих мест прощения на тот случай, если покойный когда-нибудь отзывался о них недобрым словом. Кладбище называлось «калмой», «деревней усопших», и плакальщица просила открыть ворота новому гостю. Проявлялась забота о том, чтобы ничто в исполнении ритуала не могло огорчить покойного, вызвать его неудовольствие поведением родственников. В противном случае его душа не находила успокоения, что могло отразиться на судьбе живых. В течение шести недель после похорон в доме умершего соблюдался особый порядок, нельзя было переставлять вещи, все должно было оставаться на прежних местах. Предполагалось, что каждую ночь усопший будет навещать свой дом, завершать незавершенные дела, беседовать с женой, а мать-покойница придет кормить ребенка. Словом, умерший мыслился еще в мире живых, ему даже стелили на ночь постель, а

днем родственница-плачущая уходила общаться с ним на кладбище. По истечении шести недель устраивалась поминальная трапеза с приглашением всех родственников и соседей. Поминальные церемонии устраивались и в дальнейшем. Согласно поверью, только с истлением тела покойного он окончательно отправлялся в далекий путь в Туонелу. В иных местах считалось, что это происходило через один-три года после смерти, в других — через двенадцать лет.

В сакральном похоронном ритуале отражались амбивалентные чувства — и скорбь по близкому человеку, и инстинктивный страх перед смертью, и стремление умилизовать предков и духов, чтобы они приняли усопшего в иной мир. Строгое соблюдение ритуала было одновременно мерой предосторожности, способом предотвратить гнев потусторонних сил. Кроме того, ритуал приурочивался к круговоротом жизни, неизбежным ходом бытия.

Плачи ведь недаром называют поэзией вечного расставания. Это относится и к свадебным плачам и свадебному ритуалу. Без достаточного углубления в суть проблемы современному человеку трудно понять, почему в свадебном ритуале столько драматизма, почему невеста должна была предаваться горю и слезам перед замужеством, чтобы иметь надежду на благополучный исход. Конечно, на поздней стадии свадебный ритуал был уже во многом красочным спектаклем и игрой. Но в своих истоках ритуал имел отнюдь не только развлекательную функцию. Путь к патрилокальному парному браку был в историческом плане сложным и длительным процессом, предстояло пройти через много этапов, преодолевая прежние нормы брачных отношений, прежние традиции, которые в свое время были сакральными. Как показывает У. С. Конкка со ссылками на этнографов, описывавших брачные отношения у разных народов, даже в начале XX века у некоторых из них (например, у нивхов) были распространены матрилинейные перекрестные браки (в брачный союз вступали двоюродные братья и сестры по материнской линии), то есть браки заключались внутри одного рода, а переход невесты в чужой род считался бедствием и нарушением традиций, некогда сакральных и почитавшихся предками.

Как полагают исследователи, сложнейший и многоэтапный свадебный ритуал, посвященный переходу невесты из одного рода в другой, был отголоском трудного преломления прежних традиций, способом как-то согласовать это с предками, причем самым осторожным и деликатным образом, с плачами-обращениями к предкам, с изображением драматизма расставания, с соблюдением разных запретов и табу. Свадебный ритуал, включавший множество взаимосвязанных обрядов отлучения (от своего рода) и приобщения невесты (к чужому роду), был одним из сопутствовавших факторов, которые способствовали укоренению новых брачных норм. Исследователи идут еще дальше и прослеживают генетическую связь между похоронным и свадебным ритуалами и плачами — в обоих случаях подразумевался переход из одного состояния в другое, сакральный договор с предками. В науке высказывалось предположение, что само слово

häät (свадьба) первоначально означало праздник в честь предков, а новобрачные имели к этому отношению постольку, поскольку к празднику предков принято было приурочивать браки.

Свадебные плачи как жанр связаны с обрядами отлучения невесты от родительского дома, от сверстниц и знакомых, от всего прежнего окружения. Плачи исполнялись в доме невесты самой невестой, ее матерью, родственниками, друзьями плакальщицами. Лишь некоторые плачи исполнялись в доме жениха его матерью, ритуально прощавшейся с сыном, которого она воспитала и который основывал новую семью. В остальном же плачи в доме жениха уже не исполнялись. В свадебном ритуале плачи чередовались со свадебными песнями, которые тоже составляют особую жанровую разновидность. Замужество и продолжение рода были естественным актом, заслуживавшим не только оплакивания; праздновались как бы две свадьбы: свадьба плачей и свадьба песен.

Схема свадебного ритуала была довольно устойчивой и включала последовательный ряд событий: семейный совет в доме жениха и предварительное выяснение согласия невесты и ее родителей; прием сватов и начало переговоров об условиях будущего союза; совет родственников невесты и объявление ответа сватам; скрепление договора («рукобитье»), завершение сватовства и начало причитаний в доме невесты. В особенности причитаниями были насыщены обряды накануне и в день свадьбы: последнее омовение невесты в родительской бане, расплетание косы, обряд обувания невесты и ее плач о том, что порог родительского дома стал для нее теперь слишком высоким; бужение невесты утром в день свадьбы, ожидание жениха, прощание и отъезд из родного дома³.

