



«КАЛЕВАЛА» в контексте региональной и мировой культуры

«КАЛЕВАЛА»

в контексте
региональной и мировой культуры

Карельский научный центр
Российской академии наук
Институт языка, литературы и истории

«КАЛЕВАЛА»

в контексте региональной и мировой культуры

Материалы международной научной конференции,
посвященной 160-летию
полного издания «Калевалы»

Петрозаводск
2010

УДК 894.541/542:398.2:008

ББК 82

К17

Редакционная коллегия:

И. Ю. Винокурова, Н. Г. Зайцева, С. И. Ковалева (отв. секретарь),
Н. А. Криничная, И. И. Муллонен (отв. редактор), Е. И. Маркова,
Е. Г. Сойни

Рецензенты:

Т. В. Иванова, к. ф. н., А. Ю. Жуков, к. и. н.

К17 **«Калевала» в контексте региональной и мировой культуры.** Материалы международной научной конференции, посвященной 160-летию полного издания «Калевалы». Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2010. 554 с.

ISBN 978-59274-0427-8

УДК 894.541/542:398.2:008

ББК 82

Конференция состоялась при поддержке РГНФ (грант 09-04-14034г)

ISBN 978-59274-0427-8

© Карельский научный центр РАН, 2010

© Институт языка, литературы и истории КарНЦ РАН, 2010

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	7
«Калевала» в мировом фольклорно-литературном контексте	9
Армас Мишин. «Калевала» Элиаса Леннрота: от фольклорной поэзии к литературной поэме	11
Tuulikki Kurki. «Taikojen Lönnrot» Heikki Meriläinen	27
В. М. Ванюшев. «Дорвыжы»: к истории текста книжной, авторской формы удмуртского героического эпоса	32
Е. В. Остапова. «Калевала» в коми литературе: интертекстуальность и переводы	39
Bui Viet Hoa. Study of the birth of the Kalevala and the creation of the vietnamese epic	46
Мирья Кемпинен. Предпосылки и проблемы написания ингерманландского эпоса	51
Роберт Коломайнен. «Калевала» в контексте мировой литературы	57
Merja Leppälahti. Ei sanat salahan joua Kalevala suomalaisessa nykykirjallisuudessa	60
Н. В. Чикина. «Калевала» в творчестве З. Дубининой и М. Пахомова	67
Ю. Б. Орлицкий. Стих «Калевалы» в русской поэзии и прозе (от Бельского и Городецкого до Маршака и Крусанова)	73
С. О. Захарченко. «Калевала» как эпос и как топос в русской литературе середины XX — начала XXI веков	85
Е. А. Самоделова. «Калевала» как один из источников статьи С. А. Есенина «Ключи Марии»	93
Елена Маркова. «Калевала» как жанр-ориентир в творчестве Николая Клюева	100
Эпические, лиро-эпические и лирические жанры фольклора: семантика и поэтика сюжетов, мотивов, образов (в свете типологических параллелей к «Калевале»)	109
Aili Nenola. Folklore as cultural heritage	111
Н. А. Криничная. Мифологема перевоплощения персонажей в карельских эпических песнях: предпосылки, ситуации, образы	118

В. Я. Петрухин. Существовал ли миф о небесной охоте в карело-финской мифологии?	128
А. Л. Топорков. Параллели между русскими заговорами XVII века и карело-финскими эпическими песнями	138
Н. Е. Мазалова. Эмоции героев карело-финских рун и русских былин	147
М. В. Станюкович. Филиппинский эпос и связанные с ним искусственные конструкции	156
П. Ф. Лимеров. К проблеме колдовского эпоса: встреча героев	164
М. В. Ахметова. Легенда о происхождении гидронима <i>Текижа</i> : фольклор, агиография, краеведение	175
А. В. Панюков. К проблеме самоорганизации коми фольклорной традиции: образ мороза	183
В. П. Миронова. Образ кузнеца Илмаринена (на основе южнокарельских эпических песен и эпоса «Калевала»)	194
М. В. Пулькин. Персонажи карельских эпических песен: функции творения	200
Л. И. Иванова. Изображение «лесного царства» в карельской мифологической прозе	206
А. С. Лызлова. Змей — похититель женщин в русских волшебных сказках: об истоках и трансформациях образа	214
Е. В. Марковская. Сказители Карелии и новые произведения эпического склада 1930–1950-х годов	221
Э. П. Степанова. Мифологические элементы в карельских плачах	227
Т. Г. Иванова. Идеологема «отечество» и ее формульное воплощение в русских народных плачах воинской тематики	233
В. П. Кузнецова. Старообрядческие духовные стихи Карелии	241
Мифологические представления в культурных традициях народов Европейского Севера	249
И. Ю. Винокурова. Мифологические представления о птицах в вепсской традиции и карело-финском эпосе	251
Д. Д. Абросимова. К семантике образа быка в русской и карельской традициях	260

Н. В. Дранникова, И. А. Разумова. Локальные особенности восприятия нечистой силы (Архангельская область)	266
К. К. Логинов. Великие «тиэдяд» Сямозерья на закате древней традиции	277
М. Д. Алексеевский. «И на погосте бывают гости»: посещение кладбища в обрядовой практике и поминальных причитаниях крестьян Русского Севера	288
О. М. Фишман. История малой родины в устных и письменных рассказах тверских карелов	299
О. А. Бодрова. Влияние образов «Калевалы» на описания саамов в русской этнографической литературе второй половины XIX века	307
О. В. Змеева, И. А. Разумова. Фольклорно-этнографические реалии в системе локальной символики (на материале северных «исторических» городов)	313
Е. Ю. Дубровская. Восприятие времени жителями карельского приграничья первой трети XX века: к постановке проблемы	320
В. П. Ершов. «Калевала» о воспитании «подростающего народа»	326
Язык фольклора, языковая картина мира (на материале фольклорной и диалектной лексики)	337
Э. Г. Рахимова. О систематизации художественных уподоблений в рунах калевальской метрики	339
И. С. Николаев. Исторические и современные формы ижорских эпических песен калевальской метрики как материал для лингвистических исследований	353
А. М. Петров. О некоторых видах функциональной синонимии в языке «Калевалы»	358
Н. Г. Зайцева. «Калевала» и вепсский язык: некоторые проблемы семантики и грамматики в контексте перевода	368
С. В. Ковалева. Калевальские пословицы и поговорки как источник для финской лексикографии	379
А. П. Родионова. Семантика послелогов и послеложных конструкций в текстах традиционных карельских эпических песен	384
Н. А. Пеллинен. Севернокарельские колыбельные песни калевальского размера	390

С. А. Мызников. Лексика прибалтийско-финского происхождения в былинах Обонежья и Беломорья	396
О. Ю. Жукова. Об изучении языка фольклора (на материале вепских причитаний)	409
Сюжеты и образы «Калевалы» в народном и профессиональном искусстве	415
Seppo Knuuttila. Kalevala, myths and visual arts	417
Е. Г. Сойни. «Калевала» и мастера аналитического искусства	427
Л. Н. Вострецова. Алиса Порет. После «Калевалы»	436
Е. С. Калинин. Традиции изобразительного претворения «Калевалы» и новые его версии	447
И. А. Пронина. Юлия Капитанова (Арапова) и ее неизвестная «Калевала»	461
Laura Jetsu. Kansanrunous, Kalevala ja taide suomalaisen identiteetin aineksina	472
Pekka Suutari. Miksi Kalevala-aihetta käytetään musiikissa	479
В. И. Нилова. Homo Ludens: «Лемминкяйнен» Аарре Мериканто	484
Роман Зелинский. Типология рунических песен калевальского края	493
Т. В. Краснопольская. Из наблюдений над музыкально-поэтическим ритмом рунических и дорунических видов фольклора карелов	501
А. В. Мешко. Музыкальные инструменты в мифологии. Особенности формирования образа кантеле в карело-финском эпосе	508
А. А. Гаджиева. Кантелевидные инструменты в собрании Российского этнографического музея	517
Н. С. Михайлова. Традиционное кантеле: мифы «Калевалы» и реальность	524
Ю. А. Савватеев. В. П. Гудков, «Калевала» и кантеле	531
Н. Г. Комелина. Советская фольклористика в отдельно взятой республике. Отдел фольклора в Карельском научно-исследовательском институте культуры в 1939–1941 гг. (по материалам архива А. Д. Соймонова)	540

Предисловие

В июне 2009 г. в Петрозаводске проводилась Международная конференция «„Калевала“ в контексте региональной и мировой культуры», посвященная 160-летию выхода в свет полного издания. Организатором конференции выступил Институт языка, литературы и истории Карельского научного центра РАН. Проведение научных конференций, приуроченных к юбилею «Калевалы», стало традицией, которая соблюдается в Институте, являющемся центром прибалтийско-финской фольклористики в России на протяжении многих десятилетий. Она была заложена в 1935 г., когда отмечался 100-летний юбилей первого издания.

Научным поводом для проведения конференции послужило и то, что в Карелии в последние годы подготовлены крупные научные издания, посвященные народной поэзии. Среди наиболее значимых работ «Толковый словарь языка карельских причитаний» А. С. Степановой, сборник «Эпические песни южной Карелии», первая «Калевала» на вепсском языке. Особо следует отметить, что последнее десятилетие было своего рода ренессансом «Калевалы» в Карелии. Был осуществлен большой проект по переводу на русский язык и изданию всех пяти подготовленных Элиасом Леннротом версий «Калевалы». Благодаря его осуществлению произошло новое осознание «Калевалы» как лиро-эпической поэмы и новое понимание роли Элиаса Леннрота — не просто собирателя и издателя народного эпоса, но его создателя, сформировавшего единую сюжетную линию, объединившего в единый текст собранные разными собирателями от разных исполнителей руны.

Выстраивая концепцию конференции, организаторы исходили из того, что «Калевала» — это целый мир, включающий традиционное мировоззрение и его мифологические истоки, семантику и поэтику фольклорных сюжетов, мотивов и образов, особый язык, передающий языковую картину мира, проблемы перевода фольклорных текстов, осмысление калевальских образов в народном и профессиональном искусстве. Из такого понимания сформировалась и программа конференции, ее деление на секции и пленарные доклады. В ходе конференции состоялись два пленарных заседания, работали 5 секций.

Сборник включает статьи, подготовленные участниками конференции на основе докладов. Он объединяет специалистов в области фольклора, литературоведения, этнографии, языкознания, искусствоведения из России и Финляндии. Среди авторов сотрудники академических институтов и университетов, музейные работники, а также профессиональные литераторы и художники.

Статьи российских участников печатаются на русском языке. Часть статей зарубежных коллег опубликована на финском и английском языках.



**«КАЛЕВАЛА» В МИРОВOM
ФОЛЬКЛОРНО-ЛИТЕРАТУРНОМ
КОНТЕКСТЕ**





Армас Мишин
Петрозаводск

**«Калевала» Элиаса Леннрота:
от фольклорной поэзии к литературной поэме**

Как Леннрот пришел к названию поэмы

Слово «Калевала» впервые зазвучало в финляндской литературе в 1835 г. В самой народной поэзии карелов и финнов оно встречалось редко. Элиас Леннрот, создавший эпическую поэму под таким названием из многожанрового фольклорного материала, услышал слово в лиро-эпической песне «Проданная дева», записанной им в деревне Вуоккиниemi (Вокнаволок) в Беломорской Карелии в 1834 г. Слово повторялось в песне неоднократно вместе с именем Калева:

Побывал ли в Калевале?
Девы Калевы смотрели ль
Из окошек Калевалы?..
Калевы собак слыхал ли
На дорогах Калевалы?..

Имя Калева было хорошо известно финским фольклористам и раньше, главным образом, из преданий. В словаре Кристоффрида Ганандера «Финская мифология» (1789) о Калеве сказано: «Великан, опасный и сильный». Есть здесь и такие сведения: Калева — «родитель великанов, отец 12 сыновей» [Ganander 1984: 29]. Среди них назывались Хийси, Сойни, Вяйнямейнен, Илмаринен. Поскольку среди сыновей Калевы были будущие герои поэмы Вяйнямейнен и Илмаринен, сам Калева вполне мог стать одним из главных персонажей леннротовской «Калевалы». Тем более что в те же дни, когда Леннрот писал предисловие к версии «Калевалы» 1835 г., он сочинял поэму «Рождение Суоми» (Suomen synty), в которой рассказал о том, как

мифологический Калева с сыновьями двигался с востока на запад, к Неве и Ладоге, а потом и дальше на северо-запад, преследуемый врагами, и как, наконец, нашел землю обетованную с ее скалами и озерами и песней кукушки, напоминающей ему о потерянной родине. Он-то и подарил этой земле имя Суоми (от слова *suoda* — дать, даровать). Однако Леннрот отказался от этой возможной версии сюжета. Она бы усложнила и значительно удлинила сюжет и, кроме того, изменила бы в сторону реальной, земной жизни задуманную им мифологическую картину происхождения мира. Ведь главным героем поэмы Леннрот делает Вийнямейнена, который по воле Леннрота рожден девой воздуха Илматар. Иными словами, у него есть мать, но нет отца. Илматар — образ, удачно придуманный Леннротом, — позволяет ему усилить мифологическую основу литературного эпоса, постоянно напоминая о том, что персонажи, будучи реально существующими, земными людьми, так или иначе связаны с ней и с другими языческими божествами и богами.

Вместе с тем Леннрот не отказывается от использования в поэме имени Калева. Оно встречается в ней в разных словосочетаниях: «колодец Калевы», «народ Калевы», «род Калевы», «мужи Калевы», «женщины Калевы», «риффы Калевы», «пожог Калевы».

Засевать принялся землю,
Рассыпать зерно на поле
Рядом с Калевы колодцем...
Неужель убил ты Вийно,
Калевы большого сына?
Ой, ты, Укко, бог верховный,
Калевы народ повергни...

По второму приведенному здесь примеру даже получается, что Калева, как это и есть в народных преданиях, — отец Вийнямейнена. Поэтому и не удивительно, что Леннрот назвал страну, в которой живут эпические герои, «Калевалой», противопоставив ее Похьеле. Если иметь в виду, что Калева — герой также и эстонского фольклора, будет понятна значимость такого решения. Любопытна и попытка Леннрота вникнуть в этимологию слова. Он, изучавший русский язык, предполагал, что оно произошло от русского слова «голова» (глава рода). Единственно правильным и удачным стал и выбор слова «Калевала» для названия поэмы. Напомним, что были варианты: «Вийнямейнен, Илмаринен, Лемминкяйнен», «Финская мифология, изло-

женная древними стихами», «Кантеле Вайнямейнена», «Вайнола», «Вайнола и Похьела». Название «Калевала» близко названиям гомеровских поэм «Илиада», «Одиссея». Во-первых, и здесь одно слово, во-вторых, есть и в нем нечто собирательное. А ведь Леннрот буквально состязался с мифическим Гомером в ведении сюжета, в изображении отношений между богами и людьми, в количестве глав-песней (48 в поэмах Гомера, 50 в «Калевале»).

Название «Калевала» было столь удачным, что оно и само по себе, несомненно, вдохновляло Леннрота в работе и вело его по карельским и финским деревням в поисках народных песен, а потом диктовало и версию «Калевалы» 1849 г.

От диалектов к финскому литературному языку

До недавнего времени «Калевала» выходила в нашей стране с подзаголовком «собрал и обработал Элиас Леннрот». Но, во-первых, фольклорные песни собирал не один Элиас Леннрот. Создавая «Калевалу», Леннрот использовал материал и других фольклористов (К. Готтлунда, С. Топелиуса, Д. Эвропеуса, А. Алквиста и др.). Во-вторых, когда говорят «собрал и обработал», можно подумать, что Леннрот собрал и обработал существовавшую в природе «Калевалу». Однако сам Леннрот писал, что у него к 1849 г. материала набралось на семь разных «Калевал» [Lönnrot 1990: 291]. Уже с первых шагов он убедился в том, что поэму надо было не собирать, а создавать.

Первым подступом к поэме был сборник песен «Кантеле» (1829–1931). Отличался он от всех фольклорных сборников того времени тем, что народная поэзия предстала в нем в ином обличье, в форме леннротовских версий песен. По сути все они компоновались из разных вариантов одной песни или даже фрагментов разных песен. Такого рода практика публикации народной поэзии финской фольклористикой была отвергнута как ненаучная. Леннрот же поступал так, как ему подсказывала творческая интуиция. Кроме того, работая над материалом, он стремился к тому, чтобы песенный язык становился понятным представителям всех диалектов финского языка. Ведь несмотря на то, что финноязычные тексты (религиозные, переводные произведения, фольклорные записи, некоторые литературные опыты) публиковались со времен основоположника финской книжности Микаэля Агриколы, т. е. с XVI в., общего литературного языка так и не существовало. Язык складывался пока

только на основе западных диалектов. Восточные диалекты оставались в стороне от этого процесса. Именно Леннроту принадлежит честь на практике стать одним из самых активных пропагандистов общего доступного всем финнам языка. Неустанно собирая народные песни и публикуя их в своих обработках, версиях, он пополнял складывавшийся на основе западного синтаксиса литературный язык народными словами из восточных диалектов. Процесс создания «Калевалы» Элиасом Леннротом совпадает с началом формирования финского литературного языка, связанного с подъемом финского национального самосознания после присоединения Финляндии к России в 1809 г., избавления страны Суоми от шведского владычества. Однако процесс был длительным.

Что как не наличие художественной литературы является одним из главных условий и стимулов создания общего языка? Сборники народной поэзии выходили и до Леннрота. Их издавали К. Готтлунд и С. Топелиус-старший. Но они не становились предметом общего читательского внимания, тем более что литература-то в Финляндии развивалась на шведском языке. Финны нуждались в произведениях о героическом прошлом и прекрасном грядущем своей страны на родном языке. О том, что такое прошлое могло быть, говорили народные песни. Мысль о возможности формирования упорядоченной целостности из богатейшего материала народной поэзии высказывали К. Готтлунд [Kaukonen 1979: 16] и один из друзей Леннрота К. Кеккман, первый – в 1817, второй – в 1825 гг. Человеком, который осуществил эту мечту, но совсем не так, как предполагали фольклористы, и стал сын портного из местечка Саммати на юго-западе Финляндии Элиас Леннрот (1802–1884).

Составитель или творец?

Леннрот имел незаурядный поэтический талант. Увлекаясь народной поэзией, он сочинил в студенческие годы на фольклорной основе балладу «Гибель Элины». Он перевел фрагменты гомеровских поэм, тем самым ввел в обиход финской поэзии гекзаметр. В газете «Або Ундерреттельсер» в 1824 г. Леннрот опубликовал свой прекрасный перевод на шведский язык стихотворения «Гавань» (Hamnen) Николая Карамзина. Позднее он станет одним из лучших переводчиков на финский язык и автором псалмов, многие из которых поются и сегодня. Обычно эту важную, творческую сторону деятельности Элиаса

Леннрота, врача и фольклориста по профессии, лингвиста, историка, ботаника по призванию, отмечают лишь походя. Между тем, именно поэтический талант был необходим «составителю» «Калевалы». Когда сравниваешь «Калевалу» с народной поэзией, а также все пять ее версий, созданных с 1833 г. по 1862 г. и являющихся одновременно пятью стадиями леннротовской работы, видишь воочию блестящие проявления этого таланта. Когда убеждаешься в этом, понимаешь, что слово «составитель» никак не соответствует действительности. Финский ученый Вяйно Кауконен, сравнивавший народную поэзию и «Калевалу» многие десятилетия, пользовался в своих исследованиях словом «создатель» (*luoja*) наряду со словом «автор». Кажется, оно становится общепринятым.

Процесс создания «Калевалы» связан с накапливающимся фольклорным материалом. После встреч с рунопевцами Юханом Кайнулайненом (Финляндия), Саавой Трохкимайненом, Онтреем Малиненом и Ваассилой Киелевийненом (российская Карелия) Леннрот в 1833 г. создает две одногеройных поэмы («Лемминкяйнен», «Вяйнямейнен») и поэму-свод «Песни свадебных гостей», где рассказывает о процессе свадьбы. Материал этого свода Леннрот использует в средней части поэмы «Калевала», повествующей о свадьбе Илмаринена и дочери хозяйки Похьелы. Эти небольшие поэмы были своего рода набросками к будущей большой поэме. Они так и остались в рукописях. Хотя Леннрот подумывал еще о двух поэмах «Илмаринен» и «Кавкомьели», он оставил намерения «составлять» поэмы, в которых действовал бы один главный герой.

С первых встреч с народными певцами (рунопевцами), сперва в финляндской Карелии, а потом и в российской, с первоначальных опытов создания небольших поэм в 1833 г. Леннроту многое открылось в самой эпической поэзии финнов и карелов. Вот что он писал позднее в предисловии к версии «Калевалы» 1849 г.: «Не только последовательностью исполнения, но и упоминаемыми в них собственными именами различаются руны, собранные от разных певцов в разных местах. О Вяйнямейнене один певец поет то, что другой певец поет об Илмаринене, а третий — о Лемминкяйнене. О Лемминкяйнене же первый певец поет то, что другой — о Куллерво или Еукахайнене. Вместо Куллерво, везущего дань... у других певцов при тех же обстоятельствах упоминаются Туйретуйнен, Тууриккинен, Лемминкяйнен или старый сын Вяйне» [«Калевала»: 1985, 31]. Из этого видно, что для рунопевцев главное — деяния, а не имена их

совершающих. Перед Элиасом Леннротом стояла задача отбора деяний, которые были бы наиболее характерны для конкретных персонажей и позволяли бы им действовать и взаимодействовать в пределах их собственных, разработанных Леннротом, «биографий» и характеров. Творцу «Калевалы» надо было решать, с кем, например, едет старый рунопевец Вяйнямейнен в Похьелу похищать Сампо, поскольку в народной поэзии он совершает это путешествие то с Йомпайненом (Йовкахайненом), то с Веси Лийтто, а то и с Ику Тьерой. В леннротовской «Калевале» Вяйнямейнен отправляется в Похьелу с кузнецом Илмариненом и беззаботным воинственным Лемминкяйненом. Но чтобы это произошло, нужен целый ряд событий, готовящих данную поездку. Точно так же были необходимы эпизоды, из которых видно, почему Йовкахайнен не может быть соратником Вяйнямейнена. В народных песнях о причинах тех или иных деяний зачастую не говорится вообще. Леннрот должен был думать о причинах и следствиях постоянно.

Не была напечатана при жизни Леннрота и поэма с несколькими героями, которую ученые называли «Перво-Калевалой» (Alku-Kalevala, 1834). Леннрот назвал ее «Собранием песен о Вяйнямейнене» (Runokokous Väinämöisestä), хотя слово «собрание» здесь никак не подходит. Лучше всего подошло бы слово «повествование», так как у сочиненного текста уже был сюжет, в котором участвовали по сути все главные персонажи будущей «Калевалы» (Вяйнямейнен, Илмаринен, Лемминкяйнен, хозяйка Похьелы Ловхи, Йовкахайнен, Куллерво). В дальнейшем Леннрот сохранит основные моменты этого сюжета. Его части Леннрот назвал «песнопениями» (laulanto). Их в «собрании» двенадцать. А количество строк в поэме — 5026. Поэма во много раз превышала не только отдельную народную песню, но и те циклы, которые иногда пелись рунопевцами. Леннрот сам отозвал поэму из печати, поскольку отправлялся в поездку к российским карелам.

«Перво-Калевала» впервые была опубликована в 1928 г. Финский ученый-эпосовед Лаури Хонко написал о ней в 1999 г. в предисловии к переизданию «Калевалы» 1835 г. так: «Повествование достигает здесь такой эпической широты и льется столь естественно, что границы между поэтическими мотивами не мешают чтению. Родившееся произведение, „Собрание песен о Вяйнямейнене“, — это маленькое чудо, поскольку переход в нем к большому эпосу осуществлен уверенной рукой» [Honko 1999: s. XVI].

Версия «Калевалы» 1835 г.

В апреле 1834 г. Леннрот совершает поездку в российскую Карелию, встречается с такими известными рунопевцами, как Мартиска Карьялайнен, Юрки Кеттунен и Архиппа Перттунен. Наибольшее количество песенных строк (4100) он записал от Перттунена, справедливо именуемого «королем рунопевцев». Его сюжеты — наиболее последовательные и цельные. Новый материал, особенно эпический, вдохновил Леннрота на продолжение работы. Но Леннрот сомневался, выполнима ли она одним человеком, имеет ли он право на нее. В минуты сомнений ему хотелось, как он сам в этом признается, бросить все в огонь. Печатание «Калевалы» тоже принесло свои трудности. Она выходила в свет долго двумя книгами в 1835—1836 гг. В продажу поступила накануне 1837 г. Тридцать экземпляров из 500 Леннрот получил в качестве гонорара.

День «Калевалы» отмечается 28 февраля. В этот день 1835 г. Леннрот скромно подписал инициалами «Е. L.» предисловие к ее первому изданию. Подзаголовком к названию «Калевала» он поставил слова: «или старинные песни Карелии о древних временах финского народа». Этими словами создатель литературного эпоса сам вносил разноречивость в отношении к ней всех, кто «Калевалой» интересовался, читал, изучал ее, поскольку она прямо отождествлялась с народной поэзией. Более того, Леннрот действительно хотел, чтобы читатели таковой ее и воспринимали, да еще, чтобы считали эти песни карельскими, рассказывающими о прошлом финского народа. Все объясняется просто. Российские карелы для Леннрота были всего лишь восточными финнами. Будучи православными, они не утратили своих языческих верований и лучше сохранили известные в Финляндии древние эпические сюжеты и заклинания, тем более что в России в отличие от шведского королевства люди, считавшиеся колдунами и ведьмами, не подвергались гонениям, как это происходило в годы шведского владычества в Финляндии.

В версии «Калевалы» 1849 г. Леннрот откажется от подзаголовка, а в предисловии к ней скажет о собственном «произволе» в отношении к материалу: «часто приходилось руководствоваться требованием единства самого повествования» [Леннрот 1985: 31], что является свидетельством осознанного стремления к созданию сюжетного произведения из фольклорного материала. Кстати, об этом же говорило не замеченное исследователями уже в конце версии «Калевалы» 1835 г.

слово «конец» (не ставится же оно в конце сборников). Да, это была поэма, а не собрание песен, механически соединенных.

Поэмой называли «Калевалу» и первые познакомившиеся с ней деятели литературы и культуры. Таковой ее считал немецкий ученый Я. Гримм. Правда, для него она была чисто народной поэмой. Шведскоязычный поэт Финляндии Л. Рунеберг, российский ученый и переводчик 29 песни «Калевалы» Я. Грот, переводчик «Калевалы» на шведский язык М. Кастрен также воспринимали ее как поэму, «собранную» Леннротом. «Родом эпической поэмы» посчитал леннротовский эпос русский критик В. Белинский. Но ведь никто из них «Калевалу» с народной поэзией, с записями самого Леннрота (все они сдавались в архивы и были открыты в 1874 г.) не мог сравнить, кроме, пожалуй, Кастрена, который и сам собирал народные песни. Однако именно он утверждал, что во всей «Калевале» нет ни одной строки, сочиненной Леннротом, имея в виду народность эпоса. Конечно, такие строки были. Но подсчет самих строк, как мы узнаем далее, мало что говорит о «Калевале». Чуть ли не все, писавшие о «Калевале» 1835 г., сходились на том, что Леннротом открыто величайшее произведение, которым финны могут гордиться. «...финская литература в данной поэме получила сокровище, которое... сравнимо с обеими с самыми прекрасными мастерскими эпическими поэмами греческого искусства» [Kaukonen 1979: 88] — писал Рунеберг.

Яростной критике подверг леннротовскую «Калевалу» 1835 г. Готтлунд, который и подал в свое время идею составления из народных песен единого текста. Для него она была неудачной. Беспощадная критика Готтлунда, вызванная частично завистью к леннротовской столь неожиданной известности, имела и причины объективные. Готтлунд увидел, что Леннрот отступал от народной поэзии, что у него получилось не «соединение» народного материала, а «смешение» разных, порой прямо противоположных материалов [Anttila 1931: 243]. И в самом деле, Леннрот совершал то, что в народной поэзии не практиковалось. Эпика и лирика в ней развивались порознь. У заклинаний были свои функции. Леннрот же извлекал для своей «Калевалы» строки из всех жанров, в том числе и строки профессиональной поэзии, использовал пословицы и поговорки и даже придумывал их. Готтлунд оказался более компетентным в вопросе творческих тайн Элиаса Леннрота, чем многие другие. Но он критиковал «Калевалу» с точки зрения фольклориста, не желая видеть того, что впервые в зарождающейся финляндской литературе появилось

масштабное художественное произведение, выращенное на родной почве народной поэзии Леннротом, человеком девятнадцатого века, любящим свое отечество, болеющим проблемами общества. Его современники, читая «Калевалу», могли сказать словами председателя Общества финской литературы Ю. Линсена, что у Финляндии «есть своя история» и что сама «отечественная литература только теперь встала из колыбели» [Krohn 1999: 497].

Ставшая самым значимым произведением финской литературы «Калевала» далеко не сразу стала всеми читаемой. Финскую грамоту знали немногие. В книжных магазинах «Калевала» расходилась целых десять лет. Известность в Европе, да и в самой Финляндии, она приобрела благодаря шведскому переводу М. Кастрена.

«Калевала» 1849 г.

Четырнадцать лет, которые прошли между двумя изданиями «Калевалы», — это годы самой активной деятельности Элиаса Леннрота в разных областях науки, культуры и просвещения. Он занимается издательской деятельностью (редактирует журнал «Мехиляйнен» и «Оулуский еженедельник»), участвует в написании «Истории России» и «Истории Финляндии», готовит сборники пословиц и загадок, работает над словарями и справочниками, такими как «Флора Финляндии», «Юридический справочник». Главный его труд этих лет — сборник «Кантелетар», который также состоит из леннротовских версий народных лирических песен и баллад. Строки из этой книги он будет брать в диалоги и монологи героев новой версии «Калевалы». Не оставляет Леннрот и собирательской работы. В свои поездки он брал «Калевалу» 1835 г. и на чистых страницах, вложенных в книгу, вписывал фрагменты, строки, которые намеревался использовать в дальнейшей работе, при этом не важно, хороши они были или плохи (ведь обычно пишут, что он отбирал лучшие места). Главное в том, что они ему подсказывали как поэту в разработке сюжета, в изображении событий.

Ко времени, когда Леннрот снова вплотную сядет за работу, у него накопилось более 130 000 строк народных песен, собранных и другими фольклористами. Его ученики Д. Эвропеус и А. Альквист открыли в финляндской Карелии, как раз в тех местах, где до них побывал Леннрот, целые рунопевческие династии (Сиссонены, Хуохванайнены, Шемейкки, Бурускайнены). Как сам Леннрот признается, мате-

риала теперь у него было на целых семь «Калевал», и все они были бы разными, если бы он принялся за дело. О работе Леннрота можно сказать, что он сочинял народными строчками, поскольку небольшие фрагменты в пять-десять и более строк, взятые из песни одного конкретного рунопевца, переходя из версии в версию, обрастали новыми строчками, перемежались с ними и рассасывались в общем тексте. Уже нельзя было сказать, что и кому принадлежало. Так строки, которые приписывались в одном из позднейших предисловий к «Калевале» Архиппе Перттунену:

Подадим друг другу руки,
крепко сцепим наши пальцы,
песни лучшие исполним,
знаменитые сказанья —

изначально принадлежали Варахвонте Сиркейни из д. Ухтуа и неизвестному певцу из Соткамо (Финляндия). Но и они были отредактированы.