Едва ли не основной мотив и интонация в плачах невесты — это горестное и удивленное вопрошание родителей, братьев, сестер, подруг о том, для чего делаются все приготовления в доме; разумеется, сама невеста отлично знала, для чего, но она оставалась как бы в неведении и печально жаловалась на внезапное отчуждение, которое к ней проявлялось. В северокарельском плаче на «рукобитье» невеста спрашивает своего дядю отца, зачем он поставил пред образами «тысячерублевые горящие свечки» и не может ли он их потушить? «Кажется, ты стал отлучать от своей доброты мой нежный стан — на весь мой долгий век — в род незнакомых... А не будут ли спесивы со мной, с моим горьким станом?..» Мы пока опускаем метафоры-эвфемизмы, заменяющие термины родства, ибо они усложняют текст, — о метафорах-заменах речь пойдет чуть погодя.

Плачи невесты и ее матери зачастую напоминают диалог: невеста вопрошающе недоумевает и сетует — мать увещевает и поучает. В ижорском плаче невеста обращается к матери (часть метафор опускается): «Меня родившая и ласкавшая, зачем же тебе пришла в голову нехорошая дума отлучить меня от речного потока?.. Разве я была непослушна тебе, разве я не следовала бюсюду за тобой?.. Или ты рассердилась на меня, затаила обиду?..» Мать в свою очередь отвечает: «Не рассердилась

и не обиделась я на тебя, обласканная ты моя. Так поступали (со своими дочерьми) и другие матери, поэтому не удивляйся, картинка моя... Ты ведь уже не нашего рода, чтобы оставаться дома...» Тем не менее невеста могла обратиться к матери не только с просьбами, но и с упреками: «Преклони колени пред святыми, попроси у них лучшей доли для несчастной... Когда ты родила меня, не вымолила ты для меня тогда счастья, не умилировала богов. Уж теперь попроси их благоволения».

Из ижорского плача невесты при обряде обувания, с обращением к брату (из разных вариантов): «Зачем же ты обувашь меня, мой румяный братец? Не для того ли, чтобы я отправилась побираться, как нищая? Или ты обувашь меня в путь для счастья?» — «Зачем же ты обувашь меня на ночь глядя, мой братец? Для чего натягивашь так поздно чулки? Даже божьи птахи уже уснули, спят в своих гнездах?» — «Гляжу я на свою обутку, горемычная, на свои шнурочки, беззащитная, — ведь не смогли меня путно обуть, завязать толком шнурочки». — «Хотя у матери родимой было много детей, много ягдоек голубики, но обувь и зашнуровать меня некому». Словом, плачи на то и плачи, что в них преобладала минорная, жалобная тональность — этого требовала их поэтика.

И все же игровой характер свадебных обрядов проявился во многом. Например, заранее зная о скором приходе сватов и с нетерпением ожидая желанного часа, невеста тем не менее, по обряду, пряталась на печи, и ее приходилось извлекать оттуда родительской властью и чуть ли не силой. Весь спектакль свадебного ритуала был до поры до времени интересен, он разнообразил сельскую жизнь, составлял важную часть народного быта. Не случайно Лённрот столь щедро включил свадебную «калевальскую» лирику в расширенную редакцию «Калевалы». Он был убежден именно в том, что свадебный цикл, весьма поэтический сам по себе, был органическим элементом народной жизни.

3. О ЯЗЫКЕ И ПОЭТИКЕ ПРИЧИТАНИЙ

Едва ли не сложнейшей проблемой при изучении причитаний является их язык, особенно если пытаться понять его исторически, без чего вообще трудно найти к нему подходы. Язык плачей связан с манерой их исполнения. Как считает Л. Хонко, по одним текстам о плачах невозможно получить сколько-нибудь полного представления. Плакальщицу нужно слышать и видеть, по-настоящему погрузиться в эмоциональную атмосферу живого плача, вслушаться в ритмическое чередование напевно-горестного речитатива и всплесков рыданий. (Л. Хонко сообщает, что плакальщица Оуди Ходари из тверских карелок исполнила в 1958 году похоронный плач в следующем ритме: выпевание одной строки одним дыханием занимало около семи секунд, затем следовало 3-5-секундное рыдание и одновременное вспоминание следующей строки.) Недаром плакальщицы называют на русском языке еще вопленницами.

Когда Лённрот в сентябре 1835 года, будучи в Ругозере, впервые вплотную заинтересовался

причитаниями и начал их записывать, его поразила необычность исполнения. Поначалу он намеривался записывать под диктовку — ведь ему нужен был прежде всего текст. Но плакальщица неожиданно громко завопила и запричитала, и хотя присутствовавшие при этом другие женщины-односельчанки пытались успокоить ее, плач уже не могла удержаться, находясь во власти плача.

По обычаю плакальщицы при исполнении причитаний прикрывают лицо платком — за этим скрывалась, видимо, какая-то символика. Кроме того, при похоронных причитаниях плакальщице необходимо погрузиться в самоё себя, в свое горе, побыть наедине с утратой. Когда собирались спрашивать у плакальщицы, зачем они прикрываются платком, они отвечали: для того, чтобы на покойника не капали слезы, они так горючи, что могут прочесть.

Основными особенностями поэтики причитаний являются:

1) Максимальная аллитерированность языка, когда одно и то же звуко сочетание может доминировать на протяжении нескольких строк.

2) Обилие варьирующихся стилистических оборотов. Многократно варьируются ряды формул-обращения (невесты к матери, отцу, братьям, сестрам; обращения матери к невесте и т. д.). Варьируются жалобы и сетования, горестные предчувствия и молитвы. Схема плача в общем-то проста, его объем нарастает благодаря многократным образным вариациям-повторам.

3) Насыщенность языка плачей эпитетами, метонимией, метафорами и так называемыми метафорическими заменами, эвфемизмами, заменяющими термины родства. В плачах обычно нет слов: мать, отец, дочь, сын, брат, сестра, жених, невеста, дедушка, бабушка — эти слова заменяются иносказаниями, подчас весьма сложными. Не запомнив всех типов и вариантов этих иносказаний, язык причитаний невозможно понять. В качестве замен обычно выступают отглагольные существительные с обильной суффиксацией (уменьшительно-ласкательными, фреквентативными, притяжательными суффиксами).

Метафорический язык карельских причитаний детально исследовала в упомянутой работе А. С. Степанова с привлечением фольклорного материала всех регионов Карельской республики, на всех диалектах. Автор выделяет два класса метафорических замен терминов родства. К первому классу относятся замены по функции; употребляются производные отглагольные имена или имена действия. Вместо «мать» говорится: меня родившая, меня убаюкивавшая, возрадившая, оберегавшая, в бане парившая и т. д. К подобным опорным словам-функциям могут быть присоединены более или менее постоянные эпитеты, и тогда образуются многословные метафорические замены: моя любимая милостивая, моя ласковая выносившая и т. д. Ко второму классу относятся метафоры по ассоциации: вместо «отец» говорится: мой дорогой хороший, мой славный хороший, мой мудрый милостивый, мой доблестный милостивый; где слова «хороший», «милостивый» являются опорными отыменными именами (производными от имен прилагательных). В причитаниях встречаются слова, о значении которых можно

только догадываться по контексту, по вариантам-повторам. Догадываться можно только об общей смысловой направленности таких слов, о положительном или отрицательном эмоциональном их содержании. Объяснить смысл таких слов обычно не могут и исполнительницы плачей. Это не раз отмечавшееся исследователями явление наглядно показано в работе А. С. Степановой на конкретном карельском материале. Как и книга У. С. Конкка, эта работа — и в немалой степени своим обильным конкретным материалом — была положительно встречена финскими исследователями карельских и ижорских причитаний.

Плодотворным представляется лингвистический подход к языку и поэтике причитаний, продемонстрированный П. Лейно в специальной статье¹. Основываясь на идеях Ф. де Соссюра и Р. Якобсона, автор рассматривает язык причитаний с точки зрения соотношения двух уровней — семантического и фонологического. Язык причитаний фонологически организован, прежде всего аллитерацией. В качестве эксперимента автор статистически исследовал лексику ограниченного количества плачей, и оказалось, что из 2057 слов 47 процентов аллитерированы. Это очень высокий процент, свидетельствующий о том, что принцип аллитерации в причитаниях существенно влияет на выбор лексики. Если в обыденной речи слова выбираются больше по семантическому принципу с целью точной передачи информации, то в причитаниях едва ли не на первое место выдвигается фонологический принцип. Причем аллитерированные слова зачастую используются в причитаниях со «сдвинутым смыслом», с измененной семантикой — в обыденной речи эти слова обозначают не совсем то, что подразумевается в причитаниях. Например, обычное и основное значение слова *viekas* — хитрый, лукавый, тогда как в причитаниях это хвалебный эпитет отца и должен восприниматься как «мудрый», «разумный», что вытекает из контекста. Поэтика причитаний как бы «нейтрализует» обычную семантику слов и, подчиняя ее специфике жанра, придает ей собственную эмоционально-содержательную окраску. Автору статьи даже представляется, что хотя слова в эпитетах разные, но их «сдвинутое» и «нейтрализованное» значение (в сдвинутых позициях) примерно одно и то же. В нормальном языке слова разнятся по смыслу, а в причитаниях они — синонимы. В итоге получается, что при «избыточности» слов количество информации относительно скромное — в сугубо рационалистическом понимании вопроса.

Ясно, однако, что содержание поэзии, в том числе причитаний, не исчерпывается рационалистическим смыслом текста. Уже в самом тексте и тем более в их живом функционировании скрыто огромное эмоциональное содержание. Оно определяется не только сакрализованным обрядом и традицией, но и личностными переживаниями плакальщицы и ее аудитории. Общеизвестно, что в причитании большое значение имеет импровизация. Однако свобода импровизации реализуется в рамках традиции. Плакальщица исполняет плач с относительно свободным использованием традиционных поэтических формул, с их расположением по традиционной схеме.

В отношении поэтики причитаний исследователи сходятся на том, что первоначальным толчком в развитии чрезвычайно своеобразного языка причитаний с обилием метафорических эвфемизмов явились первобытные сакральные запреты-табу. Нельзя было называть по имени ни покойника, ни его родственников, даже нельзя было упоминать, кто они — отец, мать, дочь и т. д. То, что когда-то было запретом, затем стало свойством стиля.