Фрагменты песен, взятые от конкретного рунопевца, в леннротовском тексте на каждом новом этапе уменьшаются. Двенадцать строк, заимствованных из песни Кеттунена «Приготовление пива» (поэма «Лемминкяйнен»), в «Перво-Калевале» сократились до девяти. В «Калевале» 1849 г. осталось уже только две строки. Так происходило с любым фрагментом. Перестройка строк, создание из них новых эпизодов, изменяющих сюжет, — вот выход из тупика, в который попадал Леннрот в самом начале своей работы, пытаясь соединять песни в одно повествование.

Что же позволяло поэту Элиасу Леннроту соединять порой несоединимое?

Дело в том, что, как пронаблюдал еще в 1700 г. Д. Юслениус, один из первых финских фольклористов, все строки карельских и финских эпических рун и заклинаний, а также и многих лирических песен имеют, как правило, восемь слогов (после появления леннротовской «Калевалы» такую метрику стали называть «калевальской»). Федор Глинка выполнил первые переводы на русский язык двух финских песен в 1827–1828 гг. Финский восьмисложник он перевел четырехстопным хореом, что является всего лишь одним, пусть и главным, размером строки. Эту метрику использовал при переводе «Калевалы» Л. Бельский. Им же пользовались все другие переводчики эпоса. Восьма

подвижная калевальская метрика позволила Леннроту сочинять «Калевалу» из разножанрового и разновременного материала. Готтлунд, кстати, возмущался и тем, что Леннроту было безразлично, старую он брал песню или новую.

Типы финской метрики изучал и сам Леннрот. Будучи восьмисложной финская (карельская) строка имеет очень разные метрические фигуры. По подсчетам Леннрота в его «Калевале» имеется 273 ритмообразующих модификации. На другие языки они не переводятся без ущерба для текста. В оригинале «Калевалы» они естественны и прекрасны. Происходит это потому, что финские слова имеют силовые ударения на первом слоге. Будучи разнослоговыми, они не нарушают общего звучания. Вообще на звучание текста Леннрот обращает постоянное внимание. Это побуждает его изменять, переделывать строки, богато аллитерировать их по образцу народных строк. Известно, что в «Калевале» только 33% строк оставлены в том виде, в каком они встречаются в оригинале. Остальные 67% строк звучат по-новому и часто именно потому, что Леннрот любил писать звуками.

Большого искусства добивается Леннрот в применении параллелизма (прием, при котором в последующей строке или строках передается другими словами то, что сказано в первой строке или повторяется та же словесно-синтаксическая структура). Приведем лишь один пример:

Полыхнул огонь из горна,
ярким пламенем взметнулся,
то под окнами промчится,
пронесется возле стенки,
то ворвется вихрем в избу,
заклоочет водопадом,
к потолку рванется с пола,
от окна к окну промчится.

Работая над «Калевалой» версии 1849 г., Леннрот обрел ту свободу, которой ему не хватало до этого. Во-первых, огромным был обретенный им фольклорный материал, во-вторых, встречи с разными рунопевцами показали, что и сами народные певцы в разных обстоятельствах и в разные годы пели по-разному, зачастую они талантливо импровизировали, как это делал, например, Мартиска Карьялайнен из севернокарельской д. Лонка.

И, конечно, Леннрот усиливает сюжетность поэмы. Удачей стало перенесение истории девушки Айно и эпизодов состязания в пении

Вяйнямейнена и Йовкахайнена в начало «Калевалы». Эти эпизоды образуют драматическую завязку поэмы, закручивают пружину ее напряженности. Айно, ставшая уже в версии 1835 г. по воле Леннрота сестрою Йовкахайнена и утонувшая из-за нежелания выходить замуж за старца Вяйнямейнена, дает ее брату Йовкахайнену повод мстить Вяйнямейнену, победившему его в песенном состязании. В свою очередь невольная вина Вяйнямейнена перед юной Айно становится одной из причин, вынуждающей Вяйнямейнена в конце поэмы покинуть народ Калевалы. Во второй половине поэмы появившийся новый герой Куллерво также подталкивает развитие общего сюжета. Илмаринен, чья жена погублена Куллерво и пытавшийся выковать себе золотую деву, отправляется сватать вторую дочь Ловхи. Возникает новая коллизия. Взаимоотношения Калевалы с Похьелой обостряются. Борьба за обладание чудесным предметом сампо — это апогей конфликта. Но моменты напряжения есть и в последующих эпизодах, когда мстителем становится сама хозяйка Похьелы.

Усилению сюжета содействует появление уже в «Калевале» 1835 г. персонажа, от чьего лица ведется повествование:

Мной желанье овладело,
мне на ум явилась дума:
мысль пришла начать сказанье,
песнопением заняться.

В «Калевале» 1849 г. текст несколько изменяется:

Мной желанье овладело,
мне на ум явилась дума:
дать начало песнопенью,
повести за словом слово.

Хотя повествователь встречается в поэме не часто, его присутствие ощущается, в частности, в тех местах, где события переходят от одного героя к другому. В конце поэмы он подводит своего рода итог тому, что спел: «Я певцам лыжню оставил, путь пробил, пригнул вершину». Концовка еще раз говорит о скромности создателя «Калевалы»:

Здесь теперь прошла дорога,
новая стезя открылась
для певцов, что поспособней,
рунопевцев, что получше...

В этой считающейся окончательной версии «Калевалы» 22 795 строк, почти вдвое больше, чем в версии 1835 г. Удлинившиеся в результате новых дополнений эпизоды, однако, не кажутся длинными даже рядом с теми адекватными им эпизодами, которые внешне выглядят покороче в предыдущей версии. События изложены в новых версиях с большей художественной силой, с мастерским использованием всех приемов народной поэзии (сравнений, гипербол, параллелизмов, анафор, аллитераций).

«Калевала» в науке и критике

Выше уже говорилось о том, что много песенного материала для Элиаса Леннрота собрал Д. Эвропеус в Приладожье и в Ингерманландии. Он даже хотел, чтобы Леннрот подождал немного с изданием, поскольку готовил новые материалы. Эвропеус встретил выход нового издания «Калевалы» неожиданной для всех резкой критикой. Сразу же после публикации новой версии «Калевалы» он выступил в издаваемой им самим газете «Суометар» с такой информацией о ее публикации: «Возможно, к общей радости недоброжелателей, но к великой досаде любителей отечества выходит теперь в свет наша „Калевала“, ломая требования красоты и народности» [Eugoraeus 1988: 43]. Так же, как в свое время Готтлунд, Эвропеус не мог принять эпоса, который становился произведением самого «составителя». Между тем большинство современников Э. Леннрота воспринимали «Калевалу» как народный эпос в полном смысле этого слова. То, что знали Эвропеус и Готтлунд, долгое время не открывалось любителям «Калевалы».

Только к концу XIX в. ученые заинтересовались рукописями Леннрота и его записями песен, сданными в архивы «Общества финской литературы». Занимались этим финские исследователи А. Борениус, Ю. Крон, К. Крон и А. Р. Ниemi. Ниemi строчку за строчкой сопоставил тексты первых версий «Калевалы», вплоть до «Калевалы» 1835 г., с фольклорным материалом. Сравнение показало, как сильно изменялись фрагменты и строки народных песен под рукой «составителя» «Калевалы». К. Крон на основании собственных наблюдений и наблюдений других ученых сделал вывод, который о многом говорит: «Он (Леннрот. — А. М.) поэт, чья память, мысль и воображение постоянно пребывают в движении» [Borenius, Krohn 1891: 166]. Известный финский поэт конца XIX — начала XX вв. Эйно Лейно, опиравшийся

в своем творчестве на народную поэзию, воспринял «Калевалу» «как грезу великого поэта».

Изменялось отношение к «Калевале» и в других странах. Определенную компетентность проявил итальянский ученый Доменико Компаретти, писавший в 1892 г.: «Ни одна песня не приведена Леннротом так, как она существует в одном из сохранившихся вариантов, но он составляет текст каждой песни из всех вариантов, выбирая лучшие и наиболее подходящие». Именно под влиянием Компаретти изменил свои суждения о «Калевале» русский ее переводчик Л. Бельский. По его словам: «Работа Леннрота представляет своего рода мозаику из этих записей... Леннрот сам явился таким же народным певцом (*laulaaja, runoja*), как и те певцы, со слов которых он записывал». Все-таки наука на этой стадии не показывала органичности работы Леннрота. Слово «мозаика» не совсем верно отражает творческий характер трудов поэта Леннрота.

В XX в. огромную работу по сопоставлению «Калевалы» и народной поэзии проделал Вяйно Кауконен. Его фундаментальные работы «Состав старой „Калевалы“», «Второе издание „Калевалы“ Элиаса Леннрота», «Леннрот и „Калевала“» и др. изменили представления о «Калевале» в Финляндии и в мире коренным образом.

Слово «составление» (*koostaminen*) — это свидетельство механистического подхода к творению Леннрота. Кауконен употребляет его в своих комментариях в последних работах в кавычках и показывает, как рождается нечто «третье» и по содержанию, и по стилю. Элиас Леннрот не составлял, а писал «Калевалу». Калевальское в ней как раз то, чего нет в народных песнях.

В нашей стране, где дольше, чем где-либо, сохранялись взгляды на «Калевалу» как на чисто народный эпос, лишь один ученый имел дерзость написать в 1949 г.: «Современная наука не может стоять на точке зрения отождествления „Калевалы“ и народного эпоса». Этот ученый Владимир Пропп. Народный эпос, убеждал он, — это разрозненные эпические песни, создаваемые веками, передаваемые из поколения в поколение. В единую эпопею они не складываются. В отношении карельского и финского народного эпоса это, несомненно, так и есть. О том, что сделал Леннрот, Пропп сказал прямо и точно: «Леннрот создал единственное в своем роде во всей мировой литературе произведение, в котором сочетается народная простота, искренность, правдивость повествования, изящество, легкость и грация народного стиха, значительность народных сюжетов со стройной последователь-

ностью и связью событий огромного по своему размеру, цельного литературного произведения». Поскольку данный взгляд не совпадал с официальной установкой, главным выразителем которой был политик и государственный деятель О. В. Куусинен, доклад Проппа, с которым он намеревался выступить на научной сессии в связи со столетним юбилеем эпоса «Калевала», на сессии не прозвучал. Статья Проппа «„Калевала“ в свете фольклора» была напечатана только в 1976 г. в его книге «Фольклор и действительность» [Пропп 1976].

В своем финско-шведском словаре Элиас Леннрот представлял «Калевалу» как «национальный эпос финнов». В прежней, советской Карелии на языке оригинала она вообще впервые публиковалась через сто лет после издания версии 1835 г., т. е. в 1935 г. Издание предварялось леннротовским предисловием. Никакого подзаголовка на титульном листе не было, так же, как в издании «Калевалы» 1849 г. В дальнейшем на русском языке «Калевала» печаталась в Карелии как «карело-финский народный эпос». Случалось, что имя «составителя» даже не называлось. «Собрал и обработал» — привычная аттестация леннротовской работы. При издании прозаических переложений Леннрота забывали вообще. Юным читателям внушалось, что эти сказки-руны — само творчество народа. Когда переводчики «Калевалы» на русский язык (автор данной статьи и фольклорист Эйно Киуру) публиковали текст своего перевода в журнале «Север», им так и не позволили поставить имя Элиаса Леннрота над названием «Калевала». От привычных формулировок переводчики отказались. Оставалась надежда на предисловие. Его согласился написать член-корреспондент Российской академии наук К. В. Чистов. Он не только рассказал о прежних переводах, но и, определяя жанр леннротовского труда, поставил рядом слова, которые вместе почти никогда не встречались: «эпическая поэма Э. Леннрота». Перевод так называемой полной «Калевалы» увидел свет книгой в 1998 г. с именем Элиаса Леннрота на титульном листе над словом «Калевала» и с подзаголовком «эпическая поэма на основе древних карельских и финских народных песен».

В 2006 г. в издательстве «Версо» (Петрозаводск) «Калевала» 1835 г. (переводчики те же) впервые в России была напечатана с именем автора (Элиас Леннрот) на обложке. В некоторых других странах это произошло гораздо раньше: во Франции (1930), Румынии (1959, 1968), Германии (1967), Испании (1984). Немецкий перевод, выполненный супругами Лоре и Гансом Фроммами, снабжен предисловием

и комментариями Ганса Фромма, где подробно рассказывается, как создавался литературный эпос.

К настоящему времени на русский язык переведены все пять версий «Калевалы», в том числе и сокращенная самим Леннротом версия для юношества, изданная в 1862 г., поэтому у читателей есть возможность сравнить эти версии между собой, проследить, как изменялся сюжет, как формировались персонажи и как менялся язык произведения, т. е. воочию убедиться в том, что «Калевала» родилась на письменном столе Леннрота в результате его многолетних творческих усилий. «Калевала» в конечном своем виде — лиро-эпическая поэма Леннрота. И это никак не умаляет тех великих карельских и финских рунопевцев, от которых он получил богатейший песенный материал. Подлинные народные песни XIX в. сами по себе заслуживают того, чтобы их продолжали изучать, а также издавать сегодня. Их ценность в абсолютной естественности их рождения, чем всегда восхищался создатель «Калевалы». Это просто и образно показал он в предисловии к книге «Кантелетар»: то, что у профессионалов «становится р а б о т о й», в народной поэзии «является с а м о в ы р а ж е н и е м» (так приходится переводить леннротовское слово *ilmauma*); это то, чем отличается живой голос кукушки от кукования стенных часов, ручей в природе — от выкопанной в земле канавы, лес — от парка [Lönnrot 1984: XXXI].

«Калевала» в определенном смысле — это прекрасный парк, распланированный и высаженный образованнейшим поэтом XIX в. В более узком смысле слова — это лучший памятник фольклору, но не сам фольклор. Изучать его следует как литературное произведение, корни которого уходят в народную поэзию.

Литература

Леннрот 1985 — Леннрот Э. Из предисловия Элиаса Леннрота к «Калевале» 1849 // Калевала. Петрозаводск, 1985. С. 31.

Пропп 1976 — Пропп В. С. Фольклор и действительность. М., 1976.

Borenius, Krohn 1891 — Borenius A., Krohn J. Kalevalan esityöt. Helsinki, 1891.

Ganander 1984 — Ganander C. Mythologia Fennica. Jyväskylä, 1984.

Honko 1999 — Honko L. Pitkän eepoksen laulaja // Kalevala 1835. Pieksämäki, 1994.

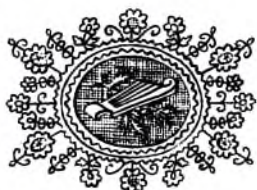
Europaeus 1988 — Europaeus D. E. D. Suurmies vai kummajainen. Helsinki, 1988.

Kaukonen 1979 — Kaukonen V. Lönnrot ja Kalevala. Pieksämäki, 1979.

Krohn 1999 – Krohn K. Kalevalan ilmestyessä // Kalevala 1835. Pieksämäki, 1999.

Lönnrot 1984 – Elias Lönnrot. Alkulause // Kaukonen, Väinö. Elias Lönnrotin Kanteletar. Helsinki, 1984.

Lönnrot 1990 – Lönnrot E. Valitut teokset. 1. Pieksämäki, 1990.



Tuulikki Kurki
Suomi

«Taikojen Lönnrot» Heikki Meriläinen

Kirjoittavien talonpoikien toiminta Suomessa kytkeytyi omalla tavallaan, paikallisella tasolla, suomalaiskansallisen kulttuurin rakentamiseen 1800-luvun lopun Suomessa. He mm. keräsivät oman kotiseutunsa ansanperinnettä Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanrunousarkistoon ja kirjoittivat kansanelämää kuvaavaa kirjallisuutta. Monien suurena innoittajana ja vaikuttajana oli Elias Lönnrot ja Kalevala. Kalevalan kaltainen kulttuurinen merkkiteos on vaikuttanut kansanien kirjotustoimintaan, mutta ei pelkästään ylhäältä alaspäin tulevana vaikutuksena, vaan siten, että kansanien ovat teksteissään myös luoneet jotain omintakeista ja sellaista, jota oppineiston tuottama kulttuuri tai tekstit eivät välttämättä ole tavoittaneet.

Yksi 1800-luvun lopulla, Lönnrotin ja Kalevalan innoittamana toimineista kirjoittavista talonpojista oli kainuulainen talonpoika, kansankirjailija ja perinteenkerääjän Heikki Meriläinen (1847–1939). Hän oli sekä perinteenkerääjänä että kirjailijana itseoppinut, mutta ansaitsi toimillaan lisänimen «Taikojen Lönnrot». Monien kirjoittavien talonpoikien tavoin Meriläinen oli kouluja käymätön, itseoppinut talonpoika. Hän opetteli kirjoittamaan aikuisiällä lähes 30-vuotiaana voidakseen kirjoittaa kirjeitä vaimolleen työskennellessään kiertävänä seppänä Pohjois-Suomessa. 1870-luvulla luettuaan Kalevalaa, Kanteletarta ja Aleksis Kiven teoksia hänessä heräsi halu tehdä jotakin isänmaansa ja kansansa hyväksi. Vuonna 1880 hän ryhtyi yhteistyöhön Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran (SKS) kanssa kerätäkseen kansantaikoja ja niihin liittyviä loitsuja kansanrunousarkistoon. Seuraavien 10 vuoden aikana hän teki neljä usean kuukauden mittaista keruumatkaa Vienan

Karjalan, Kainuun, Pohjois-Suomen, Lapin ja Ruotsin lapin alueille. Pitkäkestoisten ja vaivalloisten keruumatkojen tuloksena oli tuhansia muistiinpanoja kansan taioista, loitsuista, lisäksi satoja arvoituksia, sananlaskuja, satuja [Meriläinen 1927].

Näkemyksellinen talonpoika

Meriläisellä oli ollut myös omia, henkilökohtaisia tavoitteita keruutyössään, jotka poikkesivat SKS:n antamista tavoitteista, ja olivat varsin kunnianhimoisia. Yksi niistä oli täydentää Kalevalaa ja Kanteletarta tiedoilla, joista vielä puuttuivat. Hänellä oli siis näkemys Kalevalasta kansanrunouden kokoavana kokonaisuutena. Toiseksi, hänen tavoitteenaan oli kirjoittaa myös eräänlainen tekstien kääro tai aarre kansan henkisestä perinnöstä. Mikä myös viittaa siihen, että hänen tavoitteenaan oli koota Kalevalan kaltainen tekstien taidokas kokonaisuus. Neljä vuotta viimeisen keruumatkan jälkeen, vuonna 1894, hän kirjoitti Kaarle Krohnille tuon tavoitteen täyttymisestä [kirje Heikki Meriläinen Kaarle Krohnille 20.2.1894]. Hänellä oli nyt hallussaan «kääro», ikuinen muisto, joka oli valikoiden kirjoitettu näistä hänen monista kokoelmistaan ja erityistä ylpeyttä hän tunsi siitä, ettei monellakaan hänen kaltaisella kansalaisella sellaista ollut.

Tekstien kääron ja aarteen sekä ikuisen muiston lisäksi toisenlainenkin kokonaisuus on luettavissa hänen teksteissään: tulkinta Kalevala-maailman olemassaolosta. Kirjeissään SKS:n hän kuvasi Väinämöisen Väinölää ja Pohjolaa, joiden olemassaolon hän oli havainnut keruumatkoillaan, mutta joissa näkyy selkeästi myös Kalevalan ja Lönnrotin vaikutus [kirje Heikki Meriläinen Kaarle Krohnille 20.2.1894; Niemi 1927: 38–39]. Meriläisen mukaan Itä-Kainuu ja Länsi-Viena (Vuokkiniemi, Suomussalmi, Kuhmon pohjoinen osa) ovat varsinainen taikamaailma, Väinämöisen Väinölä. Siellä vallitsi kaunis Ukko Ylijumalaan luottava sopusointu ja ihmiset lauloivat Väinämöisen syntytaikoja. Toisaalta oli olemassa Pohjola, johon kuuluivat Venäjän Karjalan pohjoisosat, Ruotsin Lappi ja alue Kainuun läntisestä osasta länteen päin. Pohjolassa eli tällä alueella perinne oli muuttunut raaoiksi ja sydämettömiksi jäljennöksiksi alkuperäisistä muodoistaan.

Meriläisen esittämät näkemykset Kalevala-maailmasta ja tekstien aarteesta ovat hänen omintakeisia näkemyksiään, jotka kuitenkin ovat jollakin tavalla tuttuja. Taustalla on Lönnrotin Kalevalan vaikutus luoda yhtenäinen tekstiesitys kansanperinteestä ja loitsuista. Lisäksi hänen

näkemyksensä muistuttaa Lönnrotin esittämiä ajatuksia kansanrunouden tilasta «Kalevalan» esipuheessa ja teoksessa «Suomen kansan muinaisia loitsurunoja»:

«Kalevala-runojen nykyisestä kotipesästä. Paras ja rikkain runokoti on ainaki Vuokkiniemen pitäjä Vienan eli Arkangelin lääninä. Siitä itäänpäin Jyskjärvelle ja Paanajärvelle, tahi pohjoiseen päin Tuoppajärvelle ja Pääjärvelle tullessa huononevat runot huononemistaan. Paremmiin ovat etelään säilyneet» [Lönnrot 1880: iv].

Kalevala-maailman tulkinnassa Meriläinen antoi kokoelmalleen kokonaisuutena sellaisia merkityksiä, joita yksittäisillä muistiinpanoilla tai yksittäisten vuosien keruutuloksilla ei ollut. Tulkinta ohjaa myös lukijaa lukemaan perinnekokoelmia kansanrunousarkistossa yhtenä kokonaisuutena, joka esittää perinteen ja kansan luonteiden eroja Väinölän ja Pohjolan välillä. Meriläinen myös oletti, että hänen kokoelmiaan kansanrunousarkistossa luettaisiin yhtenä kokonaisuutena. Tutkijat lukivat hänen tekstejään kuitenkin myös toisin.

Vastaaotto

Omana aikanaan Meriläinen sai tunnustusta laajasta perinteen-keruutyöstään. Ensiksikin, Meriläinen oli koonnut taikaperinnettä laajoilta alueilta, joista monikaan kerääjä ei enää ollut olettanut löytävän keräämisen arvoista perinnettä. Toiseksi Meriläinen oli tavoittanut kansan parista sellaisia tietoja, joita oppineistoa edustavat kerääjät eivät olleet saaneet tietoonsa. Tämän arveltiin johtuvan siitä, että Meriläinen itsekkin kansanmiehenä tavoitti kansan luottamuksen. Lisäksi Meriläinen oli kokoelmassaan kuvannut taikoja ja niihin liittyviä loitsuja toistensa yhteydessä, mitä pidettiin tärkeänä havaintona ja se myös lisäsi kokoelman tutkimuksellista käyttöarvoa [Suomi 1889: 418–149; Suomi 1892: 356–358].

Kiitosten ohella Meriläisen perinnekeräelmiä myös kritikoitiin. Yksi syy kritiikkiin oli hänen näkemyksellisyytensä, ja mahdollinen yksilöllinen vaikutus perinneteksteihin. Meriläinen oli kirjoittanut kokoelmat usean vuoden kuluessa kentältä paluun jälkeen ja muokannut tekstejä yhdenmukaisiksi, muodostanut oman tekstien kokonaisuuden tavoitellen Kalevalan kaltaista kokonaisuutta. Tutkijat katsoivat siinä paikoitellen olevan liiallista omaa yksilöllistä vaikutusta. Toinen syy kritiikkiin oli se, ettei Meriläinen ollut noudattanut kansanperinteen muistiinkirjoittamisen konventioita, joita kansanrunousarkisto noudatti, ja jotka olisivat olleet

tutkimuksellisesti tärkeitä. Hän ei esimerkiksi ollut kirjoittanut kaikkiin muistiinpanoihin riittävästi kertojaa tai keräyspaikkaa koskevaa tietoa, mikä vaikeutti kokoelman tutkimuskäyttöä [Kirje Oskar Lönnbom Matti Waroselle 19.7.1889 ja 20.8.1889].

Kirjoittavat kansanihmiset ja refleksion mahdollisuus

Voidaan ajatella, että Meriläinen sijoittui ikään kuin välimaastoon suhteessa aikansa kansaan, oppineistoon, suulliseen ja kirjalliseen kulttuuriin. Meriläinen ei teksteillään ja näkemyksineen edustanut kansaa eikä kansanrunoutta, sillä hän liittyi toiminnallaan ja näkemyksillään myös kirjallisen kulttuurin piiriin, olihan hän selkeästi myös saanut vaikutteita kirjallisesta kulttuurista. Toisaalta Meriläisen näkemykset ja teksti erosivat myös kansanrunouden tutkijoiden ja oppineiston näkökulmista kansanrunouteen. SKS:n tutkijat eivät pitäneet näkemystä Kalevala-maailmasta relevanttina. Sitä pidettiin vain Meriläisen subjektiivisena näkemyksenä ja osoituksena siitä vaikutuksesta, jonka kansanrunous oli häneen tehnyt.

Laajemminkin ajatellen, Meriläinen ei suinkaan ole ollut ainoa tällainen itseoppinut ja näkemyksellinen perinteenkerääjä edes Suomessa: vastaavia kansan parista tulleita kirjoittajia on ollut runsaasti Meriläistä ennen ja jälkeenkin – alkaen arkiveisujen kirjoittajista 1500-luvulta ja päätyen nykypäivän harrastajakirjoittajiin. Ja Meriläisen kaltainen sijoittuminen kansan ja oppineiston, suullisen ja kirjallisen kulttuurin välimaastoon eri tavoin pätee myös tähän laajempaan joukkoon. Tutkimuksellisesti he ovat olleet ongelmallisia siinä, ettei heitä, ennen avian viime vuosikymmeniä, ole voitu tarkastella kansanperinteen tai kansan enemmistön edustajina sen paremmin kuin taidekirjallisuudenkaan tai oppineiston täysivaltaisina edustajinaan.

Nykypäivän kulttuurintutkimuksen näkökulmasta «välimaaston» tekstit ja kirjoittajat ovat kiinnostavia monessakin suhteessa. On tärkeää huomioda, että kirjoittajat eivät suinkaan ole käyttäneet kirjallisista lähteistä käyttämäänsä aineksia tiedostamattomasti tai väärin, vaan voidaan väittää, että he käyttivät niitä harkitusti hyväkseen luoden omintakeisia esityksiä kansanperinteestä [Ginzburg 1992]. Näkemykset saattoivat noudattaa oppineiston esittämien tulkintoja, olla niille vastaisia tai täydentää niitä.

Lisäksi, perinnekeräelmät ja muut näiden kirjoittajien mahdolliset muut tekstit, jotka sijoittuvat eri tavoin esimerkiksi suullisen ja kirjallisen kulttuurimuotojen välimaastoon, yhdessä luettuna avaavat näkökulman

kirjoittavan kansanihmisen maailmaan, maailmankuvaan, kansanihmisen omintakeisiin käsityksiin kansan elämästä, kansanrunoudesta ja kansasta [Apo 1980: 185–189, Apo 2001; Kurki 2002, 2004]. Niiden kautta voidaan myös suunnata kriittinen ja refleksiivinen katse omaa tutkimusalaamme kohtaan. Onhan esimerkiksi Suomessa heidän toimintansa vähintään yhtä pitkä kuin kansanrunouteen liittyneen tutkimuksellisen kiinnostuksenkin. Toiminnan ja tekstien vastaanoton kautta voidaan tehdä näkyväksi tutkimuksellisia ja käsitteellisiä rajoja, kuinka mm. kansan, kansanperinteen käsitteitä tai etnografisen kirjoittamisen ja tulkinnan auktoriteettia on ylläpidetty etnografisessa toiminnassa ja diskursseissa.

Kirjallisuus

Apo 1980 – Apo S. Alina Vaitinen – kirjoittava kertoja // Kertojat ja kuulijat. Kalevalaseuran vuosikirja 60. Laaksonen P. SKS. Helsinki, 1980.

Apo 2001 – Apo S. Viinan voima. Näkökulmia suomalaisten kansanomaiseen alkoholijatteluun ja – kulttuuriin. SKS. Helsinki, 2001.

Ginzburg 1992 – Ginzburg C. The Cheese and the Worms. The cosmos of a sixteenth-century miller. Penguin. London, New York, 1992.

Kurki 2002 – Kurki T. Heikki Meriläinen ja keskusteluja kansanperinteestä. SKS. Helsinki, 2002.

Kurki 2004 – Kurki T. Tekstit kansanrunousarkiston liepeillä // Kansanrunousarkisto, lukijat ja tulkinnat. Kurki T. 2004. SKS. Helsinki, 2004.

Lönnrot 1880 – Lönnrot E. Suomen Kansan muinaisia loitsurunoja. SKS. Helsinki, 1880.

Meriläinen 1927 – Meriläinen H. Heikki Meriläisen elämä hänen itsensä kertomana. WSOY. Porvoo, 1927.

Niemi 1927 – Niemi A. R. Heikki Meriläinen. Kansankirjailija ja Karjalan kansantiedon suuri kerääjä. Karjalan Sivistysseuran julkaisuja XXXX. Helsinki, 1927.

Suomi 1889 – Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran keskustelemukset 1888–1889. Suomi. Kirjoituksia isänmaallisista aineista. 3. jakso, 2. osa. SKS: Helsinki, 1889.

Suomi 1892 – Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran keskustelemukset 1890–1891. Suomi. Kirjoituksia isänmaallisista aineista. 3. jakso, 5. osa. SKS: Helsinki, 1892.

Julkaisemattomat lähteet

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto

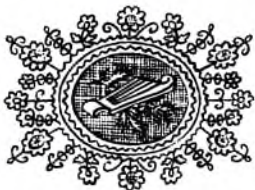
Heikki Meriläisen kirjeenvaihto

Kirje Heikki Meriläinen Kaarle Krohnille 20.2.1894.

SKS: virallinen kirjeenvaihto

Kirje Oskar Lönnbom Matti Waroselle 19.7.1889.

Kirje Oskar Lönnbom Matti Waroselle 20.8.1889.



В. М. Ванюшев
Ижевск

**«Дорвыжы»:
к истории текста книжной, авторской формы
удмуртского героического эпоса**

Поводом для обращения к теме послужил выход в свет в многоцветном оформлении художником В. И. Михайловым книги «Дорвыжы» с параллельными текстами на удмуртском и русском языках [Худяков 2008]. «Дор» по-удмуртски — это Родина, вбирающая в свое содержание не только территорию рождения и проживания человека, но и все духовное начало, связанное с нею, а «выжы» — это родство поколений, корни, уходящие в глубь веков.