У метафорического языка причитаний тоже были свои мифологические корни. Видимо, прав был Дж. Вико, утверждая, что каждая метафора является по происхождению «маленьким мифом».

Жанр причитаний, конечно, эволюционировал, и весьма существенно. Например, в карельских плачах, которые П. Виртаранта записал в Тверской области в 1957—1984 годы, весьма значителен биографический материал. В плаче по мужу (записанном от Н. А. Гучкиной) повествуется о том, как он был арестован в 1930-е годы, провел три года в лагерях, вернулся больным и хромым, как пас деревенское стадо и т. д. В плаче по сыну, погибшему на войне, также упоминаются биографические детали (упоминается и фотография, которую скорбно рассматривала мать). Примечательно, что Н. А. Гучкина исполнила эти плачи от имени своей матери; в действительности двое оплаканных мужчин были ее, плакальщицы, отцом и братом. Она уверяла собирателя, что именно так оплакивала их ее мать. Плачи производят сильное впечатление, особенно покоряет выраженное во втором плаче чувство безграничной материнской любви. Вину за то, что она не смогла выпросить у предков счастливую долю для сына, мать возлагает на себя. Мысленно она видит опечаленного сына и слышит его жалобу. В метафорическом языке плачей традиция, впрочем, уже не во всем соблюдается. В плаче по матери, записанном от В. Е. Кузнецовой, слова «мать» и «отец» еще заменены эвфемизмами, но «брат» и «сестра» обходятся без них.

Как пишет в упомянутой статье П. Лейно, специфический язык плачей весьма поучителен для понимания фольклора. Когда фонологические моменты (метрика, аллитерация, параллелизмы и т. д.) столь строго «контролируют» словесную форму фольклорного произведения, то к определению его семантики, его содержания, его «информативности» следует подходить очень осторожно. Семантика фольклорной лексики может сильно отличаться от «нормального» языка; для фольклора едва ли не нормой являются «сдвиги значений», в результате чего слишком буквальное восприятие фольклорных текстов может обернуться недоразумением.

4. О СВОЙСТВАХ ЛИРИЧЕСКОГО ЖАНРА

Перейдем от плачей к лирической песне.

Хотя некоторые виды лирики еще связаны функционально либо генетически с обрядами, однако развивалась лирика уже в ином направлении.

Отличительной чертой лирической поэзии является субъективность, сосредоточенность на внутренней жизни человека, и это характерно также для фольклорной лирики в том ее виде, как она была записана в XIX веке.

Следует сказать, что по сравнению с эпикой карельская (и ижорская) народная лирика менее изучена, особенно с исторической точки зрения. Здесь возникают дополнительные трудности: лирические песни, как правило, очень кратки (по 10-15 стихов), в них отсутствуют непосредственные исторические отражения и событийно-повествовательная основа, сюжет минимален, следы полистадиального развития песен недостаточно улавливаются. Критериями «возраста», лирических песен могут служить особенности стиля, степень их географо-этнического распространения, их связь с обрядами; но часто этих критериев недостаточно.

В самом зародыше лирическую субъективность исследователи отыскивают уже в простейших, поэтически еще не оформленных гостных восклицаниях (типа: «О, моя мать!» — по поводу смерти матери), которые встречаются у народов на очень ранних стадиях развития. Выше уже отмечалось, что лирическая субъективность присутствует в причитаниях. Плакальщица обращается непосредственно к оплакиваемому, и эти доверительные «я» и «ты» подчеркивают интимность переживания. Все это имеет для лирики принципиальное жанрообразующее значение. В карельско-ижорской лирике едва ли не преобладающей является элегическая струя. Широко распространенными были песни-жалобы, сиротские песни, песни о тяжелой женской доле. По основной интонации и содержанию эти песни близки к плачам, хотя их поэтика уже иная.

В лирике иначе, чем в плачах и тем более в эпике, воспринимается категория времени. Как уже говорилось, в плачах часты обращения к предкам, символизирующим сакральность традиции, от которой зависит благополучие человека в земном и загробном мире. В архаической эпике и вовсе повествуется о мифологическом «абсолютном прошлом», отделенном от настоящего непреодолимой дистанцией.

Лирика как жанр этой постоянной соотносительности с первопредками уже не знает. В лирической песне «раньше» и «теперь» укладываются в одну человеческую жизнь, судьбу, в одно психологическое и поэтическое переживание.

В лирической песне «былое время золотое» — это время детства либо юности, которое в преклонном возрасте кажется прекрасным. Приведем для наглядности одну из песен «Кантелетар», благо они существуют в русских переводах⁵. Хотя Лённрот зачастую и компоновал тексты из разных фольклорных вариантов, но дух народной лирики в его антологии сохранен достаточно полно.

Думу думаю о прошлом,
дни иные вспоминаю,
дни былые, золотые,
и рукой хватаю ветер.
Раньше время было лучше,
день один другого краше,
и закаты дня прекрасней,
и рассветы величавей.
Яровые так не зрели,
зеленя не так всходили,
тростники не так шумели
и трава не так вставала...

...Так вот в нынешнюю пору,
в этом возрасте унылом
помню край, где я родился,
дом высокий, где я вырос,
но угла того не знаю,
где последний час наступит,
где конец меня достигнет
у нездешнего порога,
у чужих ворот постылых.
(Кн. I, № 32; перевод Ю. Кузнецова)

В эпике доминировало прошедшее время, имперфект, и повествование велось от третьего лица. (Первое лицо стало преобладающим на относительно поздней стадии эволюции эпической традиции в ижорском фольклоре, и в этом случае можно говорить уже о лиро-эпических жанрах.)

Лирический певец поет о себе и о своем теперешнем душевном состоянии — независимо от грамматического времени. Хотя в лирике преобладает грамматическое настоящее время, но в настоящем присутствует и прошлое, равно как наряду с изъявительным наклонением могут употребляться условное и повелительное наклонение. Но при любом грамматическом времени и наклонении в лирике передается именно теперешнее состояние души.

Главное в лирике — чувство, переживание, жизнь сердца. На финском языке лирика называется *tunnelmaisuus* — поэзия чувства. Сами слова «душа», «сердце» входят в лексику народной лирики, особенно так называемых «песен печали» (*huolilaulut*). Основное значение слова *huoli* — забота; его поэтическим синонимом в параллелизмах часто выступает *murhe* — «скорбь», «печаль», «тоска», так что «забота» многолика и включает в себя емкое содержание. И сердце становится вместилищем главных забот. Вот как об этом поется в песне, которую Лённрот озаглавил «Троякие заботы»:

Не одной жива заботой,
не двоякою печалью,
а тревогою тройною,
сокрушенья многолики;
грусть одна — над головою,
а другая — под ногами,
третья дремлет возле сердца,
во груди расположилась...

Дальше в песне говорится, что «головную заботу» («заботу над головою») можно спрятать в девичью косу и завязать лентой, «заботу под ногами» — зашнуровать в обувь, а вот с сердечной заботой справиться труднее.

Одним из показателей исторической эволюции народной лирики является как раз то, что постепенно в песенную лексику входят слова с эмоционально-обобщающим содержанием, выражающие оттенки чувства, переживаний, душевных состояний. Среди таких слов *mieli* (настроение), *suru* (скорбь, печаль), *kaiho* (тоска, томление). Вышеприведенные отрывки из песни очень показательны в том смысле, что в самом образном языке наглядно проявляются одновременно и степень обобщения, абстрагизации душевных состояний, и сохраняющаяся еще конкретность поэтического мышления.

Те лирические песни, на основе которых

возникла «Кантелетар», были заимствованы Лённротом из разных источников. Отчасти он воспользовался записями и публикациями прежних собирателей, отчасти использовал собственные записи, сделанные во время более ранних своих экспедиций в Беломорскую Карелию. Основная же часть лирических песен для «Кантелетар» была собрана Лённротом в 1836—1838 годах в Приладожье, на территории финляндской Карелии (это были по общему счету его седьмая и восьмая экспедиции). В предисловии к «Кантелетар» Лённрот перечислил волости, в которых собранные им песни все еще исполнялись: Лиекса, Иломантси, Китээ, Тохмаярви, Сортавала, Яккима, Куркиёки. В волости Иломантси Лённрот осенью 1838 года встретился с выдающейся певицей Матели Куйвалайнен (Куйвалатар), от которой записывал песни в течение двух дней. К сожалению, по записям Лённрота невозможно установить, какие именно песни были записаны от Матели Куйвалатар и какие от других исполнительниц. К тому же, по оценке В. Кауконена, не все записи сохранились (а возможно, не все полностью) и записывалось, поскольку Лённрот восстанавливал кое-что по памяти). Из других исполнительниц Приладожья по имени упоминаются только Юхани Кайнулайнен и его брат.

По подсчетам В. Кауконена, в «Кантелетар» вошел фольклорный материал от более чем ста певцов, в том числе из Беломорской Карелии. Славой крупнейшей исполнительницы лирических песен, вошедших так или иначе в «Кантелетар», по традиции пользуется Матели Куйвалатар. Другая знаменитость, ижорская певица Ларин Параске, относится уже ко второй половине XIX века. Отметим, кстати, что лирическая поэзия Ингерманландии в «Кантелетар» не отражена вовсе — она была открыта позднее.

Однако это не отменяет того факта, что многие лирические песни были распространены в вариантах и в Карелии, и в Ингерманландии, и в Эстонии. Нередко это рассматривается как одно из свидетельств их древнего происхождения. Лённрот считал лирику древнейшим поэтическим жанром, она существовала с «незапамятных времен», в течение тысячелетий. Конечно, и Лённрот понимал, что по времени происхождения лирические песни очень разные. Одно дело заклинательная и свадебно-обрядовая лирика, и совсем другое, например, лирическая песня о том, как человек, оставив родной дом и жену с детьми, отправился в Питер то ли по принуждению крепостной зависимости, то ли по собственному желанию на заработки — об этом нет речи. В песне родные справляются об уехавшем у ястреба, парящего в небе, но ястреб толком не знает: может, умер человек от тоски по дому. Арханческой может быть традиционная канва песен о чужбине и тоске по родине — таких песен много, сходный мотив встречается и в сиротских, и в женских песнях. Но конкретное наполнение традиционной канвы в песне о Питере, разумеется, уже более позднее.