Сын русского купца из небольшого вятского городка Малмыж Михаил Георгиевич Худяков (1894–1936), судя по сохранившейся рукописи, уже в годы учебы на историко-филологическом факультете Казанского университета (до 1918 г.), увлеченный этнографией и фольклором удмуртов, а также великим примером Элиаса Леннрота, начал создавать свое будущее эпическое полотно. Приблизительно в это же время, также по примеру «Калевалы», подобную работу писал и удмуртский ученый и поэт Кузьма Павлович Чайников — Кузедан Герд (1892–1937). Ни тот ни другой издать свои работы не успели. В годы сталинской диктатуры оба были репрессированы и уничтожены. Рукопись гердовского варианта эпоса до сих пор не найдена. Почти целиком (за исключением двух с половиной перебеленных глав из десяти) работа М. Г. Худякова в черновом варианте (без указания даже границ между главами-песнями, без определения места вставок, зафиксированных на полях или в самом конце рукописи) сохранилась в фондах Российской национальной библиотеки в Санкт-Петербурге. В 1966 г. рукопись была обнаружена удмуртским литературоведом Ф. К. Ермаковым. Однако путь ее к читателям оказался мучительно долгим [см.: Худяков 1986, 2000, 2004]. Фольклористу и поэту Д. А. Яшину и автору данных строк потребовалось немало усилий, чтобы довести это произведение до широкого круга читателей. Появление подобных текстов в печати отнюдь не приветст-

вовалось властями. Боялись писать историческую правду о межэтнических столкновениях с русскими даже в те далекие историко-мифологические времена. Между тем, как известно, противостояние родов, разноязычных племен — одна из основных конфликтных ситуаций, являющихся ядром классических эпических повествований. Сочинение М. Г. Худякова вполне стоит в этом ряду. В событиях, описанных в них, есть и историческая, и мифологическая основа.

Перед читателем разворачиваются запоминающиеся образы богов Инмара, Кылдысина и Квазя, а также Донды, Идны, Можги-Бурсина, Селты и других батыров, предводителей родов, возникает романтический ореол взаимоотношений богов и людей, гиперболизированный мир повседневности первых людей — освоения ими новых территорий, строительства своих поселений, быта, хлебопашества, охоты, жарких баталий... Кульминацией произведения является публичное сжигание священной книги удмуртов из бересты, в которую по заветам бога Кылдысина с помощью пиктографии (пусов) были записаны из века в век передающиеся молитвы и порядок традиционных обрядов и судопроизводства, а также сведения о наиболее значимых событиях в истории этноса. Инициатором уничтожения книги стал главный хранитель ее — Вэсясь, т. е. жрец, полагавший, что так возможно утаиться от новопришельцев-русских, беспощадно, с жестокостью уничтожавших места молений удмуртов, и делать вид, что местное население уже не придерживается своей старой, языческой веры. Богом Кылдысином такой поступок был воспринят как предательство, и он сделал так, чтобы у этого народа не было положительного будущего. Строчками, полными мрачных раздумий, заканчивается последняя глава произведения М. Г. Худякова. Однако завершается эпическое полотно на оптимистической ноте. Она звучит в «Заключении», призывающем сегодняшних читателей жить по заветам Кылдысина, подражая доблестным батырам, память о которых сделает нас и сильнее, и счастливее.

Такова вкратце внешняя, событийная сторона воссоздания эпического полотна М. Г. Худякова, а точнее сказать, завершения его творческого замысла.

Не менее, а скорее всего, более важна история содержательной стороны текста «Дорвыжы». В рукописи Худякова перечислены темы всех десяти «песен» с указанием, чьими полевыми записями

и публикациями фольклорных текстов конца XIX — начала XX в. автор пользовался при создании той или иной главы. Читаем:

I Песнь о богах, Первухин

II ---// --- о зэрпалах, Потанин, Жаков

III ---// --- о веке Кылдысина, Первухин

IV ---// --- об утраченном счастье [не указывает]

V ---// --- о воплощениях Кылдысина, Первухин

VI Песнь о богатырях Дондинского круга, Первухин

VII---// --- о калмезских богатырях, Гаврилов, Мункачи

VIII ---// --- о борьбе с черемисами, Гаврилов, Кузнецов, Чайников

IX ---// --- о священной книге, Гаврилов, Первухин

X ---// --- о будущих временах, Спицын, Гаврилов [Худяков Рукопись: 55].

Как можно заметить, автор работы часто ссылается на Первухина. Это не случайно. Николай Григорьевич Первухин (1850—1889), этнограф, фольклорист и археолог, в свое время окончивший Московскую духовную академию, в 1885 г. прибыл в Глазов и стал работать в качестве инспектора народных училищ, параллельно вел научные изыскания. Как отмечают современные авторы, труды Н. Г. Первухина, изданные в 1888—1890 гг. в Вятке в пяти выпусках под общим названием «Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда», содержат наиболее полные сведения по этнографии северных удмуртов [Удмуртская Республика 2000: 546]. Особенно добрую службу сослужили М. Г. Худякову публикации Н. Г. Первухина, вошедшие в «Эскиз IV-й. Следы языческой древности в образцах народной поэзии вотяков», куда вошли эпические произведения, в том числе легенды и сказки. Исследователь признается, что легенды им услышаны не в оригинале, а в переводах на русский язык [Первухин 1889: 2]. При этом богатство нюансов сюжета, языковых средств, конечно, было потеряно. О традиционном исполнении речитативом или пением под аккомпанемент крезя, напоминающего финский музыкальный инструмент кантеле, и говорить не приходится. Сохранялась лишь общая канва фабулы. Но и это неоценимо дорого. Тексты оказались опубликованными, сохранились для будущих поколений, которые, сохранив главное в мировидении народа, могли интерпретировать и излагать их по-своему. Одним из талантливейших интерпретаторов и оказался М. Г. Худяков, использовав-

ший эти записи в качестве фрагментов общего сюжета эпического полотна.

В данном издании Н. Г. Первухина мы находим следующие легенды, использованные Худяковым:

1. «Век Кылдысина», записанная в Поломской волости и использованная Худяковым в третьей главе под тем же названием.

2. «Воплощение Кылдысина», записанная в Ключевской волости, использованная в четвертой песне «Утраченное счастье».

3. Два варианта «Легенды о книге». В первом из них, записанном в Еловской волости, речь идет о том, что с увеличением числа удмуртского населения собираться всем вместе для совершения молитвенных обрядов и судопроизводства стало трудно. Тогда люди сделали книгу из бересты и записали тамгами, как надо богам молиться и суд чинить над провинившимся. Поместили они эту книгу на высоком белом камне и поселили подле него старика-жреца, чтобы он стерег ее. Понадеявшись на книгу, люди все реже стали собираться и приносить жертву богам. Тогда верховное божество Инмар послал на землю большую белую корову, которая во время сна жреца «подошла к белому камню и съела без остатка берестяную книгу, а для того чтобы вотяки не могли вновь написать такой же книги, Инмар отнял у них знание тамг, которое они прежде имели, оставив у каждого на памяти лишь только его собственную тамгу» [Первухин 1889: 14].

Во втором варианте, записанном в Балезинской волости, исчезновение книги связывается с приходом русских в эти края. «Когда русские начали распространять христианство в этом крае, — говорится в публикации Первухина, — они особенно сильно преследовали жрецов, и тогда сторож книги, опасаясь за ее хранение подвергнуться каким-нибудь мучениям со стороны русских, порешил ее сжечь, а чтобы сохранить в памяти народа порядок молитв и суда, он призвал к себе 12 молодых учеников и 12 дней и ночей читал им эту книгу, они за ним пели, пока не выучили ее наизусть» [Первухин 1889: 15].

Эти два варианта легенды, контаминировав яркие детали из того и другого, Худяков использовал в песне девятой «Священная книга», которая по сути стала кульминационным моментом всего сочинения. Повествователь худяковского произведения здесь, как и во многих других местах, усиливает лирическую струю, высказывая свое горе по поводу исчезновения такой святыни народа

и отчаянного поступка жреца. Опираясь еще на другой вариант сказания, записанного миссионером Казанского Братства святителя Гурия Б. Г. Гавриловым в д. Гулеково Глазовского же уезда и опубликованный в 1880 г. под названием «Книга» [Гаврилов 1880: 150–151], он углубляет драматизм повествования. Жрец гавриловского варианта рассуждениями, объясняющими свое решение, как бы наталкивает худяковского повествователя на главную мысль произведения: нельзя добровольно сдаваться, предавать самое дорогое для себя лишь ради того, чтобы угодить кому-то другому.

На этом примере хорошо видно, как М. Г. Худяков, используя пунктирную канву народного сказания, подхватывая яркие детали своих предшественников, вдыхает в нее живую душу переживаний, создает бессмертное произведение искусства.

На страницах 8–12 «Эскизов» Н. Г. Первухина опубликован текст под названием «Легенды о богатырях Дондинского круга». Здесь, по-видимому, объединены несколько отдельных сюжетов, записанных в разных местах от разных информантов северного куста и составивших основу людской памяти о житье-бытье богатыря Донды, его сыновей. Эта запись Первухина стала основой одной из центральных глав сочинения Худякова, получившей название «Богатыри Дондинского круга» [Худяков 2008: 65–79]. Мотивы гибели батыра из-за непонимания его второй женой, из-за неосторожности пегого коня и в результате подпиливания свай моста хитрыми врагами, прозвучавшие в ней в связи с судьбой Идны-батыра, присутствуют в песне восьмой «Борьба с порами» сочинения Худякова [Худяков 2008: 91–105], где рисуются отважные подвиги батыра срединных удмуртов Бурсина Можги. Автор эпического полотна имел на это право: данные мотивы были присущи устному творчеству и срединных удмуртов.

Говорить об этом с уверенностью позволяют записи другого предшественника Худякова — научного сотрудника венгерской Академии наук Берната Мункачи (1860–1937), в 1885 г. побывавшего у удмуртов. С помощью выпускника Казанской русско-инородческой семинарии этого же года Николая Иванова ему удалось зафиксировать в оригинале и в 1887 г. в работе «Традиции удмуртской народной поэзии» опубликовать в Венгрии сказание «Калмез бакатырьес» («Калмезские богатыри»). Благодаря тому, что текст был записан в оригинале, появилась возможность су-

дить не только о фабульной основе, но и о художественных достоинствах, в частности, о сочной народной лексике и о заметной ритмической упорядоченности его. Публикация этого текста в оригинале, в переводе Г. Кепеша на венгерский язык и Г. Иванцова — на русский в трехязычной книге «Подарок Мункачи» позволяет убедиться, что глава седьмая «Калмезские богатыри» сочинения М. Г. Худякова является прекрасной поэтической разработкой сюжета, записанного Бернатом Мункачи.

Интересно сопоставить сюжетные ходы произведения Худякова с публикациями эпических текстов других фольклористов и этнографов конца XIX и начала XX вв. Однако оставим это на будущее, коснемся лишь вопроса о соотношениях эпоса М. Г. Худякова и К. П. Чайникова-Герда. В рукописи первого из них утверждается: К. Гердом «сделано открытие, что все записанные [удмуртские народные] сказания представляют собой ни что иное, как части единого эпоса» [Худяков Рукопись: 55 об.]. В другой работе он также писал: «Выдающимся собирателем вотских преданий и песен К. П. Гердом-Чайниковым установлено, что у вотяков существует древний народный эпос „Докъявыл“, и все ранее записанные предания являются лишь разрозненными отрывками этого эпоса». Далее подробно описываются композиционная структура (13 езов-песен) и сюжетная канва всего произведения. «К сожалению, эпос, записанный К. П. Гердом-Чайниковым, до настоящего времени не напечатан», — завершает свои свидетельства М. Г. Худяков [см.: Ермаков 1998: 55].

Такие признания М. Г. Худякова представляют большой интерес, хотя и вызывают некоторые споры. В частности, современные исследователи считают, что удмуртский эпос, по-видимому, в народе бытовал все-таки не в виде единого текста, а в форме локальных сюжетов, посвященных местным героям-богатырям. Высказываются сомнения и насчет того, был ли на самом деле текст эпоса, собранный или написанный Кузебаем Гердом. Думается, сомневаться на этот счет не приходится, поскольку М. Г. Худяков прямо сообщает, что он заимствовал оттуда отдельные сюжеты. Он пишет: «Из него мы взяли только отрывки — песни о зэрпалах, о небе, о гусях и о волшебных конях, живших в Вале» [Худяков Рукопись: 55]. Не мог же он заимствовать то, чего не существовало! И не мог он писать, что заимствовал, если он этого не делал. Приходится только восхищаться поэтической разработкой дан-

ных сюжетов, в частности, в главах «Утраченное счастье» и «Калмезские богатыри» рассматриваемого нами сочинения. Они прекрасны как своей мифологической основой, так и детализацией сюжетных ходов.

Во внутренней рецензии, написанной при подготовке данной книги, доцент Удмуртского государственного университета Э. А. Тамаркина подчеркивает, что произведение достойно «занять почетное место в ряду известных эпических сказаний народов мира и, в первую очередь, среди наследия угро-финской духовной культуры». Очень хочется, чтобы так и случилось. У нас имеются сведения о том, что именно этот вариант удмуртского эпоса в переводе на финский язык уже помещен в Интернете (<http://www.luli.com/content/5927609>) и вот-вот выйдет отдельной книгой в Финляндии. Не является ли это свидетельством того, что «Дорвыжы» начинает находить признание и за рубежами нашей страны?

Литература

Гаврилов 1880 — Произведения народной словесности, обряды и поверья вотяков Казанской и Вятской губерний / Записаны, переведены и изложены Борисом Гавриловым во время его командировки в вотяцкие селения Казанской и Вятской губерний. Казань, 1880.

Ермаков 1998 — Ермаков Ф. К. Современники о Кузубае Герде (письма, воспоминания, статьи, записи рассказов). Ижевск, 1998.

Первухин 1898 — Первухин Н. Г. Эскиз IV-й. Следы языческой древности в образцах устной народной поэзии вотяков. Произведения эпические. Вятка, 1889.

Удмуртская Республика 2000 — Удмуртская Республика: энциклопедия. Ижевск, 2000.

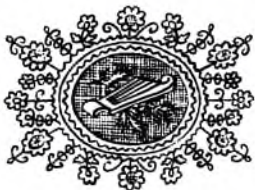
Худяков Рукопись — Худяков М. Г. Из народного эпоса вотяков. Песни, сказания. Российская национальная библиотека. Ф. 828, ед. хр. 18. Рукопись.

Худяков 1986 — Худяков М. Г. Песнь об удмуртских батырах (Из народного эпоса удмуртов. Песни, сказания...) // Проблемы эпических традиций удмуртского фольклора и литературы: сб. статей. Ижевск, 1986. С. 97—135.

Худяков 2000 — Худяков М. Г. Дорвыжы: эпос / Зуч кылысь эркын берыктиз В. М. Ванюшев // Кенеш. 2000. № 11—12.

Худяков 2004 — Дорвыжы: удмурт батырлыко эпос / Зуч кылысь эркын берыктиз Ворьявай Василий (В. М. Ванюшев). Ижевск, 2004.

Худяков 2008 — Худяков М. Г. Дорвыжы: удмурт батырлыко эпос = удмуртский героический эпос / Ред. и коммент. В. М. Ванюшева и Д. А. Яшина; сост., предисловие, вольный пер. на удм. яз. В. М. Ванюшева. Ижевск: Удмуртия, 2008.



Е. В. Остапова
Сыктывкар

**«Калевала» в коми литературе:
интертекстуальность и переводы**

Данная работа ставит целью актуализировать несколько значимых, но недостаточно изученных фактов в истории коми литературы, связанных с «Калевалой», и внести посильную лепту в исполнение замысла Э. Карху: «... когда-нибудь будет написано фундаментальное исследование под заглавием типа „Калевала и мировая культура“, где займут подобающее место и история переводов, и отклики на них в соответствующих странах, и вопросы влияния „Калевалы“ на культуры их народов» [Карху 1984: 109].

В коми литературоведении время от времени поднимался вопрос о воздействии карело-финского эпоса на коми литературу и культуру в целом. Попытка наиболее целостного видения данного вопроса изложена в работах В. Н. Демина [Демин 1985, 1995]. В то же время в виде упоминаний ссылки на «Калевалу» встречаются в трудах К. Ф. Жакова, П. Г. Доронина, А. К. Микушева, В. А. Латышевой, О. В. Ведерниковой. Мы не исключаем возможности существования также неопубликованных архивных материалов поэтов, писателей, литературоведов, доступ к которым на сегодняшний день по тем или иным причинам ограничен. Не претендуя на всеохватность заявленной проблемы (поскольку она требует особого, скрупулезного изучения), мы попытаемся еще раз восстановить временную цепочку литературных ссылок на «Калевалу» и с некоторыми комментариями проследить путь интертекстуализации карело-финского литературного эпоса и его перевода на коми язык.

1916 г. — создание поэмы К. Ф. Жакова «Биармия», нашедшей своего читателя в конце XX в. и прочно укрепившей за собой представление как о «коми „Калевале“»¹. Произведение стало одним из

¹ Так прозрачно и однозначно названа статья одного из основоположников коми фольклористики и литературоведения А. К. Микушева в предисловии к изданию поэмы 1993 г., ссылаясь на высказывание самого К. Жакова об огромном желании создания такового произведения. Поэма написана на русском языке. В отношении данного произведения параллельно с жанром поэмы исследователями нередко используется термин «литературный эпос».

наиболее цитируемых, лидирующих по частотности в трудах исследователей коми литературы. Однако если в исследованиях 1980–1990-х гг. (А. К. Микушева, В. Н. Демина, А. Е. Ванеева, В. А. Латышевой), влияние карело-финского эпоса на сюжетно-образный уровень произведения К. Ф. Жакова не подвергается сомнению, то в самой последней публикации исследователя О. В. Ведерниковой внимание обращается на различия в коммуникативно-творческой установке создателей данных произведений: «Обусловлено ли определенное сходство „Биармии“ и „Калевалы“ литературным влиянием, имело ли стимулирующее влияние создание Э. Леннрота на творчество К. Жакова?» [Ведерникова 2008: 99].

1922 г. – перевод отрывка их 41 руны «Вяйнямейненлön кантелеён ворсöм» / «Игра Вяйнямейнена на кантеле» / В. И. Лыткиным².

1923 г. – публикация данного поэтического произведения в книге для чтения «Виль туйёд» / «По новому пути» /, 1929 г. – включение в первый поэтический сборник поэта.

1924 г. – публикация отрывка из прозы финского писателя Юхани Ахо и двух стихотворных фрагментов: «Руна лоём йылысь» / «О рождении руны»/, впоследствии названном «Поэзия артмём» / «Рождение поэзии»/ и «Кантеле лоём йылысь» / «О происхождении кантеле»/ под заголовком «Из финской поэзии» в журнале «Коми му» / «Зырянский край». Автор – учитель родного языка сельской школы и талантливейший поэт В. Т. Чисталев³.

Судьба данных произведений в истории коми литературы различна. Перевод прозы, стихотворения «Кантеле лоём йылысь» и «Вяйнямейненлön кантелеён ворсöм», хотя и сыграли свою роль в обогащении поэзии коми новыми мотивами, остались за пределами широкого круга чтения. Стихотворение «Поэзия артмём», по справедливому замечанию В. Н. Демина, «является одним из шедевров коми лирики, включается в ее антологии, изучается в школах» [Демин 1995: 15]⁴. Думается, в данной работе целесообразно привести наиболее значимые ее характеристики.

В тихом элегическом разговоре с самим собой поэт говорит о неразрывной связи с родной землей:

² Поэт Илья Вась, ставший впоследствии известнейшим финно-угроведом.

³ Псевдоним – Тима Вень.

⁴ Кроме того, оно стало любимой и довольно популярной песней в исполнении народной артистки РК Л. Логиновой (музыку написала Л. Чувьорова).

Ог тӧд, кодӧ менӧ чужтӧс,
Кодӧ быдтӧс, вердӧс-удӧс,
Съывны-мойдны йӧзӧ лӧдзлӧс...

Гашкӧ, лӧзов чӧд тусь пиын
Быдми меӧй вӧр туй дорын,
Да ӧктӧс кудьяс ветлысь-мунысь.

Гашкӧ, вӧр ты пыдӧс ваыс
Вӧлӧ меным потан пыдди,
Чӧж-пӧткаыс ӧввя съывлӧс.

Гашкӧ, вялӧ лянӧ вӧрыс...
Меным висьтъяс йӧлӧгӧя
Тялысь югӧр чукӧртӧлӧс.

Не знаю, кто меня родил,
Кто взрастил, кормил-поил,
Петь-сказывать в люди отпустил...

Может, в синей ягоде черники
Рос я у лесной дороги,
И подобрал меня прохожий.

Может, вода на дне лесного озера
Была мне вместо колыбели,
Мать-птица колыбельную пела.

Может, был тихий лес...
Мне рассказы эхом
Луч луны насобирал⁵.

Здесь многоточия-паузы, полувопросы-отрицания (ог тӧд, кодӧ); синонимические повторы-полуответы (ветлысь-мунысь, чӧж-пӧткаыс); единоначатия-сомнения (гашкӧ...); 'тихая' метафоричность (чӧж-пӧткаыс съывлӧс, тӧлысь югӧр чукӧртӧлӧс) создают чуткий ритм мира полутонов. Это мир, чуждый яркости, внешней красоты, приукрашенности, он прекрасен неброской естественностью, северной суровой нежностью.

⁵ Цит. по: Тима Вень (Чисталев В. Т.). Менам гора тулыс. Кывбура да проза гижӧдьяс / Лӧсьӧдӧс Г. И. Торлопов / Моя звонкая весна. Стихотворные и прозаические произведения. Составил Г. И. Торлопов. Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1980. Здесь и далее перевод наш.

В этом стихотворении вновь варьируются представления о поэте как о части природы, о поэзии, как о сотворенном ею чуде. Все уровни космоса одинаково одухотворены и причастны к великой тайне рождения музыки. В структуре произведения это отражено и в строфических ритмах расширяющегося мира образов — полутонов: синеватая ягода черники — лесная дорога, дно лесного озера — птицы, тихий лес — эхо — луч луны. Размерно-задумчивая разговорная интонация, подкрепленная восьмисложным хореем, словно уравнивает все разноуровневые образы. Мелодия гласных звучит тихой, мягкой колыбельной. Возможно, разгадка особой красоты стихотворения кроется в «совпадении ритмов человеческой и природной жизнедеятельности», связанной «с сохранением, но не преобразованием мира» [Лимерова 1995: 8, 1998: 81].

Через 60 лет, в 1980 и 1984 гг. — беспрецедентное по смелости начало изданий глав перевода на коми язык без языка-посредника произведения Э. Леннрота, предпринятое ученым финно-угроведом А. И. Туркиным. Переводы опубликованы в журнале «Войвыв кодзув» / «Северная звезда» и газете «Югд туй» / «Светлый путь». Переведены 10, 40, 41 руны, повествующие об изготовлении Сампо, кантеле и игре на кантеле. Далее, в 1999 и 2000 гг., уже после смерти ученого и переводчика, в журнале «Войвыв кодзув» на коми языке издана более полная, но далеко не завершенная версия «Калевалы». По признанию самого А. И. Туркина, он хорошо понимал всю трудность начатого дела. Будучи студентом Ленинградского университета, ему посчастливилось прослушать специальный полный курс, посвященный данному эпосу, а также дополнительные лекции, как он сам пишет, «больших специалистов»⁶. «Тогда и зародилась мысль о переводе произведения, ведь многое в природе и образе мыслей, языке сближает финнов и коми» [Туркин 1985: 9]. Переводчик делится и сомнениями: «Калевала» написана на древнем финском языке, своеобразным размером, который не совсем подходит коми языку, хотя и он тяготеет к первоударности; нельзя полностью отразить рифму, аллитерацию, повторы, гиперболизацию. Сомнения коми ученого вполне обоснованны и перекликаются с мыслями карельского ученого Э. Карху⁷: «Применительно к переводам „Калевалы“ на любой язык и с любыми практическими

⁶ К сожалению, автор не называет их имен.

⁷ Возможно, в данном вопросе А. И. Туркин опирается в том числе и на работы Э. Карху.

целями важно с самого начала <...> учитывать два общих исходных момента: во-первых, это поэзия и, во-вторых, это архаическая поэзия. То и другое имеет свои последствия. <...> В древности эпическая лексика могла иметь иные значения, чем те же слова в современных словарях» [Карху 1984: 112–113]⁸. А. И. Туркин находит выход, по примеру своего учителя В. И. Лыткина, в обращении к древнепермскому пласту лексики и диалектам коми языка, фольклорным образам и фразеологии, близкой к финно-угорским языкам. Начатый выдающийся, но, к сожалению, незавершенный труд А. И. Туркина имеет несколько положительных, хотя и весьма кратких, откликов исследователей литературы. Так, В. Н. Демин оценивает перевод как «одно из заметных событий в литературной жизни Коми республики» [Демин 1995: 17]. В. А. Латышева, сопоставляя текст отрывков «Калевалы» на коми языке с текстом на русском языке⁹, отмечает особенности поэтики: «Аддзам, мый коми олӧмысь, кывйысь постоынной эпитетъяс, идиомы нога шуӧмъяс, мича определенийяс, йӧзкодъялысь метафораяс, коми мортлӧн синмӧн казялӧм виччысьтӧм шӧйӧвоштысь рӧмъяс аддзӧ „Калевала“ вуджӧдысь да вӧчӧ сійӧс „комиӧн“» / «Включая постоянные эпитеты, идиоматические выражения, красивые определения, метафоры-олицетворения, свойственные жизни и языку коми, видя необычные, неожиданные цвета глазами коми человека, переводчик „Калевалы“ превращает это произведение в „коми“» [Латышева 2006: 17]. Приведенный выше фактический художественный материал — явный, открыто заявленный авторами о первоисточнике. Между тем, весьма любопытны примеры имплицитного отражения калевальских мотивов в современной поэзии коми. Как пишет П. Домокош, «речь идет о влиянии, присутствующем несколько десятилетий и чувствующемся, проявляющемся и в настоящее время. И это существенный вопрос не только с точки зрения финно-угроведения, но и с точки зрения формирования национального

⁸ Весьма красноречиво пишет об этом П. Домокош: «Одному из моих любимых коллег-финнов когда-то я восторженно сказал: „Замечательное и вдохновляющее чувство, что в доме каждой финской семьи имеется хотя бы две книги, *Библия* и *Калевала*“. На что он: „Да, да. Только не читают их. <...> Их язык очень трудный для финнов. Легко вам, венграм, вы можете читать в прекрасных переводах на современном венгерском языке. Разве могли бы вы читать текст „Древнего плача Мири“ на диалекте чанго, в 22 тысячах строках?“» [Домокош 2003: 83].

⁹ Автор не указывает русский источник, но можно предположить, что использован наиболее популярный и известный перевод Л. Бельского.

сознания и теории литературы» [Домокош 2003: 80]. Словно в подтверждение слов авторитетнейшего ученого, с более или менее доказуемостью пишет о подобном влиянии В. Н. Демин: «Без преувеличения можно сказать, что история становления и развития коми литературы — это история укрепления связей с выдающимся памятником словесного искусства „Калевалой“». Автор указывает на близость мыслей и мотивов стихотворений основоположника коми литературы И. А. Куратова (1839–1875 гг.), посвященных теме поэта и поэзии, с первой и 50-й песнями «Калевалы», предполагая «скрытую ориентацию И. Куратова на недавно появившийся карело-финский эпос» [Демин 1995: 11]. Впрочем, данное предположение ничем не закреплено, в то же время оно имеет право на существование и требует более подробного рассмотрения.

В 1994 г. издан второй и на сегодняшний день последний сборник трагически ушедшего из жизни в 2007 г. коми поэта Александра Лужикова «Енэжшӧрса ордым» / «Небесный путь»¹⁰. Читая его поэзию, невольно вспоминается калевальская интонация. Восьмисложным хореическим размером ведется речь о трагических, иной раз постыдных, явлениях из истории народа: трусость, предательство, изгнание, потеря веры и ее обретение. Примечательно в этом плане стихотворение «Шуӧм кывным муӧ усьӧ» / «Сказанное слово на землю упадет»:

Шуӧм кывным муӧ усьӧ.
Сэсся рудзӧг петас мусьыс.
Сэсся воӧм бӧрас сійӧс
Изас коми мортлӧн кийс¹¹.

Сказанное слово на землю упадет.
Затем оно рожью прорастет.
Как поспеет, ее
Смолотит рука коми человека.

В произведении, неторопливо повествуя, утверждается мысль о животворящем и объединяющем начале родного слова: сказанное слово на землю упадет, прорастет, руки коми человека его смолят, затем пожилая коми женщина замесит тесто, испечет ржаной хлеб, положит в красный угол и на середину стола, помянет всех предков, позовет в гости весь честной народ; может быть, здесь найдут приют герои преданий коми, богатыри и демиурги, без вины виноватые, отверженные — всем найдется место; пусть сказан-

¹⁰ Лужиков А. Енэжшӧрса ордым Кывбурьяс / Небесный путь. Стихотворения. Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1994. 128 с.

¹¹ Приведено первое четверостишие, стихотворение состоит из 11 строф.

ное слово и через века попадает в руки коми человеку. Образность, ритмико-интонационные особенности сборника стихов А. Лужикова актуализируют в памяти поэзию В. Чисталева, в творчестве которого калевальские импульсы сыграли счастливую роль. Подобное явление можно оценить как «цикличность и обратимость поэтических единиц внутри поэтического языка как целостной системы, обладающей поэтической памятью» [Фатеева 2000: 266]. «Следы ранее прочитанного»¹², хранящиеся в глубинах памяти читателя, в пограничные эпохи начинают переосмысливаться в литературе и литературоведении, образуя круг интертекстуальности, в немалой степени способствующий сохранению и, возможно, возрождению истинно национальных черт литературы.

Литература

Арнольд 1993 — Арнольд И. В. Читательское восприятие интертекстуальности и герменевтика // Интертекстуальные связи в художественном тексте. Межвуз. сб. научных трудов. СПб., 1993.

Ведерникова 2008 — Ведерникова О. В. «Калевала» и «Биармия»: сопоставительный аспект // Тайё сыллём — коми олём. Коми литературалы подув подув пуктысьяс йылысь уджыяс / В этой песне — коми жизнь. Сб. трудов об основоположниках коми литературы. Сыктывкар: ООО «Изд-во Кола», 2008. С. 92–99.

Демин 1985 — Демин В. Н. «Калевала» да коми поэзия // Войвыв кодзув / Северная звезда. 1985. № 1. С. 39–43.

Демин 1995 — Демин В. Н. «Калевала» и коми литература // На небе звезда.: введение в теорию и историю коми поэзии. Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1995. С. 10–17.

Домокош 2003 — Домокош П. «Калевала» у нас и у наших родственников по языку // Арт. 2003. № 1. С. 78–83.

Карху 1984 — Карху Э. «Калевала» на языках народов мира // Север. 1984. № 1. С. 109–118.

Латышева 2006 — Латышева В. А. А. И. Туркин — финн эпос «Калевала»-лысь юкõньяс комиодысь / А. И. Туркин — переводчик отрывков финского эпоса «Калевала» // Вопросы коми филологии: Сб. научных статей / Отв. ред. М. С. Федина. Сыктывкар: Изд-во Сыктывкарского ун-та, 2006. Вып. 2. С. 14–17.

Лимерова 1995 — Лимерова В. А. Гармония космоса в стихотворениях В. Т. Чисталева // Матер. науч. трудов финно-угорского факультета. Февр. чтения. 8–14 февраля 1995 г. Сыктывкар: Сыктывкарский ун-т, 1995. С. 7–10.

Лимерова 1998 — Лимерова В. А. Мифоритуальный сценарий судьбы героя в рассказе В. Чисталева «Трипан Вась» // Арт. 1998. № 1. С. 77–82.

¹² Термин по: [Арнольд 1993: 9].

Туркин 1985 — Туркин А. И. «Калевалалы» — 150 во // Войвыв кодзув / Северная звезда. 1985. № 7. С. 8—10.

Фатеева 2000 — Фатеева. Контрапункт интертекстуальности или Интер-текст в мире текстов. М.: Агар, 2000. 280 с.



Bui Viet Hoa
Finland

**Study of the birth of the Kalevala
and the creation of the vietnamese epic**

By the last decades of the twentieth century, based on the way of creation and preservation of epics, the world's comparative studied branch of epic has brought in use of a new term: *A tradition-oriented epic*, in accordance with commonly use terms: *oral epic* (folk epic) and *literary epic* (scholarly epic). A tradition-oriented epic is a literature work which is classified between literary and oral literature, since this type of epics is created from oral poetry material but it has a stable written form.

«The place of birth and the form in which *the oral epic* exists is the living song, the epic discourse proceeding according to the rules of tradition stored in the memory and language. It has no fixed, permanent form. During its lifetime it is unwritten literature. *Literary epic* exists as a text that is created once by a poet and cannot thereafter be touched. *Tradition-oriented epics* exist somewhere in between written and unwritten literature, since they draw on material from the oral tradition but have acquired a fixed literary form.

The difference between oral and a tradition-oriented epic is the editing process involving the givers, takers and moulders of the material. We may, in a broader sense, speak of the textualisation of epic. As a result of this, epic that is liberally varied in the oral tradition is in a way frozen as a text which the editor and publisher consider representative and that places it among world epic literature. Whether the published product is regarded as oral or tradition-oriented depends on how it was edited, and above all on whether or not the final text keeps faithfully to the original oral discourse. Since oral epic is difficult to edit as a book, and since this easily involves objectives that

are alien to oral culture, the result is often a collection of solutions and compromises, the worst of which almost destroy the oral discourse».

«...The clearest difference of principle between a tradition-oriented and a literary epic is that traditional narratives are, for the poet of a literary epic, material for him to shape as he wishes. These materials are no problem for the epic poet: they can bend to his interpretation. The writer is master of the plot and imagery. The situation is completely different for the compiler such as Elias Lönnrot of a tradition-oriented epic. Flowing from his pen is a constant stream of text the meaning of which is not always entirely clear to him. The force of the oral discourse, the imagery and concepts of the folk poetry, the myths and rites retain their secrets even when committed to paper. And because the compiler is loath to subject them to endless tampering and the dictates of common sense, the epic (in this case the Kalevala) becomes an enigma even to its author» [Honko 2003: 15].

Nowadays, oral epics are still preserved in many ethnic groups in South East Asia and Africa. Some well-known literary epics are *Aeneid* by Vergilius, *Paradise Lost* by John Milton. The epics such as *Gilgamesh* (Sumer), *Ilias* and *Odysseia* (Greek), *Edda* (Iceland), *Nibelungenlied* (Germany), *La Chanson de Roland* (France), *El Cid* (Spain), *Mahābhārata* (India) and *Kalevala* (Finland) are classified tradition-oriented, or traditional epics.

Kalevala was created by **Elias Lönnrot** based on Finnish and Karelia folk poetry. During nearly thirty years Lönnrot brought to public five different versions of Kalevala:

- A collection of Kalevala poem completed in 1833. It consists three long verses: *Vaynemuönen* with 1867 lines, *Leminkäinen* with 825 lines and *Wedding poems* with 499 lines

- *A Poetry gathering about Väinämöinen* with 16 poems, 5052 lines, was completed in 1833. This work is also called *Early Kalevala*.

- *Kalevala, or poems of old Karelian from the ancient times of the Finns* with 32 poems, 12 078 lines was published in 1835. This work is called *The Old Kalevala*.

- *Kalevala, second version* with 50 poems, 22 795 lines was published in 1849, and it is called *The New Kalevala*.

- *Kalevala, shorten version* with 50 poems, 9 732 lines was published in 1862. [Kuusi—Anttonen 1985: 86—97].

The five performances of the Kalevala process described the changes in Lönnrot's mind of connecting, composing the folk poetry and their topic from his thought, which is the best according to him. At first Lönnrot regarded himself as a collector and compiling the work. Latterly, he had to

work as a singer and narrator. The *New Kalevala* – the most widely known nowadays was not recreated from «broken pieces» or traces of an original epic, which was disappeared but was created from Finnish and Karelia folk poetry material (epic, lyric poetry, charms, laments, proverbs) by «rune-singer» Lönnrot.

In Vietnam the discovery of epics goes back to French colonisation. First L. Sabatier published *Dam San*, a Rhade epic story (1927/1933). He was followed twenty years later by D. Antormarchi with another Rhade epic story, *Dam Yi* (1955). Vietnamese research in the South started in 1959 with the translation into Vietnamese of *Dam san*. Around the same time, in the 1960s, Thai ja Muong epics were discovered in the North. The existence of these latter raised the question of the «lost» epic of the Viet people, a driving force behind epic studies up to the present day [Bui 2003: 90–94].

From the beginning of the 1990s the Central Highland's epics zone has been discovered with the numerals epic of the Bahnar, M'nong, X'dang, Rhade, Jarai ja Raglai. Some epics are only about a-hundred-pages long, while the others can be up to 400 pages [Phan 1999: 5] Nowadays eight-hundreds and one oral epics are collected, of which seventy-five are translated into Vietnamese, edited and published until 2006 [Nguyen 2008: 15].

If the most important themes of M'nong, Muong and Thai epics are the creation of the world, the creation of humankind and the deeds of cultural heroes; the Central Highland epics like Bahnar's, X'dang's, Jarai's and Raglai's has three main themes: getting married, earning a living and fighting. Most of the heroes in these heroic epics get married by force: seizing a woman to be his wife or fighting to get his seized wife back. The labour activities in daily life like cuttings trees, hunting, growing rice on terraced fields, etc... are described clearly. The most central activity in the Central Highland epics is war. This includes several different forms of fighting, such as fighting to reclaim borrowed property, fighting for vengeance, fighting for wife... [Bui 2003: 109–118; Phan 1999: 6].

The Vietnamese epic *The Descendant of Mon Man* is composed and created by using the methods of Elias Lönnrot. Besides the tradition-oriented and oral epics and the other epic material of the Vietnamese minorities, the author/creator also used motifs from legends, myths, fairy tales, narrative poetries, folk songs...of ethnics living in Vietnam in case they were available. Some motifs which were only referred in research works were also considered to use. Cultural differences are resolved by having

different peoples' main characters see the events from their own perspective. The epic's main plot is formed from the concept «the same root» and motifs «a box of eggs», and «Gourd» in the myths of main ethnic groups. The epic starts with formation of earth and heaven, then the first human being was born. Then children of Mon Man – siblings of Human and Fairy – defeated natural enemies, built Đồi (Hill), Biển (Sea), Rú Đá (Stone Mountain) regions where their ancestor arrived after the mighty flood. And they also cooperate with each others to fight and defeat human enemies.

The Descendant of Mon Man is divided into two complete sections with forty-seven runes, over 16 000 lines. It includes a mythical part, which tells of the world's origins and the origins of certain things important to the Vietnamese, such as rice and water buffalo. The second section is a heroic epic, which tells of the descendants of mythical ancestors and relates their adventures. It also describes how the heroes, with the help of wondrous instruments, defeat the enemy that threatens their land and how they then found a common nation.

At the beginning of the mythical part we meet the first gods Mon and Man, from whom are descended human beings. The mythical section describes the birth of the world, the birth of the human being from an egg, the flood, the mythical squash, the world-tree myth, and the creative deeds of mythical heroes. These sections describe the natural phenomena of Vietnam and the peoples' ways of life, as well as how these things came to be. This part also includes the start of rice cultivation, the hunting of elephants, the taming of water buffalo, and the gift of fire from the gods, along with many other mythical origins and events. The gods are continually present in the mythical part. They influence the fates of human beings either deliberately or by forgetting that humans exist.

In the heroic part of the epic, the gods have faded into the background, and it is humans who are the subjects. In truth they are sometimes obliged to seek protection from the gods. The heroic part tells about three different peoples and their interactions through the adventures of the main characters. Much mythical material is also found in the heroic section, as are wedding and lyric songs. The characters do not shrink from war or from plotting and scheming. At the end of the epic, all three peoples fight a common battle against an outside enemy and afterwards live together in harmony.

Both parts of the epic feature themes found the world over: birth, death, love, and the battle between good and evil. The main characters of *The Descendant of Mon Man* are men; women only have side roles and they often end up suffering. The epic has no strong female characters, but

nevertheless women exert a strong influence on the epic's plot [Juminkeko 2009].

The oral epics of ethnics in Vietnam are performed and narrated in the folk circumstances. Once they were translated into Vietnamese language and appeared in Vietnamese language texts, the rhyme and meter of some epics are not remained as their origins. Moreover, some epics were translated into Vietnamese language in forms of prose text or free verses. In creation of *The Descendant of Mon Man*, we couldn't find any poetry rhyme which can be used as mainstream rhyme of the epic as Elias Lönnrot used the traditional folk rhyme of Karelia and Finland as the rhyme of Kalevala. We used the rhyme of seven lines style (seven-syllable), one of the main style of poetry in traditional Vietnamese verse as the mainstream rhyme in *The Descendant of Mon Man* since this style can describe the narrative of prose and express the lyric in poet as well. For that purpose, we have to change or modify texts and rhymes from the sources when it is necessary. Of all the lines in the Vietnamese epic, about 20–30% are the writer's own.

The Descendant of Mon Man is the result of the project *Study of the process of The Kalevala's creation and applying it to create a Vietnamese epic* supervised by Juminkeko (Finland). It was published in Vietnam in October 2008. The epic was illustrated by Vietnamese painter Dang Thu Huong.

References

Bui 2003 – Bui Viet Hoa. Archaic Heroic Epics of the Minorities of the Vietnamese Highlands. Népi kultúra – Népi társadalom XXI. Akadémiai kiadó. Budapest, 2003.

Honko 2003 – Honko L. The Five Performances of the Kalevala. FF Network For the Folklore Fellows. FFN 24.

Juminkeko 2009 – Juminkeko Foundation's website. www.juminkeko.fi/vietnam

Kuusi–Anttonen 1985 – Kuusi M., Anttonen P. Kalevala lipas. SKS. Helsinki, 1985.

Nguyen 2008 – Nguyen Xuan Kinh. The Collection and Theorization of Epics in Vietnam. International Workshop on Vietnam Epic. Buon Me Thuot, 2008.

Phan 1999 – Phan Dang Nhat. Vùng sử thi Tây Nguyên (The Central Highlands Epics Zone). Nhà xuất bản khoa học xã hội (Social Sciences Publishing House). Hanoi, 1999.



Мирья Кемпинен
Финляндия

Предпосылки и проблемы написания ингерманландского эпоса

Появлением собственных эпосов, эпических поэм, возведенных в ранг национального эпоса, обязаны «Калевале» и создавшему ее Элиасу Леннроту многие народы. Классическими примерами подобных произведений являются «Песнь о Гайавате» Генри Лонгфелло и «Калевипозг» Фридриха Рейнхольда Крейцвальда.

В конце 2009 г. увидел свет эпос «Дети Мон и Мана», написанный Буй Виет Хоа по мотивам собранного ею во Вьетнаме фольклорного материала. Важная роль в создании этого произведения принадлежала председателю фонда «Юминкеко» Маркку Ниеминену — инициатору и вдохновителю создания вьетнамского эпоса.

Идея написания мною ингерманландского эпоса была высказана Маркку Ниеминену около трех лет назад во время нашей поездки в Беломорскую Карелию. Предложив мне взяться за это дело, Маркку Ниеминен подчеркнул значимость такого эпоса для ингерманландского народа, представителем которого я являюсь.

Идея показалась заманчивой, хотя сразу же возникли определенные сомнения, не оставляющие меня до сих пор.

Несколько слов о том, что же такое Ингерманландия и кто такие ингерманландцы. Ингерманландия, которую называют по-русски также Ингрией, а прежде именовали и Ижорой или Ижорской землей, — это историческая территория площадью около 15 тыс. кв. км, расположенная в западной части нынешней Ленинградской обл. Границы Ингерманландии и соответственно ее площадь менялись в течение столетий, однако ныне под Ингерманландией чаще всего подразумевают территорию 32 существовавших до тридцатых годов XX в. финских лютеранских приходов. Наилучшее представление о границах Ингерманландии дает привязывание их к рекам: на западе это Нарва, отделяющая ее от Эстонии, на северо-западе р. Сестра, на юго-востоке граница проходит по р. Луге, а на востоке — по Мге. Географически обычно выделяются Северная Ингерманландия, расположенная к северу от р. Невы, а также Восточная, Средняя и Западная

Ингерманландия, располагающиеся к югу от Невы между Ладожским озером и р. Нарвой.

Территория Ингерманландии была издревле, по некоторым данным уже с первых веков нашей эры, заселена прибалтийско-финскими племенами. Народность водь впервые упоминается в древнерусских источниках в начале второго тысячелетия, в 1069 г., однако, уже в «Повести временных лет» говорится о чудь, которая принимала участие в становлении древнерусского государства; вполне вероятно, что под чудью в ней подразумевается именно водь. О значимости воды в то историческое время свидетельствует и то, что одна из пятин Новгородской земли именовалась Водской (Вотской, Вотьской) пятиной. На момент переписи 2002 г. води осталось менее 80 человек, из которых только около 30 человек владеют родным языком. Компактно водь проживает только в двух деревнях Кингисеппского р-на Ленинградской обл. — Краколье (Jõgiperä) и Лужицах (Luutsa). Неподалеку от этих деревень строится сейчас Усть-Лужский порт, который должен стать крупнейшим в России. План развития порта подразумевает снос первой деревни, а вторая окажется в промзоне.

Позже, вероятно, в начале прошлого тысячелетия, на территории Ингерманландии появились ижорцы — народ, этнически чрезвычайно близкий к карелам, вплоть до того, что ижорцы сами называли себя карелами. Именно у ижорцев лучше и дольше всего в Ингерманландии сохранялась древняя «калевальская» песенная традиция. По данным переписи 2002 г. ижорцев осталось чуть более 300 человек. Как и для воды, серьезную угрозу для ижоры в настоящее время представляет строительство портов.

Третий прибалтийско-финский народ, населявший Ингерманландию, — ингерманландские финны. Они переселились туда гораздо позже, в основном после Столбовского мира 1617 г., когда территория Ингерманландии отошла Швеции. Ингерманландские финны тоже не были однородной этнической группой, однако к настоящему времени отличия между различными этническими группами ингерманландцев — эвремейсами, савакко и прочими — стерлись и не являются актуальными. Ингерманландские финны, в отличие от ижорцев и воды, были лютеранами, что существенным образом повлияло на то, что древняя эпическая традиция сохранилась в их среде на момент ее записи гораздо хуже, чем у православных ижорцев и воды. На данный момент ингерманландцев насчи-

тывается несколько десятков тысяч человек, а территория их проживания простирается от Сибири до Швеции. Наиболее активная деятельность по поддержанию ингерманландской культуры и самосознания ведется силами общественных организаций и лютеранских приходов в Республике Карелия, Ленинградской области, Эстонии, Финляндии и Швеции [Hakamies 1991, Kirkinen 1991, Leskinen 1995, Saloheimo 1991, Sihvo 1991, Suhonen 1989].

С точки зрения написания эпоса для меня не имеет значения, от представителя какого народа записан тот или иной материал на территории Ингерманландии. Тем более что практически все руны и песни представлены или, можно полагать, что могли быть представлены в тождественных или схожих вариантах у всех этих народностей. Ижорский язык и язык ингерманландских диалектов близки настолько, что в принципе нет никакой разницы, ижорский это текст или ингерманландский. Водский язык несколько более труден для понимания из-за его особенностей, тяготения к эстонскому языку, но это не является препятствием для использования текстов на водском языке.

Богатство фольклорной, в том числе и эпической традиции Ингерманландии не оставляет сомнений в возможности написания эпоса. Девять толстых томов 33-томного издания «Древние руны финского народа» — это только изданная часть всей поэзии калевальской метрики, которая была собрана на территории Ингерманландии. Существуют также и другие издания, из числа которых стоит упомянуть сборник «Народные песни Ингерманландии» под редакцией Эйно Киуру, Тертту Коски и Элины Кюльмюсу, изданный в 1974 г., и выпущенную в 1990 г. ИЯЛИ Карельского филиала Академии наук СССР антологию «Ингерманландская эпическая поэзия», составленную Эйно Киуру.

Проблема сбора материала для эпоса, что являлось важной частью работы как для Элиаса Леннрота, так и для Буй Виет Хоа, в данном случае полностью отсутствует. И связано это не столько с тем, что уже собранного материала предостаточно, а прежде всего с тем, что собирать больше нечего — эпическая традиция в Ингерманландии окончательно угасла в 80-х гг. XX в.

Сомнение может вызывать сама целесообразность создания такого эпоса. Ингерманландская эпика уже стала достоянием мировой культуры, поскольку Элиасом Леннротом был использован в «Калевале» сюжет о Куллерво — полностью заимствованный им из

Ингерманландии. Однако история Куллерво — только один из множества интереснейших сюжетов, имеющих в ингерманландской народной поэзии.

В 2006 г. вышло в свет произведение Арво Сурво «Suur-Synty Kiesus», созданное на основе ингерманландского фольклора, которое сам автор именует апокрифом [Survo 2006]. По сути, это поэма об установлении христианства на территории Ингерманландии в среде проживавших там народов, которых Сурво именует обобщающим термином «корпиканса», т. е. лесной, дикий народ. Выбор Арво Сурво тематики своего произведения не случаен и не неожидан. Арво Сурво — известный и уважаемый всеми ингерманландцами пастор, проповедник-миссионер, которому дважды предлагали стать епископом Церкви Ингрии.

Творение Арво Сурво представляет собой чрезвычайно интересный опыт написания такого произведения, доказывающий, однако, насколько трудно создать связное повествование из разрозненных текстов народных песен, несмотря на то, что часть из них и объединена апокрифичной тематикой.

Что же касается моего эпоса, то я выбрала совершенно иное направление, которое, однако, полностью согласуется, на мой взгляд, с особенностями ингерманландской народной поэзии. Как известно, ингерманландская эпическая поэзия имеет существенные различия с карельской, которая легла в основу «Калевалы». Важнейшим из них является утрата мифологического понимания описываемых в рунах событий и тяготеющая к лирической интерпретация мифических сюжетов. «Если в Карелии бытовали в основном мифологические руны и героические песни, то в Ингерманландии и на Карельском перешейке — преимущественно баллады и лиро-эпические песни» [Киуру 1990: 22].

Как известно, лирика, в отличие от эпики, — женский вид фольклора. Ингерманландская народная поэзия — это прежде всего женская поэзия, исполнительницами ее были в основном женщины, в том числе и известная сказительница Ларин Параске. Ингерманландская поэзия коренным образом отличается от северно-карельских рун, которые были «мужскими» и по содержанию, и по исполнителям. Поэтому неудивительно, что многие эпические сюжеты рассказываются в Ингерманландии от женского лица, и женщина, девушка, лирическое эго исполнительницы оказывается в них важным действующим лицом.

В подтверждение двух указанных тезисов приведу сюжет о Большом дубе. В «Калевале» он представлен так: Вяйнямейнен выходит на безлесую сушу и отправляет Сампсу Пеллервойнена засеивать землю деревьями. Дуб после некоторых трудностей прорастает и заслоняет собой луну и солнце. Маленький мужичок выходит из моря и валит дуб. Солнце и луна снова сияют на небосводе [Леннрот 1998].

В ингерманландской версии той же руны дуб вырастает после того, как девушка, лирическое эго исполнительницы, выливает пену от пива рядом с родительским домом. Проблема, спровоцированная этим образом, также имеет свои нюансы: «Не пройти мне под ветвями, в сучьях дуба не пробраться», сетует исполнительница. Позже она, правда, вскользь упоминает брату, что дерево заслонило солнце и луну. Чтобы выйти из этой ситуации, девушка отправляется искать брата, находит его, приводит домой, брат срубает дуб и делает из него различную утварь, а также строит баню для своей сестры [Народные песни 1974].

Мы наблюдаем явную рационализацию мифа и даже доведение его до пародийности. К тому же вся руна прямо-таки пронизана действиями исполнительницы, ее лирического эго.

Особый отпечаток на ингерманландскую поэзию наложила история Ингерманландии — бесчисленные войны и рекрутство, а также крепостное право. Часто эти тяжелые для жизни народа события тоже описываются через страдания женщин: матерей, сестер, жен. Во многих рунах рассказывается о женской доле, бесправном положении женщины в семье.

Нужно признать, однако, что многие сюжеты представлены от первого лица, усложняет соединение их в единое произведение. Поэтому в некоторых случаях придется, видимо, вносить в руны изменения, меняя первое лицо на третье.

Учитывая все выше сказанное, ингерманландский эпос видится мне женским эпосом, повествованием от имени женщины. Нельзя не упомянуть и название этой земли — Ингрия, «Инкери», тоже женское.

Помимо вопросов содержания, автору придется решать проблему единого языка поэмы. Эпический фольклор Ингерманландии, как уже упоминалось, записан на нескольких языках и диалектах, часть которых уже может считаться утраченными, а остальные находятся на грани вымирания. Несмотря на близость говоров, диалектная пестрота в тексте, как мне кажется, будет мешать читателю.

И еще одна проблема: сделать так, чтобы текст произведения, не утратив колоритности языков и диалектов Ингерманландии, был понятен, прежде всего, конечно, финноязычному читателю.

В заключение не могу не вернуться к вопросу о значении эпоса для ингерманландских финнов, а вместе с ними для ижорцев и води. Если мне удастся написать это произведение, то это будет памятник былому величию ингерманландской народной поэзии, былой красоте и богатству ингерманландских диалектов, дань уважения своим корням, своим предкам, своему многострадальному народу. Надеюсь, что так же его воспримут и мои соплеменники, и другие читатели. К сожалению, не приходится надеяться, что появление ингерманландского эпоса приведет к сколь-либо значимому подъему национального самосознания, способному остановить или даже приостановить исчезновение этих народов, их языка и культуры.

Литература

Киуру 1990 – Киуру Э. С. Ингерманландская эпическая поэзия. Петрозаводск, 1990.

Леннрот – Леннрот Элиас. Калевала (пер. Э. Киуру и А. Мишина). Петрозаводск, 1998.

Народные песни 1974 – Народные песни Ингерманландии / Изд. подг. Э. Киуру, Т. Коски и Э. Кюльмьесу. Л., 1974.

Hakamies 1991 – Hakamies, Pekka. Inkeri monietnisenä alueena // Inkeri: historia, kansa ja kulttuuri. Toim. Pekka Nevalainen ja Hannes Sihvo. Pieksämäki, 1991. S. 197–205.

Kirkinen 1991 – Kirkinen, Heikki. Inkerin keskiaika ja uuden ajan alku vuoteen 1917 // Inkeri: historia, kansa ja kulttuuri. Toim. Pekka Nevalainen ja Hannes Sihvo. Pieksämäki, 1991. S. 35–67.

Leskinen 1995 – Leskinen, Heikki. Inkerin asutus ja väestöryhmät // Itämerensuomalaiset. Heimokansojen historiaa ja kohtaloita. Toim. Mauno Jokipii. Jyväskylä, 1995. S. 185–211.

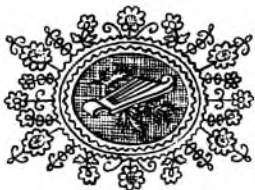
Saloheimo 1991 – Saloheimo, Veijo. Inkerinmaan asutus ja väestö 1618–1700 // Inkeri: historia, kansa ja kulttuuri. Toim. Pekka Nevalainen ja Hannes Sihvo. Pieksämäki, 1991. S. 67–83.

Sihvo 1991 – Sihvo, Pirkko, Savakoita. äyrämoisisiä ja inkerikoita // Inkeri: historia, kansa ja kulttuuri. Toim. Pekka Nevalainen ja Hannes Sihvo. Pieksämäki, 1991. S. 179–197.

SKVR

Suhonen 1989 – Suhonen, Seppo. Keitä ovat inkeriläiset // Kieliposti. 1989. N 1. S. 20–22.

Survo 2006 – Survo, Arvo. Suur-Synty Kiesus. Tampere, 2006.



Роберт Коломайнен
Петрозаводск

**«Калевала» в контексте
мировой литературы**

Охарактеризовать «Калевалу» в контексте мировой литературы — значит показать, какие идейно-художественные факторы и творческие практики, закономерные для литератур разных стран, вызвали к жизни великий эпос. Они определили его художественный облик и повлияли на его активное восприятие и интерпретацию многими поколениями читателей и литераторов вплоть до наших дней. Ведь «Калевала» отнюдь не осталась литературным памятником трех десятилетий XIX в., на протяжении которых в творческом сознании Элиаса Леннрота выкристаллизовывались пять версий эпоса.

Прежде чем начать с генетического аспекта темы, уясним природу «Калевалы» с точки зрения поэтики. «Калевала» — это лиро-эпическая поэма Элиаса Леннрота, созданная им на основе фольклорного материала — финского и карельского — самых разных жанров. Именно проникновенный лиризм отличает «Калевалу» от других великих мировых эпосов. Он же становится камнем преткновения для тех исследователей, для которых первостепенна «чистота» эпического стиля.

Эпос «Калевала» родился в лоне европейской литературы, в идейной и художественной атмосфере, сформированной эпохой романтизма в истории западной литературы. Именно романтизм исторически определил художественную идеологию, необходимую для создания эпоса такого рода, как «Калевала». Национальная идея романтиков, их понимание народного характера и взгляд на поэзию как глубокое выражение души народа были восприняты Леннротом. Он разделял и представление романтиков об исключительной важности исторического бытия народа.

Творческая позиция автора «Калевалы» формировалась и под эстетическим воздействием таких шедевров мировой литературы, как «Илиада» и «Одиссея». Он разделял теорию немецкого ученого Ф. А. Вольфа о происхождении древнегреческих эпосов. Вольф считал, что некий оставшийся неизвестным грамотный афинянин записал эти эпосы в шестом веке до нашей эры, скомпоновав их из песен, бытовавших в устном исполнении. Леннрот решил поступить так же и создать эпос на основе финского и карельского фольклора.

Впрочем, некоторые современники Леннрота тоже сознавали подобную возможность литературно-художественного «переформатирования» финского и карельского фольклора. Так, например, Готтлунд писал в 1817 г.: «Если захотеть собрать старые народные песни и сложить из них системное целое, будь то эпос, драма или что угодно другое, то может родиться новый Гомер, Оссиан или „Песнь о Нибелунгах“».

Таким образом, «Калевала» рождалась под знаком сознательной идейно-эстетической ориентации на шедевры мировой литературы и модель эпического творчества, реконструированную в гипотезе Вольфа (1795 г.). Влиянием мировой литературы объясняется и то, что фольклорный материал отлился в творчестве Леннрота в форму грандиозной, стройной и целостной по своему сюжету поэмы. В народной поэзии существовали так называемые мини-эпосы, как, например, эпос, рассказывающий о Сампо. Однако ни по своему сюжету, ни по лишенной индивидуализации манере изображения действующих лиц эти мини-поэмы не могли сравниться с поэмой Леннрота.

Генетическая связь «Калевалы» с мировой литературно-художественной практикой проявляется и в таком качестве эпоса, как интертекстуальность. Интертекстуальность определяется как внутренние связи текста, обращенные внутрь культуры, к самому себе и другим текстам. Наиболее зримо эти связи выступают как прямые или скрытые цитаты, заимствование сюжетов, мотивов, деталей.

Так, например, роман Пушкина «Евгений Онегин» при всей своей оригинальности («энциклопедии русской жизни») соотносится с романом «Адольф» французского писателя Бенжамина Констана. Анна Ахматова отмечала, что романтический герой Констана был одним из литературных прототипов Онегина. «Герой нашего времени» Лермонтова вписывается в литературную традицию английского колониального романа.

Надо понимать, что интертекстуальность — глобальная характеристика мировой культуры и словесного творчества. Согласно Барту, интертекстуальность является необходимой предпосылкой всякого текста, и ее нельзя сводить к вопросу об источниках и влияниях. Интертекстуальность никоим образом не умаляет художественного своеобразия литературного произведения.

В случае «Калевалы» интертекстуальность предстает, на первый взгляд, как сплошные цитаты из карельского и финского фольклора. По подсчетам Вайне Кауконена, 33 процента строк «Калевалы» — это буквальное воспроизведение строк народной поэзии, 50 процентов —

несколько «улучшенные» Леннротом строки, 14 процентов образованы им из народно-поэтических элементов и только 3 процента сочинены им самим. Эти последние строки возникли в процессе творческого синтеза фольклорных компонентов и формирования художественных структур разных уровней в поэме.

На этом основании «Калевалу» часто механически отождествляют с народным фольклором, что совершенно неправильно. Ведь в «Калевале» элементы народных рун выступают в совершенно новом окружении или контексте и образуют качественно новое художественное целое. Как произведения мировой литературы вообще, так и «Калевалу» можно характеризовать и с точки зрения психологии творчества. Психологи утверждают, что новое произведение — это новая комбинация элементов старых систем и что разрушение старых систем (в нашем случае народных рун) и образование новых из их элементов, или комбинирование, является фундаментальным механизмом творческой работы.

Действительно, Леннрот подверг фольклорный материал деконструкции. Он разложил фольклорные произведения разных жанров на элементарные структурные единицы — строки, чтобы создать из этих «кирпичиков» новые художественные структуры в составе своей грандиозной поэмы. Деконструкцию, как стадию процесса создания «Калевалы», можно сравнить с работой лексикографа над фразеологическим словарем. Лексикограф извлекает фразеологизмы из конкретных текстов и включает их в словарь. Изъятые из первоначальных текстов, они готовы к дальнейшему употреблению как автономные и самодостаточные языковые единицы.