Кратко о принципах составления «Кантелетар» Лённротом, поскольку большинство читателей знакомится с карельской лирикой все-таки по этому сборнику. Принципы эти сходны с теми, которые Лённрот соблюдал в «Калевале». Он

считал возможным отбирать лучшие, на его взгляд, варианты, и если они его вполне удовлетворяли, он почти не изменял их. Но таких случаев все же было мало, чаще составитель выбирал из нескольких вариантов отрывки, отдельные стихи и комбинировал их в новой редакции. Подчас это было уже его собственное творчество, но на фольклорной основе.

Лёнрот предложил в «Кантелетар» свою классификацию народной лирики, оговорив в предисловии, что она не абсолютная, что некоторые песни затруднительно было отнести к какой-то определенной рубрике. В «Кантелетар» есть раздел «общих для всех» песен, разделы свадебных, женских, детских, мужских, пастушьих песен. Внутри разделов есть группы (но уже без специальных рубрик) так называемых мельничных песен, охотничьих песен, песен о войне.

Рассмотрим подробнее некоторые из этих разделов и групп.

5. СВАДЕБНЫЕ ПЕСНИ

Свадебная лирика довольно обширна и приурочена к разным эпизодам свадебного ритуала. Были песни величальные, исполнявшиеся подругами невесты и подчеркивавшие ее достоинства. В так называемых корильных песнях содержались укоры либо жениху, либо невесте, на которые «обиженная» сторона тут же отвечала песней, утверждавшей обратное. Были песни-предостережения, песни-утешения, песни-поучения. Все они являлись элементами многокрасочного свадебного спектакля.

Невесту в народе величали за красоту, но и за трудолюбие, за то, что она

крепкая при обмолоте,
статная на сенокосе,
сильная во время стирки,
терпеливая в отбелке,
бойкая за ткацким станом...

(I, 131)

Проявлялся интерес к материальному достатку, к приданому, к нарядам невесты, и это тоже превращалось в двухстороннюю игру укоров и опровержений. Сторона жениха обращалась к нему по приезду с невестой:

Женишок, наш милый братец!
Ты ведь ввел нас в заблужденье:
мол, девицу привезу я
в сотни, в тысячи ценюю.
А привез из бесчулочных,
из родни безрукавичных...

(I, 161)

Здесь опять-таки проверялось трудолюбие невесты, и ее подруги горячо уверяли в ответ: все у нее есть, всего нашито и навязано ею самою вдосталь — и чулок, и рукавиц.

Свадебная лирика строилась на контрастах. С одной стороны, невеста должна была осознать, что прежней ее жизни наступает конец, что о ней следует забыть, — единственно помнить только о родимой матери, заботами и муками заслужившей вечную любовь. А впереди у невесты — нечто еще неизвестное, к чему надо готовиться.

Хотя генетически свадебные песни относятся к наиболее древним видам обрядовой поэзии, однако по мере их эволюции некоторые песни, по-видимому, утрачивали непосредственную связь с обрядностью и исполнялись как самостоятельные лирические песни.

6. НЕОБРЯДОВЫЕ ДЕВИЧЬИ И ЖЕНСКИЕ ПЕСНИ

Мотив чужбины часто встречается и в необрядовой лирике, но если в свадебных песнях «чужбиной» для невесты был дом свекра и свекрови, то в девичьих песнях возникают уже иные ситуации; мотив чужбины варьируется в более социальном плане. Например, поется о разлуке влюбленных, а причиной разлуки стало то, что милый уехал в чужие края, нанялся матросом на корабль, ушел солдатом на войну. Иногда это вечная разлука — оплакивается смерть любимого.

Девушка может и сама оказаться в чужом краю, среди чужих людей, под чужим кровом — работницей-служанкой, сиротой-воспитанницей, беглянкой, ославленной кумушками-сплетницами в родных местах. Сама мысль о перемене мест требовала привыкания и решимости.

Время девушке в дорогу,
уезжать пора настала
из отеческой деревни,
из Карелии красивой ...
Покачусь по свету, цветик,
долю мыкать, земляника,
санным полозом елозить,
ободом скрипеть колесным;
кинусь по ветру, ворсинка,
вдоль болот, малинка, двинусь,
вдоль нездешних вод подамся,
где-нибудь прибьюсь, пичуга...

(II, 91)

Особенно печальны мельничные песни — так назывались песни о девочках-сиротах, крутивших тяжелые ручные жернова. Об этих песнях упоминал еще Х. Г. Портан. В них, пожалуй, с наибольшей силой звучит тема социальной обездоленности.

Ты о чем скрежещешь, жернов,
сколок скальный, громыхаешь
при моем нажме слабом,
непосильном повороте?

«Я про то смекаю, камень,
я, скала, про то горюю;
жернов крут, мала рабыня,
мелющая маломощна».

Не скрипи ты, грубый камень,
под руками не кручинься
при моем нажме слабом,
непосильном провороте:

тут другие будут руки,
крепнет сила мне на смену.
Скоро я умру, горюха,
встречусь, бедная, со смертью,
вот тогда к тебе приставят
мукомолку поспособней.

(II, 133; перевод Р. Винонена)

В песнях мужчин в свою очередь нередки сетования на сварливость жен, и выражено это с долей юмора.