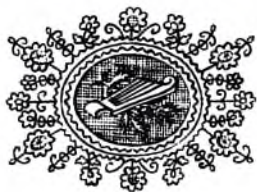
Но Леннрот поступает как поэт, он использует эти фольклорные «фразеологизмы» как художественно-образительные единицы для воплощения своего поэтического замысла, создания эпоса.

Далее, рассматривая «Калевалу» в связи с мировой литературой, мы замечаем, что, подобно многим ее произведениям, «Калевалу» тоже можно читать как так называемое серийное произведение. Это понятие современной эстетики, в нем обобщена весьма распространенная практика создания и прочтения литературных произведений. После эпохи Леннрота широкая публика вплоть до последнего времени знала «Калевалу» только по полному изданию 1849 г., потому что другие издания были ей недоступны. Отныне, с выходом в свет других изданий «Калевалы», она имеет дело с так называемым «калевальским процессом» (многотетная творческая работа Леннрота над созданием эпоса) и порожденной им серией, или пятью версиями «Калевалы».

Итальянский ученый Умберто Эко утверждает, что существует эстетика серийных форм. В нашей серии эпосов интерес представляют не столько пять версий эпоса как таковые, сколько само варьирование как принцип создания художественной формы, диалектика повтора и инновации в движении от одной версии к другой. В этом смысле мы можем говорить о новом, даже постмодернистском прочтении «Калевалы». В соответствии с концепцией Эко, опыт прочтения нового текста предполагает знакомство с предыдущим текстом. Подобно опытному читателю (в отличие от «наивного») мы знаем, что каждый текст «Калевалы» соотносится не с реальным миром как таковым (соответствующей «Калевале» реальности просто никогда не существовало), а с другими версиями эпоса.

К новому опыту прочтения «Калевалы» примыкает известный из мировой литературы феномен римейка. Вышло в свет много вариантов «Калевалы», созданных разными лицами. Эти тексты, разумеется, нельзя соотносить с именем Элиаса Леннрота. Пожалуй, наиболее известный из них — опубликованная О. В. Куусиненом в 1949 г. (им же составленная) композиция из рун леннротовской «Калевалы». Хотя со взглядом Куусинена на природу «Калевалы» и роль Леннрота нельзя согласиться, его композицию «Калевалы» можно рассматривать как римейк. В данном случае не имеет значения то обстоятельство, что он и не подозревал о той более или менее художественной практике создания римейков, которая так распространилась в наше время.

Эпос «Калевала» живет в лоне мировой литературы полнокровной жизнью и ныне популярного литературного произведения.



Merja Leppälahti
Suomi

**Ei sanat salahan joua
Kalevala suomalaisessa nykykirjallisuudessa**

Kalevala oli aikoinaan suomalaisille «kansallisuuden ja kielen tunnuskuva, jonka varaan heiveröistä suomalaista identiteettiä alettiin rakentaa» [Honko 1999: viii.]. Sen jälkeenkin Kalevalassa on nähty paljon erityistä: sen on arveltu

heijastavan suomalaisten perusluonnetta, kuvaavan Suomen kansaa, suomalaisia tai universaaleja arkkityyppejä (sankari)hahmoja tai vaikkapa suomalaisten luontosuhdetta [Anttonen 1999: 307–319].

Kalevala innoitti sekä kuva- että sanataiteilijoita heti alusta lähtien. Suomalaisen kaunokirjallisuuden kohdalla suhtautumisessa Kalevalaan voi nähdä kolme «aaltoa», joista ensimmäinen ulottui 1860-luvulta Topeliuksen Kypron prinsessasta ja Kiven Kullervosta 1900-luvun alkuvuosiin, jolloin vaikuttivat mm. J. H. Erkko¹ ja Eino Leino². Tässä vaiheessa Kalevala nähtiin arvokkaana ja juhlallisenakin, tekstit keskittyivät näytelmiin ja runouteen.

Toinen aalto 1960- ja 70-luvulla käytti Kalevalaa ja kansanrunoutta runouden ja proosan inspiraationa painottuen Kalevalan kuvaamaan historiallis-realistiseen maailmaan. Tähän vaiheeseen kuuluvia kirjailijanimiä ovat esimerkiksi Matti Rossi, Arvo Turtiainen, Marja-Leena Mikkola, Lauri Viita, Anu Kaipainen ja Paavo Haavikko. Paavo Haavikon käsikirjoittama neliosainen draamasarja *Rauta-aika* herätti runsaasti kansalaiskeskustelua³. Tätä vaihetta on nimetty myös Kalevalan uudelleenarvioinnin kaudeksi [Alhoniemi 2000: 111].

Tällä hetkellä Kalevala on jälleen suorastaan hämmästyttävän paljon näkyvissä uudessa suomalaisessa kaunokirjallisuudessa. Osittain tämä voi liittyä Kalevalan runsaaseen esilläoloon ns. uuden Kalevalan 150-vuotisjuhlavuoden merkeissä, mutta tämä ei yksistään selitä kasvavaa kiinnostusta Kalevalaa kohtaan. Nyt 2000-luvulla on selvästi menossa kolmas Kalevala-aalto, jonka yhteydessä Kalevala on saanut aivan uusia ulottuvuuksia.

Neljä strategiaa

Nykyään lajirajojen ylittäminen ja aivan muista ympäristöstä lähtöisin olevat lainat ovat erittäin tavallisia kirjoissa ja elokuvissa. Läheskään aina lähdeä ja liikkuvan aineksen reittejä ei voi varmasti osoittaa. Kalevalaviittaukset muodostavat kuitenkin tässä poikkeuksen, sillä ne ovat yleensä helposti tunnistettavissa.

¹ Erkon J. H. Kalevala-aiheisia runoelmia ovat Aino 1893, Kullervo 1895 ja Pohjolan häät 1902.

² Eino Leino kirjoitti kolme Kalevala-aiheista näytelmää *Sota valosta* 1900, *Väinämöisen kosinta* 1905 ja *Karjalan kuningas* 1917 sekä runomuotoiset *Helkavirret* 1903 ja 1916.

³ Haavikon elokuvakäsikirjoitus ja proosaruno *Rauta-aika* sekä sen viidennestä osasta erilliseksi muokatun *Kullervon tarina*-näytelmä julkaistiin vuonna 1982. Haavikon muistiinpanojen mukaan ne on kirjoitettu jo 1970-luvun lopulla [Pentikäinen 2000: 4–6].

2000-luvun suomalaisen kaunokirjallisuuden intertekstuaalisissa kytkennöissä Kalevalaan on löydetty neljä erityyppistä käyttöstrategiaa. Nämä ovat

- 1) Uudelleenkirjoittaminen
- 2) Laajentaminen tai jatkaminen
- 3) Paikallistettava viite
- 4) Avoin viittaus

Strategioista kaksi ensimmäistä ovat hypertekstuaalisia viittaussuhteita, mikä tarkoittaa sitä, että koko teos ja sen olemassaolo liittyvät alkuperäiseen hypotekstiin (tässä siis Kalevalaan) eikä uutta tekstiä voisi olla edes olemassa ilman Kalevalaa [Genette 1997a: 5]. Kahdessa jälkimmäisessä on kysymys paljon suppeammasta viittauksesta, joka ei ole koko kirjan juonen tai olemassaolon kannalta keskeinen.

Kalevalan uudet esitykset

Ensimmäisessä strategiassa koko Kalevala tai sen rajattu osa esitetään uudelleen: suorasanaista tai kevyemmin runoiltuna, murteella, sarjakuvana, nykyaikaan siirrettynä. Kysymyksessä on kuitenkin selvästi sama tarina uudelleentuotettuna. Kalevalan «selkokielisiä» uudelleenesityksiä ovat esimerkiksi Kai Niemisen Kalevala 1999, Aulis Rintalan Kalevala nykysuomeksi ja Risto Pottosen Kalevala suomeksi. Näissä kaikissa on seurattu varsin huolellisesti Kalevalan alkuperäistä tekstiä ja pyritty välittämään sen vivahteet nykypäivän lukijalle. Näiden lisäksi Petteri Hakkaraisen teos Väinämöinen, vanhana syntynyt kertoo Kalevalan keskeiset tapahtumat modernilla nykykielellä, mutta hiukan edellisiä suuremmin vapauksin:

Hän istuu elokivelle jäärapään perusasentoon ja naksauttaa sorminivelet vireeseen. Kanteloisen hän asettelee syliinsä hellästi kuin oman lapsen. Partasuu rykäisee ja sanoo: «Tulkoot kuulemaan kaikki ne, jotka eivät kaunista kansanmusiikkia ole ennen kuulleet. Täältä pesee» [Hakkarainen: Väinämöinen, vanhana syntynyt, 179].

Kristian Huitulan sarjakuva-albumit Kalevala I ja II toistavat Kalevalan tekstiä alkuperäisessä asussa. Uudelleentulkinta muodostuu sarjakuvan dramaattisesta kuvituksesta. Kullervon tarina puolestaan on kerrottu 2000-luvulla uudelleen mm. eteläpohjanmaan murteella (Aulis Rintalan Kullervo Pohojalaan) sekä cyberpunk-henkisenä sarjakuvana (Genen Kullervo).

Johanna Sinisalon romaanissa Sankarit (2003) päähenkilönä on tunnettu rockmuusikko, taiteilijanimeltään Rex. Romaanissa Kalevalan tapahtumat

on modernisoitu ja sijoitettu nykyajan Suomeen. Mukana ovat kuitenkin kaikki Kalevalan henkilöt ja tapahtumat, ainoastaan loppuratkaisu eroaa hiukan kalevalaisesta mallista: Rexin syrjäyttäjä on nuori nainen, Väinämöis-Rexin ja Aino-Oonan tytär.

Kalevalan laajentaminen

Toisessa mahdollisessa strategiassa uusi teos pohjautuu Kalevalan olemassaoloon, mutta ei toista Kalevalaa, vaan käyttää sen aineistoa, maailmaa tai henkilöhahmoja. Tällainen kertomus muistuttaa sisällöltään fanifiktiota, joka jatkaa tai muokkaa alkuperäistä kohdetta. Uusi teksti voi myönteillä alkuperäistä sitä täydentäen tai tarkastella sitä uudesta näkökulmasta, erilaisessa valossa tai suorastaan kääntää alkuperäistekstin pääläelleen. Erona fanifiktioon on kuitenkin muoto; fanifiktioitekstejä jaetaan epävirallisesti ja vastikkeetta, kun taas kirjan julkaisemiseen liittyy yleensä myös kaupallisia tavoitteita⁴.

Jari Tammen teos Kalevan solki kertoo osittain Kalevalan tapahtumia uudelleen, «miten asiat oikeasti tapahtuivat». Mukana on kuitenkin niin paljon lisäelementtejä ja muutoksia, että pidän teosta paremminkin Kalevalan laajennuksena kuin uudelleenkirjoittamisena. Sammon tarina taas kerrotaan toisenlaisena sarjakuvassa Jadesoduri Sangfu ja elokuvassa Jadesoturi.

Kalevalan «jatko-osina» voi pitää esimerkiksi Juha Ruusuvuoren teoksia Lemminkäisen laulu ja Jurmo. Edellisessä Lemminkäinen lähtee seikkailemaan vieraille maille Kylli-vaimon osoittauduttua uskottomaksi. Jälkimmäisessä päähenkilönä on Lemminkäisen pojanpoika, kalevalaiset henkilöt ovat jo kaikki kuolleet. Kalevalaa jatkaa omalla tavallaan myös Petri Hiltusen sarjakuva-albumit Väinämöisestä⁵. Humoristisessa sarjakuvassa Väinämöinen on lupauksensa mukaan palannut, asuu Helsingissä ja kommentoi erilaisia nykyilmiöitä tämän päivän Suomessa.

Kalevalalle voidaan laatia myös toisentyypisiä jatkoja, joissa kalevalainen maailma on «toinen maailma», tavallisen nykymaailman rinnalla oleva sekundaarimaailma [Tolkien 1964; Nikolajeva 1988]. Tällaisia

⁴ Molemmissa on myös otettava huomioon tekijänoikeusasiat. Esimerkiksi internetissä julkaistavassa fanifiktiossa tavallisesti tekstin alussa mainitaan, että käytetään nimetyn kirjailijan luomia henkilöhahmoja ilman kaupallista tarkoitusta eikä ongelmia juuri tule, vaikka laillisuuden rajoilla liikutaankin. Sen sijaan vaikkapa Harry Potterin aikuiselämästä kertovan kirjan julkaiseminen omin luvuin johtaisi todennäköisesti lakitupaan.

⁵ Vuoden 2008 loppuun mennessä Väinämöis-albumeita on ilmestynyt yhdeksän.

teoksia ovat mm. Harri Hietikon Roger Repo ja tuonen väki, Mikko Karpin Väinämöisen vyö ja Timo Parvelan Sammon vartijat -sarja (josta on ilmestynyt kaksi osaa, Tuliterä ja Tiera). Jokaisessa näistä kalevalainen maailma on todella olemassa, vaikka nyky-Suomessa elävät päähenkilöt eivät sitä tiedä ennen kuin jokin yllättävä asia sen heille todistaa. Kaikissa näissä kalevalaiseen maailmaan liittyy maagisia, yliluonnollisia voimia ja Pohjola yhdistyy jollakin lailla kuolemaan ja pahuuteen, joka on torjuttava.

Paikallistettava viite

Aina viittaus Kalevalaan ei ole niin keskeinen, että se määrittäisi koko teosta. Silti mukana voi olla selvästi tunnistettava, johonkin aivan tiettyyn Kalevalan kohtaan paikallistettavissa oleva viittaus. Esimerkiksi Sari Peltoniemen romaanissa Hirvi jokaisen luvun alussa on Kalevalan katkelma lähdetiedoilla merkittynä. Kalevala-lainaukset ovat tässä epäilyksettä lukemista ohjaavia paratekstejä [Genette 1997b], jotka liittävät romaanin tapahtumat Kalevalan myyttisiin maailmoihin, vaikka itse tekstissä ei ole Kalevala-viittauksia eikä edes kovin selvää yhteyttä.

Toisenlainen paikallistettava viite esiintyy Jukka Parkkisen romaanissa Vanhan kulttuurin kurssi. Päähenkilö Ande kokee shamanistisen initiaation, jossa hän matkaa tuonpuoleiseen. Alisessa käynti noudattaa Väinämöisen tuonelanmatkan tapahtumia, vaikka Väinämöistä tai Kalevalaa ei missään vaiheessa mainita. Marja Luukkosen lastenromaani Kivi joka tahtoi takaisin järveen sisältää runsaasti viittauksia kansanperinteeseen. Teoksessa on löydettävissä myös selvä alluusio sekä Vipusessa käyntiin että Väinämöisen kanteleensoittoon; molemmissa keskeisenä toimijana on tyttö nimeltä Aino.

Avoin viittaus

Neljäntenä käyttöstrategiana on avoin viittaus Kalevalaan, joka ei kohdistu selkeästi tiettyyn juonelliseen episodiin tai runoon, vaan yleisesti Kalevalaan, sampoon tai vaikka kalevalaiseen henkilönimeen, kuten silloin tällöin esiin nousevat Seppo Ilmarinen -nimiset henkilöhahmot. Tapani Baggen nuorten scifi-romaanissa Otto ja Plejadien lähettiläs avaruusolennot etsivät erikoista asetta, ja kirjan lopulla eräs hahmoista toteaa ohimennen tutkivansa seuraavaksi, onko cumba-nimisellä avaruusaseella jotain tekemistä vanhoissa suomalaisissa teksteissä mainitun sampo-nimisen laitteen kanssa. Tällaiset pienet vihjaukset voivat huvittaa lukijaa, joka ne tunnistaa, mutta lukemista ei suuremmin häiritse, vaikka tällaista vihjettä ei huomaisikaan.

Tomi Kontion teoksessa Austraasian viimeiset lapset joukko lapsia on siirtynyt maasta toiseen maailmaan. Kun he ovat tärkeällä etsintäretkellä tuntemattomalla alueella, kun osuvat raunioituneeseen kylään, jonka suurimman rakennuksen seinällä on selvästi kannelta soittavan Väinämöisen kuva. Tämä osoittaa lapsille, että toiseen maailmaan ennen heidän ryhmäänsä on tullut joku maasta ja nimenomaan Suomesta. Lapset hämmästelevät, ovatko he löytäneet Kalevalan kylän. Kylän asukkaiden alkuperä ei selviä, mutta kylän olemassaolo on sinänsä todiste petoksesta ja vilpillisestä toiminnasta.

Lopuksi

Nykypäivän suomalaisen kaunokirjallisuudessa kiinnittyminen Kalevalaan voi olla niin vahvaa, että se luonnehtii olennaisesti koko teosta. Tällöin on kysymys joko kalevalaisen tekstin (koko Kalevalan tai rajatun osan) uudelleenkirjoittamisesta tai Kalevalan laajentamisesta jatkamalla, lisäämällä tai muokkaamalla.

Yksiselitteisen yhteyden lisäksi nykypäivän suomalainen kaunokirjallisuus voi liittyä Kalevalaan vähäisemmin, pienessä yksityiskohdassa. Tällainen Kalevala-viittaus ei määritä koko teosta eikä ole sen juonen kannalta keskeinen. Vihjauksen huomaaminen tuo tekstiin uusia sävyjä, mutta jos lukija ei sattuisi huomaamaan koko viitettä, se ei välttämättä häiritse suuresti hänen lukukokemustaan.

On mahdotonta sanoa, miksi Kalevala näkyy nykyisin niin kovin usein monenlaisissa kaunokirjallisuuden muodoissa. Joka tapauksessa viittaus Kalevalaan kiinnittää kertomusta todellisuuteen tai suomalaisuuteen tai molempiin, «suomalaiseen todellisuuteen». Yhteys Kalevalaan luo myös kirjan tapahtumille historiaa tai kulttuurista syvyyttä. Pieni viittaus Kalevalan suuntaan voi myös olla lystikäs yksityiskohta, ikään kuin kirjoittajan ja valistuneen lukijan välinen «sisäpiirivitsi» tai yhteisymmärryksen muoto.

Kaikkiaan suomalaisen kaunokirjallisuuden suhtautumisessa Kalevalaan voi nähdä kolme erilaista vaihetta. Ensimmäiselle aallolle oli ominaista hienoinen paatos, joka ei voinut unohtaa Kalevalan kansallista arvoa. Toisessa aallossa Kalevalasta karistettiin juhlallista arvokkuutta ja korostettiin sen realistisia ja jopa raadollisia piirteitä. Nyt meneillään olevassa kolmannessa aallossa Kalevalaa voidaan lähestyä hyvin vapaasti, esimerkiksi huumorin keinon. Kalevalasta voidaan myös poimia ylliluonnollisia ja muita piirteitä fantasian aineksiksi. Silti Kalevala kantaa

edelleen mukanaan kaikuja sen aikaisemmista käyttöyhteyksistä ja tulkinnosta, jotka ovat siten tavalla tai toisella läsnä myös kaikissa nykypäivän Kalevala-viittauksissa. Viittaus Kalevalaan viittaa siten aina myös kulttuuriseen tietoon [Siikala 1991: 47–81]. Nämä ovat merkityksiä, jotka yhteisen kulttuuritaustan tai tietyn kulttuurisen kompetenssin omaavat tunnistavat, vaikka ne eivät suoraan näy tekstissä.

Vanha Väinämöinen purjehti hiljaisessa tuulessa
vaskisella veneellään, kuparista tehdyllä purrellaan,
sinne missä meri ja taivas taivaanrannassa yhtyvät.
[Pottonen: Kalevala suomeksi, 465.]

Mainittu kaunokirjallisuus:

- Lönnrot, Elias (1849). Kalevala. Online: <http://www.finlit.fi/kalevala/>
Bagge Tapani 2000. Otto ja Plejadien lähettiläs. Tammi, Helsinki, 2000.
Gene 2009: Kullervo. Like, Helsinki, 2009.
Hakkarainen Petteri 2004. Väinämöinen, vanhana syntynyt. Johnny Kniga. Helsinki, 2004.
Hietikko Harri V. 2005. Roger Repo ja tuonen väki. Sanasato, Tampere, 2005.
Hiltunen Petri 2001. Väinämöisen paluu. Jalava, Helsinki, 2005.
Huitula Kristian 1998. Kalevala. Omakustanne.
Huitula Kristian 2000. Kalevala II. Omakustanne.
Karppi Mikko 2007. Väinämöisen vyö. Tammi, Helsinki, 2007.
Kontio Tomi 2002. Austraasian viimeiset lapset. Tammi, Helsinki, 2002.
Lius Tuomas 2006. Jadesoturi Sangfu. Like, Helsinki, 2006.
Luukkonen Marja 2002. Kivi joka tahtoi takaisin järveen. Tammi, Helsinki, 2002.
Nieminen Kai 1999. Kalevala 1999. SKS, Helsinki, 1999.
Parkkinen Jukka 1996. Vanhan kulttuurin kurssi. WSOY, Porvoo, Helsinki, Juva, 1996.
Parvela Timo 2007. Tuliterä. Tammi, Helsinki, 2007.
Parvela Timo 2008. Tiera. Tammi, Helsinki, 2008.
Peltoniemi Sari 2001. Hirvi. Tammi, Helsinki, 2001.
Pottonen Risto 2009. Kalevala suomeksi. Books on Demand, Helsinki, 2009.
Rintala Aulis 2006. Kalevala nykysuomeksi. Pilot-kustannus, Tampere, 2006.
Rintala Aulis 2000. Kullervo Pohojalaan. Kalevalan Kullervo-taru Etelä-Pohjanmaan murteella. Atena, Jyväskylä, 2000.
Ruusuvoori, Juha 1999. Lemminkäisen laulu. WSOY, Porvoo, Helsinki, Juva, 1999.
Ruusuvoori Juha 2001. Jurmo. WSOY, Porvoo, Helsinki, Juva, 2001.
Sinisalo, Johanna 2003. Sankarit. Tammi, Helsinki, 2003.
Tammi, Jari 2002. Kalevan solki. Kuippana, Turku, 2002.

Lähteet

Alhoniemi 2000 – Alhoniemi P. Miten suomalaiset kirjailijat ovat kohdelleet Kalevalan sankareita? Kuvauslinjaa Kivestä Haavikkoon // Viimeinen Väinämöinen. Näkökulmia kansalliseepokseen. Toimittanut Niina Roininen. Kirja-Aurora, Turku, 2000. S. 110–123.

Anttonen 1999 – Anttonen P. Kalevala ja suomalaisuus // Kalevala-lipas. Toimittaneet Pertti Anttonen ja Matti Kuusi. SKS, Helsinki, 1999. S. 307–319.

Genette 1997a – Genette G. Palimpsests. Literature in the Second Degree. University of Nebraska Press, Lincoln, 1997.

Genette 1997b – Genette G. Paratexts. Thresholds of interpretation. Cambridge University Press, New York, 1997.

Honko 1999 – Honko L. Pitkän eepoksen laulaja // Kalevala taikka Vanhoja Karjalan runoja Suomen kansan muinoisista ajoista. 1835 julkaistun Kalevalan laitoksen uusi painos. SKS, Helsinki, 1999.

Nikolajeva 1988 – Nikolajeva M. The Magic Code. The use of magical patterns in fantasy for children. Almqvist & Wiksell International. Stockholm, 1988.

Pentikäinen 2000 – Pentikäinen J. Myytit ja myyttisyys Paavo Haavikon teoksissa Kaksikymmentä ja yksi, Rauta-aika ja Kullervon tarina. Helsingin yliopisto, Helsinki. Väitöskirja, luettavissa myös verkossa osoitteessa <http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/taite/vk/pentikainen/myytitja.pdf>

Siikala 1991 – Siikala A.-L. Kertomukset, kulttuurinen tieto ja kansanperinne // Nykyajan sadut. Joukkoviestinnän kertomukset ja vastaanotto. Toimittanut Juha Kytömäki. Gaudeamus ja Yleisradio, Helsinki, 1991. S. 47–81.

Tolkien 1964 – Tolkien J. R. R. Tree and leaf. Unwin Books. London, 1964.



Н. В. Чикина
Петрозаводск

**«Калевала» в творчестве З. Дубининой
и М. Пахомова**

Писатели Зинаида Дубинина и Мийкул Пахомов — представители южных карелов. Она — ливвик, он — людик.

Зинаида Тимофеевна Дубинина родилась в д. Лумбозеро Олонецкого р-на. Долгое время работала учителем в школах родной Олонии,

ныне проживает в д. Коткозеро. Свою творческую деятельность начала в 1980-е гг. Пишет на ливвиковском наречии карельского языка прозу, поэзию, занимается переводами.

Мийкул Пахомов (псевд., наст. имя Николай Николаевич Пахомов) родился в г. Петрозаводске. Ныне проживает в Финляндии. Пишет на людиковском наречии карельского языка¹.

Впервые к «Калевале» З. Дубинина обратилась в 1990-е гг. Она перевела ряд рун на ливвиковское наречие. Эти переводы были опубликованы в газете «Ома Муа» («Родная земля») в 1992 г. По мнению переводчика «Калевалы» на русский язык А. Мишина, «перевод эпоса — трудная и серьезная работа, которая требует много сил и знаний, это показывает богатство и красоту ливвиковского наречия» [Mišin 2003: 3].

В поэтическом творчестве З. Дубининой мы встречаемся с тремя стихотворениями о «Калевале». Это стихотворения: «Kalevala» («Калевала»), «Eläü ainos Kalevala» («Живет все время Калевала») и «Sana Kalevalas» («Слово о Калевале»). Два последних стихотворения были опубликованы в сборнике З. Дубининой «Valgei koivikko» («Белая березовая роща», 2003).

«Слово о Калевале» является вариантом стихотворения «Калевала», которое было опубликовано в коллективном сборнике «Omil pordahil» («У родного крыльца», 1999). Позднее оно было переработано автором и появилось в сборнике «Белая березовая роща» под названием «Слово о Калевале». По сути это одно и то же произведение. Стихотворение имеет 32 стихотворные строки и 4 строфы. Оно написано «калевальской метрикой». Наряду с аллитерацией встречается и явление параллелизма.

«Слово о Калевале» начинается с вопроса к читателю и к себе: «Mi on meile Kalevala?» («Что для нас Калевала?»). Вторая строка сразу же дает ответ, что «Калевала» — это красивая песня, родное слово о жизни карельского народа.

В произведении идет речь не только об эпосе «Калевала», но и о таком понятии, как «Земля Калевалы». Это поэтическое название чаще всего используется северными карелами и финнами по отношению к территории Северной Карелии.

Так сложилось, что территория Северной Карелии имеет ряд названий: Беломорская, так называемая Viena Karjala, Viena; террито-

¹ Подробнее биографию З. Дубининой и М. Пахомова см. Писатели Карелии: биобиблиографический словарь / Сост. Ю. И. Дюжев. Петрозаводск: Острова, 2006. С. 17–18; 289–290.

рия Тунгуды, земля Калевалы. Эти названия имеют глубокие исторические корни. На территории Финляндии существует губерния Северная Карелия (Pohjois-Karjala), которая расположена на востоке Финляндии. В научной среде сохраняется и название «Беломорская Карелия», которое четко ограничивает территорию Северной Карелии. Территория Тунгуды — это существовавший ранее Тунгудский р-н, территория которого с 1955 г. вошла в состав Беломорского р-на Республики Карелия. Когда же говорят о «Земле Калевалы», то обычно подразумевают под этим территорию Калевальского р-на Республики Карелия. Словом, современная Карелия и историческая Карелия, по мнению Э. Г. Карху, — это разные понятия с точки зрения фольклорной традиции².

Интересно, что З. Дубинина, южная карелка, обращается к этому образу. Можно предположить, что в ее сознании «Земля Калевалы» — это вся территория Карелии, а калевальское племя — это весь карельский народ.

Стихотворение начинается с зачина. З. Дубинина воспеваает историю Калевальской земли, родного племени. По сюжету стихотворение З. Дубининой схоже с поэмой М. Пахомова «*Luudimua*» («Земля людиков», 1993). Разница лишь в том, что М. Пахомов пишет о людиковском племени, а З. Дубинина о калевальском, подразумевая под ним всех карелов.

Поэма «Земля людиков» М. Пахомова также написана «калевальской метрикой». Наряду с аллитерацией в ней встречается и явление параллелизма. В зачине поэмы (стихи 1–22) автор говорит о своем давнем желании воспеть историю земли людиков, родного племени:

Miel' tuli minun piähä,
Himuotab tozi sanda.
Rubedank sanelemaha,
Suank d'o pajatamaha
Coman Kuudamdärven randal,
Palolambin pit'kal niemel
Lyudimuan algun sanuud...

Мысль пришла в мою голову,
Хочется правду сказать,
Начать рассказ,
Получилось уже песнопение
На берегу красивого Кууярви,
На длинных мысах Палоламби
Слово о начале земли людиков...³

² Фонограммархив Института языка, литературы и истории Карельского научного центра Российской академии наук (ФА ИЯЛИ КарНЦ РАН). Ф. Э. Г. Карху. Д. З. Тетрадь 10. Файл 001.

³ Здесь и далее без дополнительного указания перевод мой — Н. В. Чикина.

По своей природе зачин поэмы восходит к «Калевале», где есть такие строки:

Мной желанье овладело,
Мне на ум явилась дума:
Дать начало песнопенью,
Повести за словом слово,
Песню племени поведать,
Рода древнего преданье...
[Леннрот 2001: 17]

Оба поэта в своих произведениях на разном материале и различными средствами стремились рассказать о главных событиях народной истории. Описывая жизнь на земле Калевалы, З. Дубинина воссоздает картины прошлого. Были радости и горести, были сражения как в Калевале, так и на других землях. Тема народа — главная в произведении. Точно с таким же сюжетом мы сталкиваемся и в поэме М. Пахомова.

Север воспринимается героями «Земли людиков» как нечто враждебное, темное и суровое. Страна Похьела (Север), в представлении древних карелов — это страна тьмы. В эпосе «Калевала» в Похьеле живет старуха Лоухи. Там же проживают и саамы, которые, как и Лоухи, обладают таинственной силой. В поэме М. Пахомова представлен традиционный образ саамов. Они знают заговоры, обращаются к потусторонним силам.

Для саамов (как показано в поэме М. Пахомова) людики, по своему внешнему облику резко отличающиеся от привычных представлений, вызывают неприятие (чужой), воспринимаются предвестниками беды; и одновременно предстают как загадочное существо:

Tuli vieraz meiden muaha,
Vauktad tukad, vauktad sobad,
Pit'kad kuldakyned käziš,
Tuli čudde Vaugedsilme...

Пришел чужой на нашу землю,
Светлые волосы, светлые одежды,
Длинные золотые ногти на руках,
Пришел Чудь Белоглазый...

Как писал Д. В. Бубрих, лопари (саамы) сохранили воспоминания о нападениях чюддэ [Бубрих 1947: 23]. Карелы тоже сохранили предания о противостоянии с саамами. Саамы, по преданиям, обладали большой магической силой. В поэме М. Пахомова есть упоминание о том, как саамы обращаются к сверхъестественным силам: «Tuldihe tieduunikad./ Noidat kutstud keragale...» («Приходили колдуны,/ Ведьм звали на собрание...»). Однако карелы тоже обладали магическими способностями, о чем свидетельствуют их воспомина-

ния. Например, первые жители севернокарельской д. Тухкала вынуждены были обратиться к заклинателю д. Рува за помощью в борьбе с саамами. Он оказался сильнее их и, по преданию, обратил всех в животных [Лавонен 1988: 136].

Как в эпосе «Калевала» герои равны друг перед другом, так и в поэме «Земля людиков» нет разделения по социальной принадлежности. Упоминание таких архаичных слов, как *emä* (мать, родительница), *uroi* (мужчина), позволяет говорить о сохранившихся в памяти карелов мировоззренческих представлениях.

Когда же М. Пахомов пишет, что «*Nouzi uroi vedespiä...*» («Поднялся молодец из воды...»), то этот образ невольно заставляет вспомнить образы, встречающиеся в карело-финском фольклоре и «Калевале»: «*Nousipa merestä miesi, / uros aallosta yleni...*». Этот образ перекликается и с русским, «...тридцать витязей прекрасных, чредой из вод выходят ясных...» в поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила».

В поэме М. Пахомова упоминаются живущие по соседству финно-угорские народы:

*Suves vepsad eletihe,
Pohd'aažes – ned lappalaažed,
Kard'alaažed – päivänlaskus,
Komilaažed – päivännouzus.*

На юге вепсы жили,
На севере – лапландцы,
Карелы – на западе,
Коми – на востоке.

3. Дубинина упоминает части света в другом контексте:

*Kevätvihmat tuldih suves,
Pohjazespäi – talven vilut,
Tuulet – päivännouzupuoles,
Päivänlaskus tuldih povvat.*

Весенние дожди приходили с юга,
С севера – зимние холода,
Ветры – с восточной стороны,
С запада приходила хорошая погода.

Оба произведения завершаются авторскими обращениями к читателям – быть тесно связанными с историей и делами своей родины, беречь и приумножать духовное наследие предков. Однако авторы говорят об этом по-разному. У М. Пахомова это просто напоминание:

*Muga ende eletihe,
Lyydin lapsed ruatihe
Omal armahal Lyydimual,
Suuren iänišdärven randal.*

Так раньше жили,
Дети людиков трудились
На своей любимой земле людиков,
На берегу большого Онежского озера.
(Перевод Э. Алто)

У З. Дубининой — это пожелание счастья карельскому племени — «Anna Jumal ozua heille!» («Дай Бог счастья им!»), которое переходит в вопрос: а кто не бережет и не приумножает духовное наследие, какова тому цена? Ответ на это дают две последние строки стихотворения, которые написаны в форме развернутой присказки:

Paha palku painajale
Nimi nimittelijäle.

Плохая награда мучителю
Кличка обзывателю.

Такая форма окончания произведения характерна для севернокарельской фольклорной традиции. Только обычно присказки содержат благодарность слушателю за то, что он слушал, и имеют положительный оттенок. Однако в приведенном выше примере содержится негативная оценка. Она имеет смысловой оттенок, понятный читателю.

«Калевала» служит источником творческого вдохновения для З. Дубининой. Об этом она пишет в стихотворении «Живет все время Калевала». Оно состоит из шести четверостиший и 24 строк. Автор сама не понимает, как рождаются у нее стихи:

En ni iče tiijä, kuspäi
Tullah mieleh nämmä sanat.
Toinah lapsuusaijas mustan,
Toinah Kalevala, annat?

Сама не знаю, откуда
Приходят на ум эти слова.
Возможно, с детства помню,
Может быть, «Калевала», ты даешь?

Сквозь повествование явственно проступает вера автора в будущее карельского народа. Заканчивается стихотворение следующими строками: «Uvvet pajattajat nostah...» («Новые певцы поднимаются»), «Pajo löödäü pajattajan» («Песня находит певца»). Эта вера и есть главная идея стихотворения. «Калевала» вдохновляла и будет вдохновлять на творчество новые поколения.

Стихотворение «Живет все время Калевала» содержит философские вопросы. Автор обращается с ними как к читателю, так и к самой «Калевале».

Краткий анализ стихотворений З. Дубининой и поэмы М. Пахмова позволяет сделать вывод о значительном влиянии карельского фольклора на поэтов, и главную роль в нем играет эпос. Это проявляется в тематике произведений, их сюжетах, представленной эпической традиции.

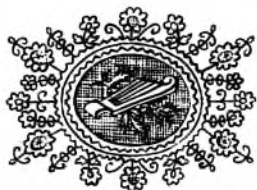
Литература

Бубрих 1947 — Бубрих Д. В. Происхождение карельского народа: Повесть о союзнике и друге русского народа на севере. Петрозаводск, 1947.

Лавонен 1988 — Лавонен Н. А. Заговоры в кругу религиозно-магических представлений карелов (по материалам экспедиций 1975—1984 гг.) // Обряды и верования народов Карелии. Петрозаводск, 1988.

Леннрот 2001 — Леннрот Э. Калевала: Эпическая поэма на основе древних карельских и финских народных песен / Пер. с фин. Э. Киуру и А. Мишина. Петрозаводск, 2001.

Mišin 2003 — Mišin A. Algusana // Dubinina Z. Valgei koivikko. Petroskoi, 2003.



Ю. Б. Орлицкий
Москва

**Стих «Калевалы» в русской поэзии и прозе
(от Бельского и Городецкого до Маршака
и Крусанова)**

В русской литературной среде существует достаточно устойчивый миф о каком-то особенном, присущем только финскому эпосу типу стиха — так называемом стихе «Калевалы»; интересно, что и в карельской музыкальной фольклористике сложилось параллельное этому понятие «калевальской метрики» и «калевальского восьмисложника» (1). При этом стихотворный размер, которым выполнено подавляющее большинство стихотворных переводов поэмы Э. Леннрота на русский язык, относится к числу самых распространенных в русской классической поэзии: это четырехстопный хорей, который, по справедливому замечанию М. Л. Гаспарова, «господствует среди хореев прочнее и дольше, чем 4-стопный ямб среди ямбов: его жанровый диапазон шире, он включает и оды (особенно духовные), и легкую лирику, и песни, а потом он прочно ассоциируется с народной тематикой». С XVIII в. и до 1830-х гг. он твердо занимает 75—80% всех хореев; в 1840—1890-х гг. его доля понижается до 50—60% (под давлением,

главным образом, развивающихся новых размеров — 5-стопного и 6-стопного цезурного, а также 3-стопного стиха и разностопных строф); в 1890—1925 гг. доля его падает еще ниже, до 41%, и это становится началом его конца: с этих пор он уступает натиску 5-стопного хорея, теряет ведущее положение и окончательно отходит с первого места на второе» (2).

К сожалению, ни у Гаспарова, ни у других исследователей русского классического стиха нет точной статистики по тому конкретному варианту этого популярнейшего размера, которым написано большинство переводов «Калевалы»: белому четырехстопному хорею со сплошными женскими окончаниями. Очевидно, что в условиях почти полного господства рифмованного стиха он встречался в оригинальной русской поэзии значительно реже; тем не менее, нет никаких оснований говорить об исключительности этого метра для русской поэзии.

С другой стороны, вопреки мнению Дж. Бейли и ряда других исследователей, хорей вовсе не является господствующим типом стиха и в русском фольклоре, о чем свидетельствует материал уже первых отечественных песенных сборников: в книгах Львова-Прача, Кирши Данилова, Киреевского и Рыбникова решительно преобладает тоника или силлабика. Об этом же пишет известный русский фольклорист Б. Ефименкова, отмечающая при этом, что наиболее распространенным из песенных силлабо-тонических размеров оказывается третий пеон (3), т. е. как раз тот вариант четырехстопного хорея, который, как мы увидим далее, чаще всего встречается в русских стихотворных переложениях финского эпоса.

Тогда на что же опирался в своем переводе леннротовской «Калевалы» Бельский? Очевидно, прежде всего на русскую литературную поэзию, которая для имитации народного стиха, начиная с восемнадцатого века, использовала именно четырехстопный хорей (правда, в основном другого клаузульного типа — с дактилическими окончаниями (4), а отчасти — и на тот народный пеон, о котором пишет Ефименкова.

Далее, характеризуя ритмику русского четырехстопного хорея XIX в., Гаспаров свидетельствует, что его ритм практически совпадает с русской языковой моделью этого размера: ударность стоп в нем составляет соответственно 57—93—48—100%, т. е. тоже приближается к пеону третьему (5). Можно предположить, что в условиях константного начального ударения в финском стихе профиль ударности должен быть иным: «финская модель» должна стремиться к стопроцентной

ударности первой стопы. Посмотрим, в какой степени это предположение оправдывается на материале русских переводов и подражаний на темы «Калевалы» (6).

Стоящие у колыбели этой традиции стихотворения Федора Глинки периода его петрозаводской ссылки (1827–1828; «Вейнамена и Юковайна» и «Рождение арфы») написаны, как видим, еще до появления свода рун Леннрота. Профиль ударности стихотворений Глинки явно ориентирован на контрастную русскую модель хорей: в стихотворении «Вейнамена и Юковайна» он выглядит так: 65.8–100–68.4–100, в «Рождении арфы» еще контрастнее – 23.6–100–65.2–100.

Особо хочется отметить в обоих стихотворениях стопроцентную ударность второго икта и очень низкую (особенно во втором) ударность первого; при этом третий икт в обоих стихотворениях Глинки более ударен, чем в русской поэзии в целом.

Первый стихотворный перевод небольших фрагментов собственно «Калевалы» (всего 192 строки) находим в статье Я. Грота «О финнах и их народной поэзии», напечатанной в 1840 г. Здесь профиль ударности 50.5–100–48.0–100, т. е. знаток финской поэзии в большей мере следует русской модели метра, предложенной Глинкой.

Интересно, что в переводах ученика Ф. Буслаева С. Гельгрена, выпустившего в 1880, 1881 и 1886 гг. отдельные руны «Калевалы» в стихотворном переводе на русский язык, заметно вырастает «финское» ударение на первой стопе – в определенной мере за счет становящейся менее ударной второй.

Классический полный перевод Л. Бельского, первое издание которого увидело свет в 1886 г., устанавливает своего рода норму ударности для русской «Калевалы» (45.9–98.5–61.7–100; подсчеты проводились по вступлению и первой руне, всего 344 строки). Интересно, что стихотворное посвящение Ф. Буслаеву, открывающее это издание «Калевалы», Бельский написал традиционным для русской поэзии его времени пятистопным рифмованным ямбом, обозначая тем самым резкое различие между русским литературным и финским фольклорным стихом уже в самом начале книги.

В. Острогорский, переведивший стихотворные вставки в прозаическом пересказе «Калевалы» для юношества, выполненном Н. Борисовым три года спустя, избрал для своей версии различные типы русского стиха, ассоциировавшиеся у читателя того времени с народной поэзией: в основном это рифмованный или частично рифмованный дактиль, ямб и хорей небольшой стопности.

В 1898 и 1910 гг. выходят в свет второе и третье, принципиально переработанные по сравнению с первым, прозаическим (1881), издания перевода Эдуарда Гранстрема, целиком выполненные метрической прозой (в подзаголовках обозначенные как стихотворные). Это — первый известный нам большой текст такого рода на русском языке, что заслуживает отдельного серьезного разговора. «Калевала» Гранстрема (1910) написана, как и большинство силлабо-тонических переводов этой поэмы на русский язык, тем же самым белым четырехстопным хореем со сплошными женскими окончаниями, только в прозаической записи. При этом профиль ударности этого текста — безусловно, «русский»: первый икт малоударен, второй стремится к стопроцентной ударности.

Прекрасные переводы трех глав эпоса («Рождение кантеле», «Золотая Дева» и «Айно») выполняет в 1950-е гг. С. Маршак; но они были негативно встречены критикой, и известнейший русский переводчик прекратил свою работу над поэмой, тем не менее, переведенные им фрагменты включались в издания избранных переводов. Профиль ударности главы «Рождение кантеле» в переводе Маршака составляет 59.9–88.1–56.1–100, т. е. манере этого переводчика свойственно общее снижение ударности хорей, в том числе и на втором икте, что резко отличает стих его перевода от «русской нормы»; однако еще более он далек от финской модели.

В экспериментальной переработке перевода Бельского, осуществленного в 1970 г., начало «Калевалы» перевел А. Титов; в его переводе первые слоги строк занимают в основном служебные части речи, что снова ведет к усилению русского варианта хорей.

Наконец, в последнем на сегодняшний день полном стихотворном переводе, выполненном Э. Киуру и А. Мишиным, можно видеть следование сглаженной ритмической модели перевода С. Маршака (недаром в своих статьях Мишин настойчиво защищает его попытки): в 344 первых строках поэмы профиль ударности этого перевода составляет 60.5–85.2–57.9–100. Понятно, что этот коллективный перевод тоже вернее будет называть русским, но с одной оговоркой: третья стопа здесь очень сильно ослаблена в сравнении с другими переводами и русским стандартом этого размера.

Исследователь «Калевалы» и ее русских переводов А. Мишин со знанием дела пишет: «Основа метрики „Калевалы“ — четырехстопный хорей, который звучит довольно разнообразно, поскольку в

устной традиции рунопевцы нарушали ударения в словах в угоду мелодии и музыкальному ритму. Попытка передать это ритмометрическое разнообразие привела бы в переводе к мешанине стихотворных размеров. Авторы нового перевода не отходят от четырехстопного хорея, использованного впервые при переводе карельских рун еще Федором Глинкой» (7).

Сравнивая хореические переводы, можно заметить определенную монолитность Х4жбел., появившуюся уже у Глинки и окрепшую у Бельского и после него. При этом русская модель с акцентированным ударением на втором икте (пеоническая) преобладает в большинстве переводов. Своего рода боковую ветвь ритмики создают переводы Маршака и Киуру/Мишина, в которых заметно по сравнению с русской моделью размера и стихом традиции Бельского снижается ударность и второго икта на фоне еще более невысокой ударности нечетных стоп.

Среди многочисленных стихотворных произведений на русском языке, написанных по мотивам «Калевалы» (8), выделим два, наиболее близких к «метрике „Калевалы“»: стихотворение Сергея Городецкого «Юхано» 1906 г. и поэму советского поэта Виктора Гончарова 1957 г. «Мельница счастья» (по мотивам «Калевалы»).

Небольшое стихотворение Городецкого «Юхано» (на финском озере) написано оригинальным вариантом хорея, который можно рассматривать как ритмическую фантазию на тему финского эпоса. Это — цезурированный восьмистопный хорей, первая половина строки которого заканчивается женским, а вторая, рифмующаяся — мужским окончанием: таким образом, первые полустишия всех строк совпадают по схеме с «финским» четырехстопником, а вторые заметно от него отличаются. Одна строка — бесцезурная; интересно, что первые («финские») полустишия имеют 77,8% мужских анакрус, а вторые — вдвое меньше (38,9%).

Оригинальной можно считать и строфику — это трехстишия со смежной рифмовкой:

Рано-рано из тумана прорезаются леса.
Едет Юхано на лодке, с лодкой движется леса.
Гладь озерная недвижна, берега — как пояса.
Коренастый, низколобый, преисполнен тучных сил,
Едет Юхано на лодке, едет тихо, загрустил:
«Нету милой, нет любимой, никого я не любил».
Зазвенели колокольчики с далеких берегов:

Это Тильда выгоняет на поля своих коров.
Как-то мальчик ее белый этой осенью здоров?
Долетел до лодки хриплый с берегов собачий лай:
Лаает Вахти, сторож Айны. Ну-ка, сердце, вспоминай,
Кто там мальчика качает в колыбели, баю-бай?
Всколыхнулась громко рыба в прибрежных тростниках
Это едет Маэстина, в лодке, стоя на ногах.
Едет бросить в воду сети. Тяжело ей на сносях!
Гладь озерная недвижна, берега — как пояса.
Едет Юхано на лодке, с лодкой движется леса.
Нету милой, нет любимой! Где ты, девушка-краса?

9 сентября 1906

Поэма Виктора Гончарова написана белым четырехстопным хореем с женскими окончаниями, профиль ударности стиха ближе всего к маршаковскому, т. е. в нем ослаблены все три первые стопы (в 153 строках первой главы он составляет 51.6—85.0—70.6—100).

В связи с переводом Бельского есть смысл говорить также о некоторых других известных произведениях на русском языке в конце XIX — начале XX в., написанных белым четырехстопным хореем и неизменно воспринимающихся как результат воздействия на них метрики «Калевалы» в переводе Бельского. В первую очередь, это касается знаменитого бунинского переложения «Песни о Гайавате» Генри Лонгфелло, вышедшего в России в 1896 г. Влияние на произведение американского поэта поэмы Э. Леннрота отмечалось неоднократно; применительно к русскому переводу можно столь же однозначно говорить о влиянии на его автора стихотворного перевода Бельского.

Это относится и к ритмике: в бунинском переводе находим слабый первый икт, более сильный второй и — это особенность именно русской «Гайаваты» — ослабленный третий.

Несколько неожиданной в ряду «наследников» поэмы Леннрота может показаться «Песнь о Буревестнике» (1901) М. Горького, тоже, как известно, написанная белым четырехстопным хореем со сплошными женскими окончаниями; выбор прозаической формы записи, возможно, свидетельствует также о косвенном влиянии перевода Гранстрема. Ударность «Песни», в отличие от других хореических произведений, оказывается выше русской нормы; возможно, это как-то связано с агитационной направленностью произведения.

Наконец, «Биармия» Каллистрата Жакова, прямо называвшего поэмы Лонгфелло и Леннрота источниками созданного им в 1926 г. авторского коми эпоса. Напомним начало поэмы:

Где ты, где ты, пурпур песен,
Изумруд сказаний древних?
Где станок великой жизни,
Где челнок великой ткани,
Нитей жизни приумолкшей
В временах давно минувших?
Утка древняя сидела
На скале темносенистой,
Утка древняя сказала:
«Я забыла песнопения,
Нет в зобу моем тех сказок,
Дивных притчей, прибауток,
Слов народных отдаленных».

Как видим, для стиха «Биармии» характерна ударность русского (пеонического) типа, что вполне соответствует модели эпического ритма, избранной Бельским.

Наконец, особый интерес с точки зрения ритмической (а точнее — метрической) организации представляют прозаические пересказы «Калевалы» — точнее, то, как в них отражается хореическая природа поэмы.

Так, уже в прозаической части пересказа Грота 1840 г. обнаруживаем 28 условных силлабо-тонических строк, т. е. идущих подряд слоговых групп, не противоречащих их восприятию в качестве аналогов стихотворных строк (9), из которых только четыре — не хорей (т. е. хорей составляют 86%), а из хореических только 4 — не четырехстопники с женскими окончаниями (таким образом, «калевальских» — 83% случайных хореев в прозе Грота). Среди них такие выразительные, как:

Это радует старуху...
В Похьеле, куда он едет...
Я, бедняжка, уезжаю...
Вяйнямейнен отвечает...
Между тем и Ильмаринен...
Прочь с дороги, Йокухайнен...
Лемминкейнен убивает...

Как видим, большинство аналогов включает длинные финские имена, предполагающие хореические мужские анакруссы. При этом в

других своих скандинавских переводах, вошедших в «Труды» Грота, есть и ямбы, и гекзаметры; современной ему метрикой ученый-переводчик владел хорошо.

Брошюра Морица Эмана «Главные черты из древней финской эпопеи „Калевала“» (1847) начинается с признания: «Тщетным усилием представляется перевод поэтических произведений в прозе, особенно с финского языка, где так много заключается в гармонии слов, в повторении новыми выражениями одного и того же» (10). Начало его пересказа — достаточно метрично (14%), причем 85% из них — хорей, из которых 55% — четырехстопники с женскими окончаниями, среди которых находим такие явные аналоги стихотворных строк:

начинает неизвестный...
Еще есть другие песни...
Долго песни мои были...
усладить прекрасный вечер...

Встречаются и отрывки, образующие пары хорейских строк:

так положим руки в руки,
палец к пальцу и начнем...
Песни я собрал в клубок и
положил клубок на саночки...

Потом метр в прозе пересказа практически исчезает. Едва ли не единственное исключение — условная строка:

Долго он потом носился...

Опубликованный в 1855 г. в «Библиотеке для чтения» перевод Мармье сделан с французского текста-посредника. Метрических отрывков здесь практически нет, а стихотворные фрагменты, включенные в прозаический текст, выполнены «народной» рифмованной тонойкой.

Первый полный прозаический перевод Э. Гранстрема (1881) метризован незначительно (во вступлении и 1-й главе метризация составляет всего около 7%), однако доля хорея здесь тоже намного выше среднестатистической (14 из 24 метрических отрезков 58%). При этом именно во вступлении, ритмически настраивающем читателя,

их подавляющее большинство — 90% (9 из 10 строк) именно хореи, причем «калевальских» — 5 (55%):

вырезая топориче...
этим песням научила...
и нимало заклинаний...
ветер и морские волны...
мои песни на морозе...

В первой главе мы уже видим полное разнометрие, хотя и здесь есть три «калевальских» хорей:

там мгновенно появлялись...
поворачивалась боком...
далеко в открытом море.

Следующий перевод «Калевалы», выполненный Н. Борисовым (первое издание 1898 г.), сознательно ориентирован на «юношество». Здесь в первой главе 20 силлабо-тонических отрезков, но из них только 3 (15%) хореи, а «калевальский» — всего один, правда — двоянный:

где так много попадает
рыбы в сети рыбака.

Кроме того, в этом переводе — семь стихотворных «песен», которые «поют» персонажи: Дак 223223 бел, 24 строки (1 строка Амф2), Х4м с неупотр. рифмовкой, 2 строки — Х3ж, всего 22 строки; Х4жм бел, 14 строк; Ан3ж бел; Х4мж бел; Я4мж; Х4мж бел.

Пересказ Н. Асеева (1915), тоже адресованный юным читателям (11), метризован на 10%; из условных строк только 41% — хореические, зато из них 20 (90%) — «калевальские» четырехстопники с женскими окончаниями.

Вопреки ожиданиям, перевод А. Любарской, близкой в свое время к обериутам, оказался тоже не слишком метричен (10%) и нехореичен (всего 20%), хотя два из трех хореев — четырехстопные с женскими клаузулами (где поднимет она руку... и выступают в море мысы...).

Наконец, роман известного петербургского писателя Павла Крусанова «Калевала. Финский эпос». Четырехстопный «финский» хорей тут, как видим, появляется уже на обложке, встречается он и в первой части

книги (общая метричность текста — 10,6%, из них хореев — 64,8%, а четырехстопников среди хореев — 80,7%), что вкупе со стихотворными цитатами из перевода Бельского создает устойчивый хореический образ текста. Вот несколько особенно выразительных примеров:

и хозяйкой вод прекрасной...
и безжизненной пучины...
девять жизней человека...
Ильматар во чреве тяжесть,
не зачатый — не родился... (дважды)
а седьмое — из железа...
нестерпимый жар в колене
— так гнездо нагрела утка...
а из скорлупы железной...
отделилась тьма от света...
и под ней оживают...
остаются рыбам ямы...
но не получил свободы...
развернулся поудобней...
после сдвинул безымянным...
обхватив руками волны...
чтобы ясно видеть месяц...
Так родился Вяйнямейнен...

Даже краткий детский пересказ «Калевалы» Наталии Старостиной (2004), предназначенный массовому читателю, содержит в первой части 8 четырехстопных хореев с женскими окончаниями (72%).

Таким образом, хотя совпадений в целом не так много, они особенно заметны за счет, прежде всего, своей аномальности: для русской прозы характерна ямбическая метризация, занимающая в естественно метризованных текстах обычно более половины объема, хорей же, напротив, встречается очень редко.

Как пишет А. Мишин, «Сюжетный характер своей „Калевалы“ Элиас Леннрот подчеркивал уже тем, что перед каждой главой давал краткое ее содержание, как это утвердилось в традициях западно-европейского романа». Кроме сходства с традицией авторского эпоса, такие прозаические саммары перед стихотворными главами создают в тексте поэмы и ее переводов эффект ритмического двуязычия, так называемую прозиметрию (12).

При этом интересно, что хорей стихотворного монолита довольно часто проникают и в этот, казалось бы, сугубо вспомогательный компонент целого.

Так, вступление к поэме Бельского включает такие хореические псевдостроки:

забеременев от ветра
в землю, небо, солнце,

соседствующие со случайным дактилем:

Утка свивает гнездо на колене...

вступление к первой песне у Гельгрена предваряется следующими метрическими хореическими «заготовками»:

Гоголь вьет себе гнездо...
долго носится по волнам...

(кроме этого, во вступлении встречается также случайный четырех-
стопный анапест:

Вяйнямейнен родится от матери вод).

Во вступлении к переводу Эйно Киуру и Армаса Мишина без изменения воспроизведены две приведенные выше хореические строки из перевода Бельского, к которым добавилась еще одна:

и откладывает яйца...

Это — тоже немаловажная ритмическая особенность книги, обеспечивающая в ней не только контакт, но и своего рода конфликт двух типов художественной речи. Вообще же, переводы «Калевалы» порождают целый ряд явлений на стыке стиха и прозы: метрическую прозу Гранстрема, метрические вкрапления в большинстве прозаических переводов, прозиметрию в большинстве прозаических переводов, возникающую благодаря почти обязательным в них стихотворным цитатам, и в стихотворных — благодаря появлению прозаических вступлений перед каждой главой.

Наконец, почти все авторы русских переводов «Калевалы», начиная с Грота, отметившего важную роль аллитераций в финском ори-

гинале, стараются передать ее средствами своего языка, причем как в стихах, так и в прозе (13). Но это — тема отдельного исследования.

Литература

1. См. напр.: Краснопольская Т. В. Певческая культура народов Карелии. Петрозаводск, 2007. С. 8 и далее; интересно, однако, что автор этой книги утверждает, что в карельском песенном фольклоре калевальский восьмисложник допускает значительные колебания как по количеству слогов в строке, так и по ее структуре, так что само понятие «калевальская метрика» — «это определенное обобщение».
2. Гаспаров 1974 — Гаспаров М. Современный русский стих. М., 1974. С. 61.
3. Ефименкова 2001 — Ефименкова Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. М.: Композитор, 2001. С. 247.
4. Гаспаров 1974 — Гаспаров М. Там же. С. 367 («из хореических... размеров был канонизирован 4ст. с дактилическими окончаниями»).
5. Гаспаров М. Там же. С. 98.
6. История русских переводов «Калевалы» подробно исследована в монографии: Хурмеваара А. «Калевала» в России (к истории перевода). Петрозаводск, 1972, а также в дополняющем и корректирующем эту работу очерке А. Мишина (Мишин А. «Калевала» — поэма Леннрота // Киуру Э., Мишин А. Фольклорные истоки «Калевалы». Петрозаводск, 2001. С. 147–242.
7. Мишин 2007 — Мишин А. «Калевала» — поэма Леннрота // Леннрот Э. «Калевала». Петрозаводск, 2007. С. 15.
8. См. напр.: «Калевала» — памятник мировой литературы. Петрозаводск, 1953. С. 23–26.
9. Подробнее о процедуре выделения таких аналогов см.: Орлицкий Ю. Стих и проза в русской поэзии. М., 2002. С. 49–52.
10. Эман 1847 — Эман М. Главные черты из древней финской эпопеи «Калевала». Гельсингфорс, 1847. С. 1.
11. Асеев 1915 — Асеев Н. «Калевала». Избр. места в переложении для детского возраста. М., 1915.
12. Подробнее см.: Орлицкий Ю. Указ. соч. С. 411–562.
13. Интересно, что влияние специфической звуковой организации «Калевалы» именно на прозу отмечается в статье о современной карельской прозе (Старшова Т. Влияние эпоса «Калевала» на национальную прозу Карелии // «Калевала» — памятник мировой культуры. Петрозаводск, 1986. С. 154–155); ср., напр., в прозаическом переводе, выполненном поэтом Асеевым: Огромный костер из разрубленных деревьев; Выйнямейнен вынимает семь семян.



С. О. Захарченко
Петрозаводск

**«Калевала» как эпос и как топос
в русской литературе
середины XX — начала XXI веков¹**

Данная работа — результат исследования, в процессе которого выявляется, в каком качестве используют понятие «Калевала» современные русские авторы как прозаических, так и поэтических текстов. В том числе выяснялся характер системности, упорядоченности современного литературного потока вокруг определяющего понятия «Калевала». Основной вопрос данной статьи: насколько востребован современниками эпос, учитываются ли в современном тексте фольклорные традиции, связанные во многом в Карелии с эпосом «Калевала», или же современный автор использует данное понятие только в качестве территориального определения. Актуальность подобной темы вызвана интересом к новой дисциплине: литературной географии. Рассматривались тексты более 200 авторов России и Карелии второй половины XX — начала XXI вв., отобранных благодаря возможностям Интернета.

Небезынтересен тот факт, что название «Калевала», данное поэме Леннротом, — это эпическое имя страны, в которой живут и действуют финские народные герои. Суффикс -la означает место жительства, так что Kalevala — это место жительства Калевы, мифического родоначальника эпических героев Вяйнямейнена, Ильмаринена, Лемминкяйнена, называемых иногда его сынами. Современный поселок Калевала появился впоследствии на месте, где растет легендарная сосна Леннрота, под которой якобы записывались основные руны. Этот пример подтверждает мнение Абтина Голкара, считающего, что «географические названия <...> также связаны со своеобразной культурной и этнографической семантикой, вследствие чего ассоциируют конкретные образы и мысли» [Голкар].

В статьях Т. Н. Джаксон [Джаксон 2001], И. Г. Коноваловой [Коновалова 2001], Е. А. Мельниковой [Мельникова 2008: 132] было обнаружено принципиальное различие между современными топонимами и

¹ Исследования проводятся по гранту РГНФ «Русский Север: история, современность, перспективы» (08-04-4240 а/С).

географическими названиями античных и средневековых авторов. Если современный топоним однозначно идентифицируется с определенным географическим объектом: например, р. Волга, Памир и др., то значительное количество античных и средневековых наименований имеют неустойчивую привязку к географическим объектам, могут легко переноситься с объекта на объект или вообще обозначать некий неопределенный (а иногда и мифический) объект [Мельникова 2008: 77]. В случае с наименованием «Калевала», рассматриваемым в данной статье, мы имеем уникальную историю употребленного в эпосе топонима, который означал именно мифический объект, а в настоящее время является реальным географическим местом.

Наиболее часто лексему «Калевала» используют поэты. По мнению А. И. Мишина, «естественно, что поэты продолжают, прежде всего, отталкиваться от фольклорных традиций, от народных песен» [Мишин 2000]. В поэзии названия северных мест играют важную роль в создании северного колорита. Многие из таких названий находятся на самом «влиятельном» месте стихотворений (на рифме) и своими ориентальными звучаниями способствуют обогащению северного духа строк. Также достаточно часто географические названия выносятся в название текста.