Три беды мужчину губят,
три беды грозят от века:
прохудившаяся лодка,
занедужившая лошадь
и сварливая хозяйка.
Можно из дырявой лодки
рыбаку освободиться,
не спросившись и у бога
и без милости господней
сжечь ее в костре высоком.
Может от коня плохого
враз мужик освободиться,
не спросившись и у бога
и без милости господней
бросить волку на съеденье.
Упаси, господь всевышний,
сохрани, создатель сущий,
только лишь от бабы злобной,
своенравной и гневливой!
Той беды не одолеешь
без защиты божьей, правой,
милостивой, всемогущей.
Женку ведь в костер не кинешь,
волку в чаще не оставишь,
смерть одна беду поправит,
хворь, ниспосланная богом.
(II, 308; перевод О. Шестинского)

Однако, когда мысль о смерти посещает самого певца, она настраивает его на более суровый лад.

Смерть — труднейшая работа,
путь из дома — в домовину,
скорбно пить напиток смерти...
(II, 306)

Относительно поздней в фольклоре считается собственно любовная лирика, особенно если иметь в виду те песни, в которых воспеваются сила любовной страсти, радость и муки любви. Исследователи полагают, что такая любовная лирика зародилась только в эпоху позднего средневековья. В свадебных песнях прославлялась красота невесты и жениха, но еще ничего не говорилось о любви как индивидуальной страсти.

Классическим образцом любовной лирики в карело-финском фольклоре является знаменитая песня «Если бы пришел мой любимый», о которой уже упоминалось и удовлетворительного русского перевода которой пока не существует.

Судьба песни необычна, она стала широко известна культурному миру. Впервые о ней упомянул Х. Г. Портан в своей диссертации «О финской поэзии». Дважды перевел ее на шведский язык ученик Портана, поэт Ф. М. Франсен. Гердер включил ее в известный сборник «Голоса народов в их песнях». В начале XIX века путешественник швед А. Ф. Шёльдебранд и итальянец Дж. Ачерби перепечатали песню в своих книгах, из которых в Европе стали известны французский, английский, немецкий и голландский ее переводы. По книге Шёльдебранда с песней познакомился в 1810 году Гёте и дал ее новый немецкий перевод. Еще раньше,

в 1806 году, русский журнал «Любитель словесности» напечатал отрывок из книги Ачерби с прозаическим переводом песни и похвальным отзывом о ней. В отзыве говорилось, что эта народная песня «поистине отличается особенным чувством и смелыми выражениями, за которыми часто и безуспешно гоняются опытные стихотворцы». Любовь и смерть, любовь и беззаветность, страсть, отваживающаяся на любые муки и испытания, — все это передано здесь с поразительной непосредственностью и силой. Сам образный язык таков, что из песни выступает еще не слишком отдаленное варварство, жизнь среди диких лесов. Но эти «варварские», грубо материальные образы выражают уже духовную высь, бесстрашие и красоту самозабвенного чувства. В этой средневековой песне пылает огонь самопожертвования, но не во имя религиозной аскезы, а во имя прославления «греховной» земной страсти, не только не подавляемой, но с дерзким вызовом подчиняющей себе все остальное на свете.

7. ОХОТНИЧЬИ И ПАСТУШЬИ ПЕСНИ

Охотничьи и отчасти пастушьи песни имеют заклинательно-магическое происхождение и функционально исполнялись некогда вместе с ритуалами. Но Лённрот не случайно включил эти песни в антологию народной лирики. По своей поэтике они действительно сближаются с лирической поэзией. Еще Фр. Сигнеус, финский поэт, критик и профессор эстетики, в работе «Элемент трагического в Калевале» (1852-1853) отнес заклинательные руны к лирической поэзии, подчеркнув, что они отличаются «наивысшим напряжением субъективности», то есть в них выражено стремление человека-субъекта повлиять на ход жизни, на определенные ее явления.

Целый цикл заклинательных рун связан с ритуалом охоты на медведя, с так называемым медвежьим праздником. Исполнялись руны перед отправлением на охоту, при приближении к берлоге, при бужении спящего зверя, затем перед уходом с ношей домой, при свеживании добычи и приготовлении трапезы и, наконец, при возвращении костей зверя лесу. Многие охотничьи заклинания были записаны в Беломорской Карелии, где дольше всего сохранялся сам охотничий уклад жизни.

Лирикой заклинательные руны становятся прежде всего благодаря их художественным достоинствам. Для охотничьих песен характерно чувство единства человека с природой. Собственно, главный смысл обращения охотника к лесным духам состоит в том, что он обещает своими действиями не нарушить этого единства. Или как поется в песне «Кантелетар»:

Лес, прими меня в чащобе
сотоварищем надежным;
роща, мальчиком проворным;
шолм, как верного погодка;
в обучение примите,
осмотрю я свод небесный,
Отаву поизучаю,
россыпь звезд на синем поле.
Лес, едва шаги услышишь,

поступь твердую мужскую, —
 мне указывай дорогу,
 ладь мне веки вдоль тропинки,
 делай на стволе зарубки,
 через топь мости настлы,
 вешки мне поставь на горках,
 чтобы я с пути не сбился,
 чтоб не заблудился, глупый!
 (II, 329; перевод О. Шестинского)

Между прочим, фольклорные охотничьи песни оказали огромное и совершенно очевидное влияние на лирику А. Киви, финского классика. Из его «Песни охотника»:

Здравствуй, лес! Вершина, здравствуй!
 Здравствуй, вольный князь лесной!..
 Я хочу быть сыном леса,
 Быть героем рощ еловых
 И на нивах Тапиолы
 Силой мериться с медведем,
 Все на свете позабыв...