Название произведения многозначно и символично. Т. Д. Маркова, рассматривая феномен неисчерпаемости семантики названия, приходит к выводу, что «название — это та смысловая вершина произведения, которая включена во все виды „внешних“ контекстов: контекст жизни и творчества писателя, контекст литературного течения, в русле которого художник слова воплощает свой идейный замысел, наконец, контекст эпохи, к которой принадлежит, с одной стороны, автор произведения, а с другой стороны, — читатель, адресат текста» [Маркова 2001: 169].

С этой точки зрения небезыntenесен текст стихотворения А. Мисаилова «В краю Калевалы»², в названии которого употребляется искомая лексема. В тексте описывается как топос, так и эпос (так мы будем означать стихотворения, ориентирующие на эпическое начало «Калевалы» и на одноименный топоним): «Ожерелье озер Калевалы», «Ты поведай певучим голосом / Про рождение „Калевалы“», «Все лицо Калевалы в морщинах», «грядущее Калевалы», «Нескончаема песнь Калевалы». Последнее словосочетание — это образ Калевалы, содержащий в себе как эпос, так и топос.

² Заметим, что для данного анализа незначима датировка, поэтому написанные в разные десятилетия тексты могут стоять рядом.

В стихотворении А. Сталь (Княжича) «Я слушал руны Калевалы» образ Калевалы развивается в пределах эпоса: «клич победный Калевалы / Бурлил в порогах быстрых рек».

Для Евгения Ройзмана Калевала — память об эпической стране стимулирует создание собирательного образа любви:

Королева Каравелла Калевала...
Шелестели паруса и руны.
Королева звездам напевала,
Трогала серебряные струны.

У С. Погорелого в тексте «Калевала» данная лексема употребляется трижды: один раз в качестве топонима, дважды как эпос.

В сонете Владимира Кормана лексема «Калевала» используется как знак эпоса. Ю. Мориц («Вместо сноски»), К. Арбатский («Вспоминая закаты далекой финской земли»), Е. Жданович («Песни Калевалы»), Б. Евреинов («Смятенность»), М. Порядин («Корни мои»), Н. Грицай («Петрозаводск»), М. Гашкова и Т. Конюхова («Калевала-2»), Е. Марунич («Она шла на ощупь»), Е. Чаусова («Руны»), Д. Лебедева («Чужая»), И. Тимошкина («Кантеле звенит печально...»), М. Чекина («У каждого Карелия своя») также вводят это имя в эпический контекст.

Если обратиться к творчеству русских писателей, живших в Карелии, можно отметить большее своеобразие в раскрытии образа Калевалы.

Л. Г. Левинсон в цикле «Солнечная полночь» создает сказочный образ Калевалы, отталкиваясь от топоса и восходя через эпос к хронотопу (к размышлениям о времени):

Расскажи, Калевала, откуда
У тебя это вечное чудо?

Стихотворение Р. Такала «Калевала» — подтверждение того, что слово-название — это образ, а это не просто знак топоса или эпоса, а образ со своим хронотопом.

Есть такая страна — Калевала.
И поныне я к ней все плыву,
Но она, как черта перевала,
Убегает в озер синеву.

В этом же ключе написано стихотворение И. Симаненкова «Костомукша», где в описании этого города, рожденного на калевальской земле, ударным становится хронотоп.

Калевала как конкретная земля, конкретные географические пространство рассматривается у ряда русских поэтов Карелии. Но чувствуется, что эта земля помнит свое эпическое прошлое. В стихотворении в прозе С. Пронина «Калевальское небо» образ Калевалы предстает в великолепии неба, выкованного искусным мастером. В стихотворении Б. Шмидта «Сказка о происхождении Карелии» речь идет о топосе Калевалы: воспевается страна, ставшая «камнем, лесом и водой». Образ современной земли Калевалы создается А. Фарутиным в стихотворении «Руна о Костомукше». В стихотворении А. Титова «В краю песен» в образе сада, выросшего из семени калевальской сосны, соединяются топос и эпос.

Карельские поэты Б. Шмидт («Сосна из Калевалы»), Р. Такала («Сосна в Калевале»), В. Потиевский («На земле Калевалы»), М. Бацер («Перевод „Калевалы“») каждый на свой лад цитируют эпос. Есть и употребление эпического начала в сниженном плане (В. Федоров «Руна о моем „Тяжбуммаше“»).

В стихотворениях Р. Такала («Завтра я на север уезжаю»), В. Анищенко («Земля родная») лексема «Калевала» выступает как топос.

По законам жанра в прозе образ не всегда равен одной или нескольким лексемам. Закономерно, что техническая сторона прозаического стиля, особенно в сфере большой формы в прозе, явственна, прежде всего, в композиции. «Язык» — наиболее темное, индивидуальное в искусстве, с него, а точнее с ритма, с интонации, которые являются одновременно его компонентом и его предчувствием, начинается и сама индивидуальность художника.

Популярный прозаик Г. Фиш в повести «На земле Калевалы», написанной на карельском материале, использует даже лексику как топос.

Некоторые прозаические тексты не поддаются классификации, как, например, повесть-ремейк современной писательницы Я. Жемойтелите «Калевальская волчица». Калевала, вынесенная в название, по законам поэтики должна соотноситься с эпосом, но из контекста произведения видно, что лексема встречается один раз как упоминание места, куда уезжала бабка мужа главной героини, т. е. название не отражает ни местность, где происходят действия, описываемые в повести, ни родовое гнездо главной героини.

К. Агамирзоев рассказ «Прости, солдат Василь Иванович» начинается главой «В Калевалу». Калевала в данном тексте означает топоним. В том же качестве лексема присутствует у И. Монакова в рассказе «Леннротова сосна» и О. Назарова в рассказе «Закон Светлого озера». Но если они говорят о конкретной карельской земле, то В. Орехов в фантастическом рассказе «Последняя охота» присваивает имя «Калевала» планете в вымышленном месте и времени.

В очерке известного писателя Ю. Казакова «Калевала» данное наименование сначала выступает в роли топоса. «В Кеми мне сказали, что где-то далеко на западе в глуши Карелии есть будто бы район Калевала <...> И будто сосна есть на берегу озера <...> и поехал в Калевалу, как в сказку, как за Жар-птицей» [Казаков 1985: 293]. Далее идет речь о Калевале в значении эпоса: «Под этой сосной сто лет назад пели руны. А у стариков все записывал финский ученый — Леннрот. Так и появилась Калевала»; и «пели Калевалу, глядя на озеро, сидя под сосной» «сколько там в этой Калевале проходит героев». В начале очерка Калевала — это реальное место, топос, далее автор описывает эпос. Но чем ближе к концу очерка, тем яснее становится, что «Калевала» здесь — это не просто знак, а образ, имеющий глубокий смысл. Контекст становится прозрачным и метафоричным: «Пролетели утки, плеснула рыба, кулик сел на кромку берега и быстро побегал от нас. Как это там в Калевале? Все поднялись слушать музыку ночи — из лесу вышли лесные жители <...> птицы слетелись с шорохом, перепархивают ближе и ближе. Играет Вяйнямейнен на кантеле, на жемчужном кантеле, сотворенном из костей рыбы. Для кого? Для озер, для камней и неба, опрокинувшегося в водах, для тихого своего народа в белых одеждах, сидящего по всем каменным уступам всей каменной страны, как чайки ночью?». И заканчивается очерк совмещением в лексеме «Калевала» эпоса и топоса: «...придет время, и ничего этого не будет, не станет дикости, пустынности, <...> тогда забудется многое, <...> одно не забудется — не забудется Калевала и великий дух Вяйнямейнена, осеняющий эту прекрасную страну, и имена сказителей, несших этот дух сквозь столетия» [Казаков 1985: 299].

Вынесенное в название понятие «Калевала» благодаря своему композиционному статусу в большинстве случаев представляет собой хронотоп, собирающий воедино все смысловое пространство произведения. Хронотоп участвует в создании образа страны, существующей во время событий, описываемых в тексте. Образ возникает на

стыке смещения понятия: из времени эпоса во время создания произведения с одноименным названием.

Случаи обращения авторов к Калевале только как к топониму редки; «Калевала» обозначает в произведениях чаще всего отсылку к эпосу. Обращение к «Калевале» как эпосу находится в зависимости от глубины заинтересованности автора историей страны.

В текстах, появившихся в последние десять лет, понятие «Калевала» встречается редко. Факторами, обуславливающими ослабление его использования в образном контексте, могут быть незнание автором своей истории, направленность в настоящее и будущее без учета культурного пласта прошлого, или же это целенаправленный уход от традиций.

При наблюдающемся спаде интереса современных авторов к «Калевале» как к эпосу нужно отметить следующее: для современных русских авторов, живущих в Карелии, не характерно употребление лексемы «Калевала» в силу того, что эпос ими воспринимается изнутри, в контексте бытующих реалий.

Источники

Агамирзоев К. Прости, солдат Василь Иванович // <http://www.riasamara.ru/litera/main/38738/article38738.shtml>

Анищенко В. Земля родная // В. Анищенко. Ожидание. ПетрГУ, 2007. С. 9.

Арбатский К. Ф. Вспоминая закаты далекой финской земли... // <http://www.laidinen.ru/>

Бапер М. Перевод «Калевалы» // <http://www.laidinen.ru/>

Безыменский А. Руна новой Калевалы // <http://www.aroundspb.ru/finnish/poems/poems.php>

Гашкова М., Конюхова Т. Калевала-2 // <http://lib.ru/ANEKDOTY/kalewala2.txt>

Грицай Н. Петрозаводск // <http://www.sampo.ru/~grey/rubtov/text.php?id=5>

Группа «Химеры». Калевала // <http://www.deputatbaltiki.narod.ru/texts/ka.htm>

Жданович Е. Песни Калевалы // <http://www.laidinen.ru/>

Жемойтедиге Я. Калевальская волчица // <http://www.sever-journal.ru>

Жуков Ф. Калевала NEW // <http://www.stihi.ru/2005/07/01-37>

Евреинов Б. Смятенность // Альманах Соловецкое море. 2004. № 3. <http://www.solovki.info>

Йази К'Чаби-Пу Алпигернативки // <http://www.frei.ru/archive/6166.html>

Корман В. Рисовальщики инициалов // <http://www.poezia.ru/article.php?sid=40564>

Казаков Ю. Калевала (очерк) // Казаков Ю. П. Избранное: Рассказы; Северный дневник. М.: Худ. лит., 1985. 559 с.

Клен В. Ранним утром найдут по стуку... // <http://www.poezia.org/ru/id/7771/print>

Лебедева Д. Чужая // <http://litall.ru/?p=3781>

Лихарев Б. Руны новой Калевалы // Лихарев Б. Мой отыщется след. Избранное. Л., 1975. С. 209–210.

Левинсон Л. Г. Солнечная полночь // Л. Г. Левинсон. Завтра и вчера. Петрозаводск: Карелия, 1986. 135 с.

Марунич Е. (Dana Ru) Она шла на ощупь... // <http://www.bibliopoeems.ru/emarunich/01/18/index.html>

Мисаилов А. В краю Калевалы // <http://www.stihi.ru/2009/03/02/4233>

Монаков И. А. Леннротова сосна // <http://www.proza.ru/2008/05/15/617>

Мориц Ю. Вместо сноски // Лоза. Книга стихов 1962–1969. М.: Советский писатель, 1970.

Назаров О. Закон Светлого озера // http://www.daily-fishing.ru/u_rybackogo_kostr/pisateli_o_rybalke/o_zakon_svetlogo_ozera/

Народные песни (руны) // <http://ru.wikipedia.org/wiki/Калевала>

Орехов В. Последняя охота // <http://www.litportal.ru/genre32/author3316/read/page/2/book26492.html>

Песни Калевалы // <http://lyrik.rc-mir.com/gedicht31903.html>

Погорелый С. Калевала // <http://www.ngavan.ru/gan/a01/b90/c8300/d1030/ind.shtml>

Порядин М. Корни мои... // <http://www.interlit2001.com/porad-n-2.htm>

Потиевский В. На земле Калевалы // <http://www.laidinen.ru/>

Прибыльская. Живая речь // <http://www.skazswet.ru/zlatonew/poeziya/pribylskaja.htm>

Пронин С. (Сеппо Кантерво). Калевальское небо // <http://www.laidinen.ru/books>

Рождение Кантеле // <http://moshkov.cherepovets.ru/cgi-bin/html-KOI.pl/POEZIQ/MARSHAK/marshak4.txt>

Ройзман Е. Королева Каравелла Калевала // <http://lib.guru.ua/NEWPROZA/ROJZMAN/stihi.txt>

Сталь А. (Княжич). Я слушал руны Калевалы // http://valkiria-2004.narod.ru/stihi_steel.html

Симаненков И. Костомукша // <http://www.laidinen.ru/>

Такала Р. Завтра я на север уезжаю // Такала Р. В. У твоего причала: Стихи. Петрозаводск, 1982.

Такала Р. На Олонке // Такала Р. В. У твоего причала: Стихи. Петрозаводск, 1982.

Такала Р. Сосна в Калевале // Такала Р. В. У твоего причала: Стихи. Петрозаводск, 1982.

Такала Р. Калевала // <http://www.laidinen.ru/>

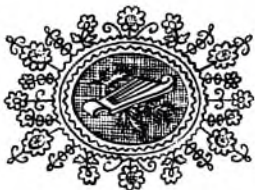
Тимошина И. Кантеле звенит печально // <http://www.laidinen.ru/>

Титов А. В краю песен // <http://www.laidinen.ru/>

- Фарутин А. Руна о Костомукше // <http://www.laidinen.ru/>
- Федоров В. Руна о моем «Тяжбуммаше». Петрозаводск, 2001. С. 5.
- Фиш Г. На земле Калевалы: Повесть // Г. Фиш. Избранные произведения. В 2-х т. М., 1976. Т. 2. С. 5–119.
- Хатуль (Эли Бар-Яалом): Ингваллу. О поэзии // <http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/tower/a01.html>
- Чаусова Е. Руны // <http://www.laidinen.ru/>
- Чекина М. У каждого Карелия своя // <http://www.laidinen.ru/>
- Шмидт Б. Калевала // Б. Шмидт. Жизнь на ладони. Петрозаводск, 1965. С. 105–106.
- Шмидт Б. Сосна из Калевалы // <http://www.laidinen.ru/>
- Шмидт Б. Сказка о происхождении Карелии // <http://www.laidinen.ru/>
- Шкляревский И. Калевала // Игорь Шкляревский. Лодка. Современник. 1977. 270 с.
- Шкляревский И. Калевала // Igor' Shkli'a'revskii. Glaza vody: stikhotvorenii'a' i poemy. Sovremennik. 1989. 350 с.

Литература

- Голкар Абтин. Поэтическая топонимика в лирическом цикле С. Есенина «Персидские мотивы» // <http://www.esenins.ru/c48.html>
- Джаксон 2001 – Джаксон Т. Н. Austr i Gordum: Древнерусские топонимы в древнескандинавских источниках. М., 2001.
- Коновалова 2001 – Коновалова И. Г. Топоним как способ освоения пространства («Русская река» ал-Идриси) // Диалог со временем. М., 2001. Вып. 6. С. 192–219.
- Маркова 2001 – Маркова Т. Д. Повесть Л. Н. Толстого «Детство»: феномен неисчерпаемости семантики названия // Бодуэновские чтения: Бодуэн де Куртенэ и современная лингвистика. Междунар. науч. конф. (Казань, 11–13 дек. 2001 г.). Труды и материалы: в 2 т. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2001. Т. 2. С. 168–170.
- Мельникова 1986 – Мельникова Е. А. Древнескандинавские географические сочинения. Антология. М.: Наука, 1986. 230 с.
- Мишин 2000 – Мишин О. Дать начало песнопенью... (Современная карелоязычная литература в исторической перспективе) // Север. 2000. № 10.
- Прушинская 1988 – Прушинская Н. А. Изучение «Калевалы» в СССР (1917–1945): Библиографический указатель // Проблемы литературы Карелии и Финляндии. Петрозаводск, 1988.



Е. А. Самоделова
Москва

**«Калевала» как один из источников статьи
С. А. Есенина «Ключи Марии»**

Факт знакомства Есенина с литературным эпосом «Калевала» Э. Леннрота является безусловным, чему имеется целый ряд доказательств. Неизвестным остается вопрос, когда именно и при каких обстоятельствах Есенин познакомился с этим авторским эпическим памятником народной словесности. Первое зафиксированное в печати (т. е. документально подтвержденное) соположение сочинений Есенина с «Калевалой», чью поэтическую традицию отчасти наследует поэт, относится к 1915 г. Речь идет об анонсировании первого сборника «Краса» в рекламном объявлении одноименного книгоиздательства, которое было помещено в книге «А. С. Пушкину. Стихотворение С. Городецкого с примечаниями» (Пг.: Краса, 1915; раздел «Неосуществленные замыслы». 2. Коллективные сборники и монографии. № 1) [Есенин 1995–2001: 7 (3), 101]. Разрекламированный сборник «Краса» должен был открываться 41 руной «Калевалы» в переводе Владимира Александровича Юнгера (1883–1918), после чего планировались «Рязанские прибаски» (собранные Есениным). Далее предполагалось разместить статьи и стихотворения художников и поэтов: Николая Рериха «Священные знаки», Ивана Репина «Как учить народ живописи», Вячеслава Иванова «Замышленье Баяна», Сергея Есенина «Усильник», стихи и песни Бориса Верхоустинского, Сергея Клычкова, Александра Ширяевца и др.; Сергея Городецкого «Портрет А. К. Лядова» и др. статьи (сборник не вышел) [Есенин 1995–2001: 7 (3), 102].

К этому времени относится общение Есенина с указанным переводчиком «Калевалы» В. А. Юнгером, который 7 октября 1915 г. в Петрограде нарисовал портрет поэта [Самоделова 2006: авантитул]. В. А. Юнгер входил в Первый Цех поэтов (1911–1914), с 1914 г. посещал клуб «Медный всадник», встречался с А. А. Ахматовой, является автором книги «Песни полей и комнат» (Пг., 1914). Сохранилась его переписка с Б. А. Садовским в период с 16 января 1913 по 10 сентября 1917 гг. [РГАЛИ. Ф. 464].

Следующее по хронологии упоминание «Калевалы» содержится в статье Есенина «Ключи Марии», написанной в сентябре – ноябре 1918 г. и опубликованной не позднее декабря 1919 г. Имя главного героя «Калевалы» Вайнямейнена¹ дано в контексте происхождения музыки (и музыкальных инструментов) от священного дерева. Вот этот фрагмент есенинской статьи: «Происхождение музыки от дерева в наших мистериях есть самый прекраснейший ключ в наших руках от дверей закрытого храма мудрости. Без всякого Иовулл и Вайнямейнена наш народ через простой лик безымянного пастуха открыл две скрытых силы воздуха вместе. Этот пастух только и сделал, что срезал на могиле тростинку, и уж не он, а она сама поведала миру через него свою волшебную тайну: „Играй, играй, пастушок. <...> Не простую дудочку ты в руках держишь. Я когда-то была девицей. Погубили девицу сестры. За серебряное блюдечко, за наливчатое яблочко“» [Есенин 1995–2001: 5, 190].

Есенин связывает имя Вайнямейнена с возникновением музыкального инструмента из дерева, однако не столько в производственно-технологическом смысле (хотя он также актуален), сколько в сакральном, присущем «мифическому эпосу» (по определению поэта) [Есенин 1995–2001: 5, 190]. Вайнямейнен в качестве творца музыкального инструмента, по мысли Есенина, один из немногих обладает «прекрасным ключом» от храмовых дверей, открывающих мудрость. Сотворение музыкального инструмента из священного дерева, осуществленное Вайнямейненом, о чем поется в древнем эпосе «Калевала», представляет этого народного героя причастным к «ключам души». Ведь «Ключи Марии» в обратном переводе с языка хлыстов шелапутского толка, судя по примечанию Есенина, как раз означают «ключи души» [Есенин 1995–2001: 5, 186]. Следовательно, можно считать Вайнямейнена не только главным героем литературного финского эпоса, но и одним из ведущих персонажей есенинской статьи, ее смысловым стержнем (пусть и не единственным).

Есенин называет имя Вайнямейнена в паре с Иовуллом, ставя его на второе место по значимости и замыкая им весь короткий перечислительный ряд. Кто же такой Иовулл, оказавшийся впереди? Какую роль он сыграл в мировом словесном искусстве и, можно сказать, в истории человечества? Есениноведы давно задавались этими вопросами и предлагали разные решения. Затруднение вызвано тремя моментами. Во-первых, Есенин сомневался в правильности имени, о чем свидетельствует варьирование его написания (в рукописи – Иогулл). Во-вто-

¹ Вайнямейнен – пишем в современной транскрипции, у С. А. Есенина – Вейнемейнен.

рых, этот загадочный персонаж упомянут в паре с демиургом Вайнямейненом из финского литературного эпоса «Калевала» (см. выше). В-третьих, контекстом оказывается весь фрагмент с дальнейшим упоминанием срезанной пастухом тростинки-дудочки на могиле убитой сестрами девушки из русской волшебной сказки. Указанные причины направляли мысли исследователей по пути сопоставления есенинского Иовулл с фольклорными мифически-эпическими персонажами и способствовали выдвижению следующих гипотез. Первая: Иовулл (Иогулл) — это Беовульф из англосаксонского эпоса (предположение уже опровергнуто). Вторая: это Иокуль — противник заглавного героя из «Саги о Финнбоге Сильном». Третья: это Один (по прозвищу Iolnir или Iolfadir) — верховный бог из «Эдды» [Есенин 1995–2001: 5, 464].

По нашему мнению, есенинский персонаж Иовулл (Иогулл) восходит к библейскому персонажу: «Имя его *Иувал*: он был отец всех играющих на гусях и свирели» (Быт. 4:21). В пользу нашего предположения говорят следующие моменты. Первый: это упоминание Иовулл не только в паре с эпическим Вайнямейненом, но и в более широком контексте — с библейским пророком Амосом, тоже пастухом и, следуя вероятному умозаключению Есенина, первым музыкантом: «„Я не царь и не царский сын, — я пастух, а говорить меня научили звезды“, — пишет пророк Амос» [Есенин 1995–2001: 5, 189]. Есенин пересказал фрагмент из «Книги Пророка Амоса» (в составе Ветхого Завета): «Я не пророк и не сын пророка; я был пастух и собирал сикоморы // Но Господь взял меня от овец, и сказал Господь: „Иди, пророчествуй к народу моему Израиль“» (7:14–15).

Второй момент: на протяжении всего текста «Ключей Марии» поэт обращался в равной мере к персонажам Библии, древнеегипетской и античной мифологии, средневекового западноевропейского и древнерусского эпоса и т. п. В частности, с помощью разнородных многочисленных примеров Есенин многократно проводил общую идею о происхождении музыки из пастушеского инструмента, принадлежащего божественному персонажу-пастырю.

Во многих произведениях Есенина легко вычленяется и развивается пастушеская тематика библейской истории, однако особенно ярко идея инструментально-музыкального творчества как акта первотворения музыки и неотъемлемой части новозаветного пастушества проступает в духе раннего христианства в стихах: «С дудкой пастушеской в ивах // Бродит апостол Андрей» («Иорданская голубица», 1918) [Есенин 1995–2001: 2, 59; подробнее: Самоделова 2006: гл. 4].

Следовательно, справедливо полагая христианскую историю явлением всемирного масштаба, Есенин почти приравнивает к библейским персонажам национального эпического героя — Вайнямейнена. Поэт выбирает из фольклорной биографии этого персонажа то главное, что делает его основоположником поэтического творчества, возводит в ранг музыкальных учителей-прародителей и роднит с самим Есениным: это сотворение мелодии сокровенным путем, преобразуя природу в достояние культуры.

Как показал С. И. Субботин, в понимании главной роли Вайнямейнена как первого творца национального музыкального инструмента из сакрального дерева Есенин исходил из статьи Ф. И. Буслаева «Эпическая поэзия». В ней сказано: «Так как поэзия в древнейшую эпоху пелась и сопровождалась музыкальным инструментом, то изобретение этого инструмента, как и поэзии, приписывалось богам. Финнам пятиструнную арфу (*cantelo*) дал бог Вайнямейнен: он сделал ее из березы... <...> Как финская береза, из которой Вайнямейнен сделал арфу, плачет и рассказывает свое горе, так и у нас изобретение дудки соединяется с преданием о переселении душ. <...> Известна на Руси вариация этого предания. На могиле убитого вырастал тростник; пастух срезал тростинку, сделал дудку, и дудка запела и рассказала преступление» [Буслаев 1861: 1, 19–21; Есенин 1995–2001: 5, 463]. Имя Ф. И. Буслаева упомянуто в статье Есенина «Ключи Марии».

Показательно, что тезис о сотворении финской арфы из сакрального дерева Вайнямейненом стал «общим местом» в трудах ученых-мифологов второй половины XIX в., обративших внимание на эту руну. Эта же мысль высказывалась и неоднократно повторялась в трехтомнике А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» (1865–1869) и также могла быть использована Есениным. Ученый-мифолог прямо указывал: «Пятиструнная кантела (арфа) финнов изобретена Вайнямейненом, богом, рожденным дочерью воздуха (девою Ильматрь)...» [Афанасьев 1865: 325]. Далее, приведя эпизод с изготовлением Вайнямейненом первой арфы из остова огромной щуки, способной поднять лодку, А. Н. Афанасьев сообщал о том, как была сотворена вторая арфа (взамен утраченной) из плакущей березы, сетующей на злую судьбу. А. Н. Афанасьев, в частности, писал об этом акте музыкально-инструментального творчества: «Вайнямейнен утешает ее <березу>: „Недолго сетовать тебе! — говорит он; —

я обращаю твою печаль в веселье, твою грусть в радость“. Он срубил дерево и сделал из него кантелу, винты и колки приготовил из чудесного дуба, с ветвей которого струится серебро и золото, а на струны взял пять волос с головы прекрасной девы, которая пела в ожидании вечера и свиданья с милым. Заиграл Вьяйнямейнен на кантеле, и раздались чарующие звуки...» [Афанасьев 1865: 325]. А. Н. Афанасьев, будучи исследователем устно-поэтического творчества, не мог обойти стороной вопрос о вариативности как основополагающем принципе существования любого фольклорного произведения, поэтому он привел второй вариант: «По другому сказанию, кантеле готовится из березы и дуба, что уже более приближается к действительности...» [Афанасьев 1865: 326]. Вероятно, помня о вариативности изготовления музыкального инструмента из разных деревьев не только в финских рунах, но и в эпосе других народов, Есенин сделал обобщение о происхождении музыки из священного дерева вообще, без уточнения его конкретного ботанического вида.

Будучи патриотом, Есенин не мог смириться с иноземными по сути истоками песенно-инструментального творчества. Поэтому он пропустил дальнейшие примеры А. Н. Афанасьева о сотворении Гермесом музыкального инструмента из панциря черепахи и струн, о превращении наяды Сиринги в речной тростник и об изготовлении свирели «сиринги» ее преследователем Паном, о приготовлении шведским или шотландским музыкантом арфы из грудной кости девы-утопленницы и струн из ее золотистых волос. Поэт ориентировался на последующий фрагмент текста А. Н. Афанасьева: «...на Руси и в Германии известна сказка о дудке, сделанной из тростника, выросшего на могиле...» [Афанасьев 1865: 327]. Известно, что Есенин многократно перечитывал трехтомник А. Н. Афанасьева и даже приобрел его в личное пользование [Самоделова 1998: 379–381].

Наблюдается интересное сходство фрагментов текстов Ф. И. Буслаева и А. Н. Афанасьева, которые привели параллели: как русская дудка сделана из тростинки, выросшей из останков невинно загубленной девушки, так и финская арфа изготовлена из плакучей березы. Однако важно противопоставление: дудку сотворил простой пастух, в то время как арфу придумал Вьяйнямейнен. И Есенин усиливает, подчеркивает это различие: «Без всякого Иовуллы и Вьяйнямейнена наш народ через простой лик безымянного пастуха открыл две скрытых силы воздуха вместе» (см. выше).

Тем не менее чрезвычайно важно то обстоятельство, что Есенин вообще обратился к фольклорному примеру сотворения первого музыкального инструмента Ваянямейненем, хотя мог бы проигнорировать его. Вероятно, поэт действительно ввел этого персонажа в свою статью опосредованно, через статьи ученых-мифологов, а не напрямую из первоисточника. Об этом свидетельствует сходство контекста и особенности написания имени персонажа.

Между тем «Калевала» при жизни Есенина уже была переведена на русский язык. Например, существовало издание: «Калевала. Финская народная эпопея: Руны 1–3, 10, 21, 23, 41 и 42» (СПб., 1902, серийное издание «Русская классная библиотека, издаваемая под ред. А. Н. Чудинова: Серия вторая. Классические произведения иностранных литератур в переводах русских писателей», изд. И. Глазунова). Подчеркнем: Есенин знал это издание в переводе Л. П. Бельского (1-е изд. — в 1888 г. с подзаголовком «Финская народная эпопея»; 3-е изд. — в 1915 г., изд-во М. и С. Сабашниковых, с подзаголовком «Финский народный эпос»). Поэт почерпнул оттуда формульную характеристику героя: «Старый верный Ваянямейнен». Есенин в черновике рукописи писал: «Мы не помним, кто первый выиграл у нас на Руси до Бояна и кто наши гусли выдумал. [Опираясь на племенное родство с финнами <...>] В этом случае мы возьмем Ваянямейнен. Старый верный Ваянямейнен...» (здесь набросок обрывается) [Есенин 1995–2001: 5, 463].

Заметим, что Есенин, ориентируясь на подзаголовки изданий «Калевалы» и на приведение ее фрагментов учеными-мифологами в своих капитальных фольклорно-этнографических трудах, должен был считать это грандиозное произведение финским народным эпосом. Литературовед Е. И. Маркова видит подтверждение такого распространенного восприятия «Калевалы» как фольклорного памятника в отсутствии кавычек при написании Есениным его названия [Маркова 2008: 248]. Такое же написание наблюдалось у А. Н. Афанасьева, согласно издательской практике тех лет. Финляндия тогда входила в состав Российской империи; кроме того, руны преимущественно бытовали не на ее северной территории, а в Олонецкой губ., расположенной южнее и ближе к столице и Центральной России.

Помимо документально подтвержденных (зафиксированных на бумаге) фактов знакомства Есенина с «Калевалой» можно предположить, что его друг Н. А. Клюев — уроженец Олонецкой губ., родины карельских эпических песен, ставших основой литературно-

го памятника, также вел беседы со своим младшим современником об этом эпосе, считая его народным, в какой-то степени родным и ему, русскому человеку. Анализируя творчество обоих поэтов, Е. И. Маркова выстраивает модель «соревнования — состязания между учителем и учеником» в статье «Полемика Николая Клюева и Сергея Есенина в свете калевальского сюжета о состязании певцов» [Маркова 2008: 245–253].

Знакомство Есенина с «Калевалой» (в русском переводе) еще раз доказывает образованность поэта. Несмотря на целый ряд изданий в конце XIX — начале XX вв., этот финский эпос в литературной обработке продолжал оставаться незамеченным одной частью русской интеллигенции того времени, а у другой вызывал страстное желание приобщиться к эпической культуре соседнего народа.