(Перевод А. Ойслендера)

Исследователи обращали внимание на то, что в охотничьих рунах-заклинаниях, в охотничьих обрядах и верованиях, в охотничьей мифологии главнейшей прагматической целью было заручиться у лесных духов своей долей добычи — по справедливости и по их доброй воле. Лесные духи могли называться по-разному (Тапио, Миеликки, Куйпана и т. д.), но, как пишет М. Хаавио, означали эти названия примерно одно и то же: охотники обращались к властелину леса как к «распределителю долей-удач, долей-счастий, долей-судеб» (*kohtaloiden jakaaja*)⁶. Как и в русском языке (счастье, доля), карельско-финское *osa*, *kohtalo* (доля, судьба) этимологически связаны со словом «часть». А слово *egä* — это и «часть» и «добыча»; равно как *egämaa* — глухой лес, охотничья угодья, а *egämies*, *egäänkävijä* означает «охотник».

Все это нашло отражение в охотничьих заклинаниях и в заклинаниях стада. В заклинаниях того и другого рода, записанных Лённротом от Архипа Перттунена, содержались просьбы к Тапио (и к всевышнему Создателю) не обижать охотника, наделить его справедливой долей добычи, оберегать стадо от хищных зверей, быть таким же щедрым в смысле счастья-доли, как и ко всем другим, — все должно быть

по справедливости. (Для сравнения: в повести И. А. Бунина «Суходол» Илья-пророк именуется народным названием Илья Наделяющий. Так что русская поговорка «Бог даст», как и слова «благодать», «благодарить», «благодетель» имеют свою древнюю народную семантику.)

Мотив доли именно как положенной части благополучия встречается и в жанре сказок. В южнокарельской «Сказке о Доле» («*Ozasuagpu*») рассказывается о двух братьях, бедном и богатом; у обоих из них есть своя Доля, только у первого — спящая, а у другого — бодрствующая и деятельная. Сказка в значительной степени уже социологизирована; на богатого брата работают девять мужиков в лесу, и на вопрос бедного брата, что они за люди, следует ответ: «Мы — Доля твоего брата, Доля богатого». Бедный снова спрашивает: «Где же моя Доля? Есть ли у меня какая-нибудь Доля?» Ответ звучит так: «Есть у тебя Доля, твоя Доля спит на берегу черного моря на большом камне, красным сукном укрывшись, спит». Поисками и пробуждением своей Доли затем и занят бедный брат.⁷

Сходство мотивов в заклинаниях, в пастушьих и эпических песнях, в сказках сделало возможным междужанровые контакты, контаминации и разного рода метаморфозы. В сущности эпическая руна о пастухе-сиротке Куллерво, которую злая хозяйка запекла в хлеб камень, — это «эпизированная» пастушья песня.

Что касается сказок, то П.-Л. Раусмаа, автор специального исследования на эту тему, выявляет существенную роль мотивов пастушьих песен в сказках (анализу подвергаются варианты сюжета «Сюютяр и сестра девяти братьев», типы 451 и 533, по указателю Аарне-Томпсона). Автор даже считает, что отчасти именно благодаря включенной в сказку песне с пастушескими мотивами сказочный сюжет сохраняется в памяти исполнителей. Бывает и так, что «песня полностью отпадает от сказки и продолжает жить как отдельная пастушья песня либо вливается в другие руны с аналогичными мотивами-стихами»⁸.

Попутно уточним, что Лённрот в «Кантелетар» подразумевал под пастушьими песнями не только песни непосредственно о пастухах, но и песни из репертуара пастухов и пастушек. А в «Кантелетар» этот репертуар включал очень разные песни — от элегических до шуточных.

¹ Ламонт К. Иллюзия бессмертия. М., 1984, с. 139.

² Konkka U. Ikuinen ikävä: Karjalaiset riitti-itkut. Helsinki, 1985, s. 188.

³ Подробное описание свадебного ритуала у карел см.: Сурхаско Ю. Ю. Карельская свадебная обрядность. Л., 1977.

⁴ Leino P. The Language of Laments: The Role of Phonological and Semantic Features in Word Choice / *Studia Fennica* 17 (1974), p. 92-131.

⁵ Кантелетар: Избранные песни. М., 1985.

⁶ Haavio, M. *Suomalainen mytologia*. Helsinki, 1967, s. 56.

⁷ Карельские народные сказки: Южная Карелия (Издание подготовили У. С. Конкка, А. С. Тупицына). Л., 1967, с. 323-332. Об аналогичных мотивах в сказках и песнях славянских народов см.: Потебня А. А. О доле и сродных с нею существах. Потебня А. А. Слово и миф. М., 1989. С. 472-511.

⁸ Rausmaa P.-L. *Syöjätär ja yhdeksän veljen sisar*. Helsinki, 1967, s. 85.