Литература

Афанасьев 1865 — Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 1865. Т. 1.

Буслаев 1861 — Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1861. Т. 1.

Есенин — Есенин С. А. Полн. собр. соч.: В 7 т. (9 кн.). М., 1995–2001.

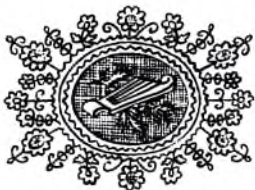
Маймескулова 2002 — Маймескулова Анна. «Сельский часослов» Сергея Есенина: Опыт интерпретации // W kręgu Jesienina / Pod red. Jerzego Szokalskiego. Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy. Literatura na pograniczach. № 10. Warszawa, 2002.

Маркова 2008 — Маркова Е. И. Полемика Николая Клюева и Сергея Есенина в свете калевальского сюжета о состязании певцов // Есенин и мировая культура: Матер. Междунар. науч. конф., посвящ. 112-летию со дня рождения С. А. Есенина. М.; Константиново; Рязань, 2008.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

Самоделова 1998 — Самоделова Е. А. Роль «Поэтических воззрений славян на природу» А. Н. Афанасьева в развитии русской литературы XIX–XX веков // Сб. ст. молодых ученых. М.: Наследие, 1998. Вып. 4.

Самоделова 2006 — Самоделова Е. А. Антропологическая поэтика С. А. Есенина: Авторский «жизнетекст» на перекрестье культурных традиций. М., 2006.



Елена Маркова
Петрозаводск

**«Калевала» как жанр-ориентир в творчестве
Николая Клюева**

Как известно, перевод «Калевалы» Л. П. Бельского впервые вышел в России в 1888 г. с предисловием, в котором это творение рассматривалось переводчиком как реконструкция реально существовавшей древней эпопеи [Чистов 1986: 136]. Однако в 1915 г. в предисловии ко второму изданию Л. П. Бельский изменил свою позицию и «трактует „Калевалу“ как литературное явление — книжную эпопею, созданную Э. Леннротом на основе народных рун» [Чистов 1986: 136]. Этот вывод выдающегося переводчика и замечательного фольклориста не мог не отозваться в художественном сознании Серебряного века, ибо после революции 1905 г. младшие символисты поставили вопрос о роли «всенародного мифа» [Полякова 1986: 160–161], на который по-своему отреагировали представители и других литературных течений.

Хотя прямых свидетельств того, как Николай Клюев воспринял «Калевалу», нет, создается ощущение, что именно эту книгу и именно эту характеристику — книжная эпопея — он ждал. Ибо, подобно Элиасу Леннроту, собирал народные песни, которые под его пером приобретали оригинальный облик, что позволяло ему подписывать их своим именем. Несмотря на то, что поэт стремился увидеть свои творения изданными, он тем не менее настаивал на их первичном бытовании и восстановленными для публикации «уже со слов других или по посторонним запискам» [Клюев 2003: 419].

О замысле создания новой книжной эпопеи он намекает в первые месяцы Октябрьской революции в стихах и маленьких поэмах, в ряде которых есть прямые отсылки к «Калевале». Поскольку Клюевым замышлялась Столикая Книга, объединяющая крестьян всего мира [Маркова 1997: 163–192], то и мифическая страна, воссозданная Леннротом, виделась в качестве всенародного центра: «„Калевала“ сродни желтокожью, В чьем венце ледовитый сапфир»¹.

¹ Клюев Н. Сердце Единорога / Сост., подготовка текста, примеч. В. П. Гарнина, вступ. ст. А. И. Михайлова. СПб: Изд-во Русского Христианского гуманитар. ин-та, 1999. № 302. С. 368. Далее цитирую по этому изданию, указывая в тексте в скобках № произведения и № страницы.

Для поэта чрезвычайно значимо, что «Калевала» – самый мирный в истории человечества эпос, где доминирует описание не героических поединков, а простой крестьянской жизни. В качестве жанрового ориентира творение Леннрота проецируется на всю Столикую Книгу, но в произведениях, помеченных знаками финно-угорской культуры, его влияние особенно ощутимо, что позволило нам в клюевском едином тексте (собрании всех его стихотворений и поэм) вычленить «Калевальский извод» [Маркова 1997: 192–207] и доказать почти полное его тождество с великим образцом: начинаются обе книги с образа родящей девы; центральным событием является сватовство и состоявшийся или несостоявшийся брак, в финале произведений сообщается о рождении божественного младенца. В обеих книгах чрезвычайно значимый образ вешего певца и его слова.

Эти наблюдения и выводы вошли в монографию «Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского словесного искусства» и сопутствующие ей статьи и тезисы. Впоследствии «Калевальский извод» вобрал и прозаические тексты Клюева. Благодаря осмыслению символического ряда полемики Клюева и Есенина нам удалось реконструировать калевальский сюжет [Маркова 2008: 245–253] о состязании певцов, клюевскую интерпретацию калевальского мотива о происхождении музыки [Маркова 2009: 261–269].

Для Клюева, как и для Леннрота, миф представляет собой «священную историю», которая «определяет формы поведения, социальные институты, законы морали и системы норм поведения, а также действенность религиозного ритуала и святость культа» [Хонко 1986: 28]. Но, в отличие от выдающегося финского предшественника, Клюев воспринимал миф не только как прекрасное прошлое, но до начала 20-х гг. поэт искренне верил в реставрацию «золотого века». И даже осознав беспочвенность надежд, он был убежден в будущем воскрешении России, которой он оставил свою поэму-завещание «Песнь о Великой Матери» (между 1929–1934), где поведал о «золотом веке» Руси, о ее былом величии и современной трагедии, о великом горе и больших надеждах.

Напомним, что преемником «вешего песнопевца» в «Калевале» является младенец непорочной девы Марьятты, которого он сам благословил и передал ему в наследство свои песни. На смену «языческому» герою пришел «христианский». Еще в своем первом и единственном прижизненном собрании сочинений «Песнослов» Клюев называет себя «карельским князем» (261, 319), утверждает, что он – «...по-

томок лапландского князя, Калевалов волхвующий внук» (302, 367), претендуя, таким образом, на звание «короля Карьялы». Если Элиас Леннрот воссоздал дохристианскую эпоху своего народа, то Николай Клюев поведал христианскую историю русских и живущих бок о бок с ними финно-угорских народов².

Хотя об ориентации «Песни...» на «Калевалу» мы уже много писали [Маркова 1997: 32–44], есть смысл продолжить (к сожалению, кратко и схематично) начатый разговор, так как проблема создания книжных эпосов, как показала наша конференция «„Калевала“ в мировом и региональном контексте», неожиданно стала актуальной в начале XXI в., и в связи с этим опыт великого поэта может быть особенно полезен.

Несмотря на то, что опора Леннрота на фольклорные тексты очевидна, «Калевала» не тождественна им: она являет собой сложное структурное единство. Клюев, отсылая читателей к множеству фольклорных и книжных источников, представляет формульный ряд русской и мировой поэзии в таких сложных структурных сочетаниях, что выявить «книги-ориентиры», «тексты-цитаты» чрезвычайно сложно, и тем не менее попытаемся реконструировать «калевальский» текст в контексте его эпоса.

Как и Леннрот, Клюев вводит образ рассказчика. В отличие от своего предшественника он слова набрал не «на ветках» и «в травах»³, их принесли ему рыбы:

Эти вести — рыба стая,
Что плывет, резвясь, играя,
Лосось с Ваги, язь из Водлы,
Лещ с Мегры, где ставят мерды,
Бок изодран в лютой драке
За лазурную плотицу... (519, 702)

И тем не менее связь с «Калевалой» несомненна, только в ней рыбы — не вестники, а восторженные слушатели игры на кантеле.

Собрались, приплыли, шуки,
Псы нескладные морские;

² Напомним, что Н. А. Клюев родился в д. Коштуги Вытегорского уезда Олонецкой губ. (ныне Вологодской обл.), коренными жителями которой являются вепсы.

³ Калевала / Перевод Л. П. Бельского. Петрозаводск: «Карелия», 1985. С. 38. Далее цитирую, указывая в тексте в скобках № страницы.

Собрались от рифов семги,
Из глубин сиги приплыли,
Выплыл окунь красноглазый,
Корюшки приплыли стайкой,
Вместе все в камыш уткнулись,
Стали в ряд, чтобы послушать
Вяйнямейнена напевы
И игрою восторгаться. (314)

Как видим, Клюев, расходясь с Леннротом в деталях, также конкретен в подробностях, что соответствует типу эпического повествования, поэтому не просто назван окунь или плотица, а описаны «окунь красноглазый», «лазурная плотица».

Поскольку «калевальский» текст входит в структуру русского эпоса, в котором просвечивает христианская легенда о невидимом граде Китеже, то логично, что священная книга будто всплывает со дна чудесного озера, потому ее страницы — «вести» и уподоблены рыбьей стае.

Зачин клюевской песни соотносится с сорок первой руной «Калевалы» не только в деталях (водные персонажи), но и в главном: в описании силы воздействия слова на слушателей (катарсиса). Пение Вяйнямейнена исторгает слезы восторга у всех, включая самого рунопевца.

Не осталось там героя,
Ни единого из храбрых,
Не осталось там ни мужа,
Ни жены, носящей косы,
Кто от той игры не плакал,
Чье не тронулось бы сердце. (315)

Слезы старца скатились в море, но собранные и поднятые «Из глубоких вод блестящих» уткой

...вид другой имели
И чудесно изменились:
Заблестели жемчугами,
Голубым сверкали блеском, —
Королевскою украсой
И могучего утехой. (315)

Слезы певца и народа говорят о всеобщем единстве и всеобщей цели — борьбе за Сампо. У Клюева «испытать до дна ... Может глыбкую

страницу» только истинный христианин. Вера во спасение станет его «жемчугом-украсой».

И кто жребием единым
Связан с родиной — вдовицей,
Тот слезами на странице
Выжжет крест неопалимый
И, таинственно водимый
По тропинкам междустрочий,
Красоте заглянет в очи —
Светлой девушке с Поморья. (519, 702)

Последующие руны (42–49) посвящены борьбе за Сампо. У Клюева этот образ отсутствует, поэтому пересечений с данной сюжетной линией, на первый взгляд, нет.

Но, не вдаваясь в бесконечный спор, что есть Сампо, остановимся на том, как воспринят этот образ новокрестьянскими поэтами, в содружество которых входил Николай Клюев. Ответ довольно прост: это — мельница-самоходка. Ответ довольно сложен, если пояснить, что собой представляет эта мельница, почему, подобно Сампо, она является центральным образом в творчестве Сергея Есенина и Сергея Клычкова. Потому что, как и Сампо, русская мельница является воплощением первостихий: воды, земли и неба [Карху 1996: 172].

Анализ текстов этих поэтов позволяет сделать предположение, что в языческие времена мельница выполняла не только производственную функцию, но и была культовым сооружением. У многих народов, в том числе у славян, слова «молот» и «мельница» восходят к слову «молния». Соответственно в мифологической картине мира образ мельника отождествляется с образом бога-громовника (Зевса, Перуна и др.). Уже Я. Grimm сближал мельницу с Сампо, называя Ильмаринена богом ветров и молний [Афанасьев 1995: 143, 146–149]. В христианскую эпоху старые сакральные центры переходили во власть демонических сил. И, действительно, черти и русалки становятся основными обитателями мельницы.

Однако она не может быть только демонологическим символом, так как мельница и хлеб (ТЕЛО ХРИСТОВО) — неразложимые понятия. Соответственно она занимает промежуточное положение в системе крестьянской культуры, связывая в единое целое мир языческих и христианских представлений. Поэтому вполне объяснимы следующие есенинские уподобления. То поэт сравнивает церковь с

мельником: «Словно мельник, несет колокольня Медные мешки колоколов»⁴. То мельник у него «обернулся в задумчивого монаха» (V, 33), который «первые умототные деньги положил за божницу за Егория» (V, 33). А когда он погиб, попав под жернов, односельчане подумали: «Это, может быть, рухнула старая церковь. Аллилуйя, аллилуйя...» (V, 42).

Если в творчестве Есенина два центра: православная церковь и крестьянская мельница [Маркова 2001: 182–197], то в романе Клычкова «Чертухинский балакирь» (1926) появляется противоестественное в христианскую эпоху сочетание: образ мельницы – староверческой («столоверческой») церкви. Герой произведения мельник Спиридон Емельянович обустроил в подызбице своей мельницы потаенную молельню [Маркова 2010].

Важно напомнить, что Сампо несводимо к конкретному образу, ибо «это нечто желанное и благодатное, с чем связано процветание и счастье людей – благополучие рода, племени, народа...» [Карху 1996: 172]. Когда Похьела лишилась Сампо, то ее народ захирел. Эту же функцию выполняют мельница и мельница-молельня в творчестве Есенина и Клычкова. Логично, что в этой цепочке отождествлений следующим оказался православный собор. Уже в германских сказаниях громовника заменил Спаситель. Не удивительно, что в церковной живописи молния представляется пламенным мечом Христа [Афанасьев 1995: 145–146, 151]. В отличие от мельницы, дарующей хлеб как физическое тело, церковь проповедует таинство евхаристии. Соответственно у Ключева символизирует благополучие рода Покровский собор. Когда наступают смутные времена и гибнет Русь соборная, то исчезает не только духовное поле страны, но и нищает ее природа: «А и будет Русь безулыбной, Стороной нептичной и нерыбной» (519, 771).

Связь Сампо и храма с благополучием рода подчеркнута включением этих образов в свадебный сюжет (сватовство Вьяньямейнена, первое и второе сватовство Ильмаринена/символическое и реальное замужество Параши).

Хотя и Сампо, и Покровский собор – образы рукотворные, они тем не менее созданы благодаря воздействию высших сил, силе слова и природных элементов, входящих в состав сооружений.

⁴ Есенин С. А. Полн. собр. соч.: в 7 т. М.: «Наука–Голос», 1995. С. 159. Далее цитирую по этому изданию, указывая в тексте № тома римской цифрой, № страницы – арабской.

Как известно, кователь Сампо Илмаринен не только входит в число демиургов и культурных героев эпоса, но, вероятно, этот образ восходит и к финно-угорскому божеству неба, воздуха («ilma» в переводе с финского языка означает «воздух, небо, погода») [Мифологический словарь 1991: 241]. Образ Акима, возглавляющего артель строителей собора, безусловно, восходит к апокрифическому образу Иоакима, отца Пресвятой Девы Марии.

Чтобы завлечь Ильмаринена в Похьелу, Вяйнямейнен «напел златую елку», «на золотой верхушке» которой «светил месяц и Медведица на ветках». Желая взглянуть на это чудо, Ильмаринен забирается на ель. Вяйнямейнен в это время напевает ветер, который и переносит кузнеца в Похьелу.

Аким со товарищи прежде чем приступить к рубке сосен, что «Водили в тайге золотой хоровод» (519, 705), «...крепко молились, прося у лесов Укладистых матиц, кокор и столпов» (519, 706).

На создание Сампо Ильмаринен взял «конец пера лебедки, Молока коров нетельных, от овечки летней шерсти, Ячменя зерно, прибавив» (97).

Лебедь метафизически является строительной жертвой церкви [Маркова 1997: 285–286], потому в «Песни...» сказано: «Ее Акимушка срубил из инея и белых крыл» (519, 720). Деревня, птицы, насекомые, звери и рыбы – все вложили свою лепту в строительство храма, ибо «мастера учились у кедров порядку венцов...» Вторые врата в нем... сребрятся слюдой, как плесо, где стая лешей под водой» (519, 707). Этот список можно продолжить. Как видим, сакральный центр «Песни...» явно проецируется на главный сакральный символ «Калевалы».

Если Марьятта появляется в финальной, 50-й руне эпоса, то эпос Ключева изначально материнский. Его Параша является земным воплощением Божией Матери, Матери Сырой Земли и Матери человеческой⁵. Ее «песнописец» сын Николай обладает чудесным даром Вяйнямейнена: его песням суждено в будущем спасти Родину.

Однако России, утратившей веру, сопутствует отрицательное женское начало, которое проецируется на Ловьятар, непотребную старуху, которая по наущению Лоухи родила девятерых сыновей, наславших болезни на жителей Калевалы и породивших в их душах

⁵ Интересно, что на конференции Мирья Кемпинен рассказала о своем стремлении создать «женский» ингерманландский эпос.

зависть. У Клюева ей соответствует змея, что «вселяется в приплод» (519, 764), порождая матереубийц. Потому даже Москва соборная оборачивается «Простоволосою гуленой, Ее молитвенные звоны Родят чудовищ наяву, И чудотворные иконы Не опаляют татарву» (519, 778).

«Калевалу» завершает песнь рассказчика, уверенного в продолжении своего дела:

Выход будущему дал я, —
И тропиночка открылась
Для певцов, кто петь способен,
Тех, кто песнями богаче
Меж растущей молодежью,
В восходящем поколенье. (379)

В «Песни...», несмотря на трагическое состояние народа, звучит рефрен — колыбельная, которую дед напевает внуку в надежде на то, что он

Уловит в пряже дятла стук,
В кострёнке точек и тире
Гусиный гомон на заре.
По дебрям строк медвежий след
Слепым отгадкам даст ответ... (519, 737)

Литература

Афанасьев 1995 — Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. М., 1995. Т. I.

Карху 1996 — Карху Э. Г. Элиас Леннрот. Жизнь и творчество. Петрозаводск, 1996.

Клюев 2003 — Клюев Н. Словесное древо / Вступ. ст. А. И. Михайлова, сост., подготовка текста, примеч. В. П. Гарнина. СПб., 2003.

Маркова 1997 — Маркова Е. И. Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского словесного искусства. Петрозаводск, 1997.

Маркова 2001 — Маркова Е. И. Образ и символ мельницы в творчестве А. Пушкина и С. Есенина. Есенинский сборник «Пушкин и Есенин». Вып. V. М., 2001.

Маркова 2008 — Маркова Е. И. Полемика Николая Клюева и Сергея Есенина в свете калевальского сюжета о состязании певцов. Сборник «Есенин и мировая культура». Москва; Константиново; Рязань, 2008.

Маркова 2009 — Маркова Е. И. Родословие Николая Клюева. Тексты. Интерпретации. Контексты. Петрозаводск, 2009.

Маркова 2010 – Маркова Е. И. Образ Купины в прозе Н. Клюева и С. Клычкова. В печати; Функции иконы в романе С. Клычкова «Чертухинский балакирь». Рукопись.

Мифологический словарь. М., 1991.

Полякова 1986 – Полякова С. В. О внешнем и внутреннем портрете Н. Клюева (К вопросу об архетипичности поэтического языка // Блоковский сборник «Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века». Тарту, 1986.

Хонко 1986 – Хонко Лаури. «Калевала» как процесс // «Калевала» – памятник мировой культуры. Петрозаводск, 1986.

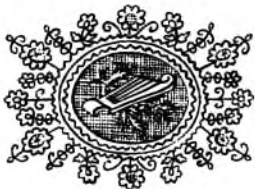
Чистов 1986 – Чистов К. В. Л. П. Бельский – переводчик «Калевалы» // «Калевала» – памятник мировой культуры. Петрозаводск, 1986.



**ЭПИЧЕСКИЕ, ЛИРО-ЭПИЧЕСКИЕ
И ЛИРИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ ФОЛЬКЛОРА:
СЕМАНТИКА И ПОЭТИКА СЮЖЕТОВ,
МОТИВОВ, ОБРАЗОВ**

(в свете типологических параллелей к «Калевале»)





Aili Nenola
Finland

Folklore as cultural heritage

For some years now I have been chairing the board of the Cultural Heritage Fund at the University of Helsinki. The task of the Fund is to raise money to conserve and save old and fragile materials – books, newspapers and manuscripts – at the National Library of Finland (formerly the Helsinki University Library). While working at this board I have come to think of the concept of cultural heritage (kulttuuriperintö in Finnish) from different perspectives and also how it relates to the concept of cultural tradition (perinne), which is more familiar to us folklorists. The concepts have, of course, been discussed for a long time by scholars of culture in many contexts and especially lately when in many countries different heritage projects have been started to boost tourism or other purposes. In these discussions scholars often have tried to define the concepts apart from each other and found it difficult. I think that the question is made more difficult in Finnish context because both heritage (perintö) and tradition (perinne) in Finnish derive from the same verb periiä (Engl. inherit) [Elore 1/2009]. My paper is not, however, about definitions but just a simple and short presentation of some thoughts about how folklore and even study of folklore relate to cultural heritage. And in this context my example is Kalevala.

The concept cultural heritage refers mostly to material things inherited from the previous generations: different sorts of art products, architectural monuments, textual materials (as I mentioned before) (according to dictionaries heritage can also refer to traditions as such, e.g. inherited tradition of freedom etc.). When regarded as nationally or otherwise important, most of cultural heritage is kept in museums or other public collections and archives, but families or other individual keepers can also own their share of cultural heritage. There is also the concept of World (Cultural) Heritage which includes monuments and built environments

considered globally important to the history of Humanity and accepted in the list of UNICEF.

Cultural heritage is thus important or regarded as such globally, nationally or locally. «Regarded as such» refers to the fact that to be considered as cultural heritage of some group of people or nation or of the world the things must have some meaning, mostly collectively accepted meaning to the group or the nation and in most cases this meaning connects to concepts of identity and continuation (national, ethnic, local, family). The first aspect in the process of signification, getting or giving a meaning, is, of course, that things, materials used to belong to our or your or their parents or ancestors – they were inherited from them. But as it is with the material inheritance we get from our parents, it is also with cultural heritage at large: at the time of making an estate inventory list after the death of a parent or of the previous generation, there may be different opinions and attitudes towards what has been inherited. The things inherited may be regarded as valuable (economically, emotionally, having to do with the continuity of family or group) or outmodish, useless crap or unsuitable in our modern circumstances. Thus the inheritance, the heritage, may be given up, destroyed, sold or divided between the heirs – or it may be kept and regarded as having a meaning and value to us or the next generations.

Cultural heritage may be destroyed by so-called natural reasons: materials get worn out, decay or they are forgotten. But there are also other reasons: wars or other extreme situations. Sometimes the destruction will be intentional and purposeful as monuments or other materials are destructed in order to get rid of something that is in contradiction with f. ex. new rulers or ideologies or religions. Examples can be found both from the past and from present: the destruction of the ancient Library of Alexandria, destroying of the Buddha statues by the Taliban in Afganistan, to mention just a couple of them. Sometimes and actually very often the old is destroyed so that the new can be built, like in Finland in the 1960s very many old buildings were destroyed in towns and new ones built instead. Not all old buildings were part of cultural heritage – but also buildings with value as monuments of the short architectural and thus cultural history of Finland were destroyed.

And as old things can be used to different, new purposes, so cultural heritage, or at least parts of it, may be interpreted anew, given new meanings – and as long as cultural heritage will allow new uses and interpretations it can at least have some meaning to the inheritors. The processes and chains of interpretations and significations are also part of the

cultural heritage as the history of the cultural heritage. Without the knowledge of the history of our cultural heritage we may not understand it although we may consider it esthetically or otherwise interesting.

Oral traditions and the development of literacy

Now, if we accept the definition of cultural heritage as concrete things and materials inherited from the previous generations, it seems to leave outside traditions, at least those we call folklore or oral traditions. They are also inherited from the previous generation but the process is different: they are learned while growing up in a group or community, and when the previous generations die there is no need of making an inventory list of what you have inherited – tradition has already become your property. The life of oral traditions, folk poetry, or traditions in general is depending on willingness or ability to use or to remember by the inheritors but also on the continuation of the way of life from generation to generation. When that changes, through social or economic or technological development, old traditions may lose their functions and meaning.

One of the most important factors in changing human cultures has been the development of literacy – and that, as we know – has been a long historical process beginning in ancient times. During this process, there have been many different instances when myths, knowledge and history of a certain community that used to pass from generation to generation orally, especially in oral poetry, have been written down, textualized, and become the starting point and important part of that community's textual or literary cultural heritage. Such a process took place in ancient Greece and produced *Iliad* and *Odyssey* – which furthermore later on were adopted as a central ground and model for developing European literary culture in different phases, from Roman times to Renaissance and continuing through the development of national cultures in 18th and 19th centuries till our days. There are other, even earlier examples of a similar process: *Mahabharata* in India, *Gilgames* in Mesopotamia. Other examples include the Bible (Old and New Testament), *Edda* in Iceland, the Germanic *Nibelungenlied*, etc. In all of these and other cases the textualization of oral traditions or the use of certain oral traditions in creation of literary texts has meant the beginning of profane or religious literary traditions and the institutionalization of histories or religions, which has proceeded hand in hand with the development of societal and economic systems and structures – including the rise of nations and empires.

Textualization thus is the means of turning an oral tradition into a part of cultural heritage [Honko 2000]. This is what happened also to old Karelian and Finnish oral poetry when Elias Lönnrot (and others) wrote down songs and he created the epic *Kalevala* on their basis. But textualization is only the first phase of this development. To become important cultural heritage a text (or any item) must be recognized as such. To understand the meaning of *Kalevala* yesterday or today, we must know both the history of its making and the recognition and signification processes it has gone through. And not only know but to understand and this means that it is necessary to know also the ideological and intellectual contexts of these processes.

For a long time, the literary traditions and culture were the privilege of elites or ruling classes everywhere: of aristocracy and priests. In Western Europe, the development of common literacy began in connection and after the Reformation, when the idea was developed that all people should be able to read and understand the important Christian teachings. The problem was that most of the religious texts were written in Latin, the language of Church and scholarship. So it became necessary to translate Bible and other religious texts into vernacular languages. Some languages had so far been spoken only – but in many there existed already traditions of vernacular literature in the Middle Ages, although the level of literacy was low among population. The development everywhere in the end led to the birth of many more literate vernacular cultures in Europe. But it took some time, in Finland almost 300 years, from about 1540 to the beginning of 19th century [Suomennoskirjallisuuden historia I, esp. Kaisa Häkkinen 2007]. During this process, at the end of 18th century, scholars and enthusiasts in Europe also found, wrote down and published oral folk poetry and other examples of vernacular culture, which became popular within the trend of cultural Romanticism. Folk poetry was valued as being freer and more originally human both in style and feeling than the dominant literary tradition based on classical tradition – and it was thought to express more closely the character and spirit of each folk or nation.

The names to remember in this connection are, of course, James McPherson (*The Songs of Ossian*) and Thomas Percy (*Reliques of Ancient English Poetry*) in England, Johann Gottfried Herder in Germany, Henrik Gabriel Porthan and his pupils in Finland etc. The context of this process in Europe was the beginning of general scholarly, political and societal development towards freedom of thought, democracy, human rights and nation states. It was the time of trying to think otherwise of humanity,

human societies, individuals, cultures and religions – J. G. Herder's writings are a good introduction to these ideas [Karkama 2007].

Herders book *Stimmen der Völker in Lieder* and other (earlier) folk poetry collections, and his writings concerning the quality and meaning of folk poetry for different ethnicities and nations had a great influence in many countries. Herder's ideas of folk poetry being also a source of history, customs or other features of the culture of each folk or country were received with enthusiasm in many countries, so also by Finnish scholars. All this is recognized part of the history of folklore research, and we need not go into this deeper.

The birth of Kalevala and some consequences

In this context, however, it is important to remember that this enthusiasm in vernacular folk poetry is an important strand in the history of the birth of Kalevala and in the history of Kalevala becoming an important part of the Finnish and Karelian cultural heritage and also of the textual cultural heritage of Europe and the World. The enthusiasm and interest in Finnish language led already H. G. Porthan and his contemporaries to collect oral poetry and other examples of Finnish and related people. Porthan's pupils and followers continued the collection and at the time of Lönnrot beginning his studies in 1820s there existed already quite a lot of material as we know. But at least as important as the availability of examples of folk poetry written down was the understanding that this poetry was a proof that illiterate Finnish or Finnic people had their own culture. This realization opened up the possibility that this language and these people could become literate, they could develop their own culture, become «civilized». And this is what took place during the 19th century in Finland. The publication of Elias Lönnrot's Kalevala was one of the starting shots in this process, although not the only one.

The process of development of modern, literary civilization (or culture) and the possibility of literary education for everybody, which includes processes like that of the creation of Kalevala, paradoxically changes, destroys and leaves behind the oral traditions, not at once and not altogether, but gradually. This observation has been the well known motivation for collecting folklore for both the 18th century folk poetry enthusiasts and for the serious students and scholars of folklore following them. The collection, writing down and archiving old oral traditions to save them from getting into oblivion has been the job of folklorists till today. The

idea of saving different oral traditions from final death and oblivion has in recent years been criticized, even made ridiculous from some points of view – but we would know rather less of our ancestors and of their culture and ideas, if we did not have the folklore materials collected, archived, studied and published in the 19th century or later on. All these materials are now part of our cultural heritage nationally or locally recognized and of importance for research and understanding of human beings and cultures. They also have made it possible to develop the scholarship of folkloristics, which I regard as belonging to our cultural heritage.

I referred earlier to the Greek heritage of the European culture and to the Homeric epics of *Iliad* and *Odyssey*. Another meaningful strand in the ideological and intellectual background of the birth of *Kalevala* was the newly risen interest in the so-called Homeric question at the end of 18th century. German scholar Friedrich August Wolf published in 1795 his «*Prolegomena ad Homerum*» or «*Introduction to Homer*». In it he presented his idea that *Iliad* was based on oral poetry sung by wandering master singers, rhapsodies – and that their songs were then written down by Homer or/and some other writers. The Homeric Question – whether these epics were created by Homer alone, were literate from the beginning, or whether Wolf was right or even whether Homer was a real person – is still under discussion today. But in this context the interesting issue is that Lönnrot and other scholars had read Wolf's book or at least knew what his theory was about and this obviously gave them the idea that perhaps also from Finnish oral poems an epic could be created. And thus *Kalevala* was born. A proof of the general European interest in epics and their meaning was that *Kalevala* was received with enthusiasm by some European scholars and discussed as an extraordinary finding (a folk epic) even before it was translated into other languages.

The interest in oral epics in those times was also connected to the interest and understanding of histories of nations following Herder's and Hegel's thinking. Thus one of the discussions around *Kalevala* (and implied already in Lönnrot's own writing) which begun after Old *Kalevala*'s publication was about whether *Kalevala* was historical and could be interpreted as proof of the existence of Finnish nation. This, of course, meant a lot in the time when the birth of Finnish nation actually was at its beginning in the first decades of 19th century and the national identity was being built. Thus there was a great willingness to accept both the idea that *Kalevala* was genuine folk epic and if not actually a genuine history of the Finnish people, at least a proof of their creative cultural power and the possibility of developing Finnish language into language of literature and culture.

After over one and a half century of research into and around Kalevala, its uses in different national, cultural, ideological, artistic and even economic contexts and purposes, the interpretations, understandings and significations of Kalevala form a vast field of study for scholars of today and of future [Kalevalan kulttuurihistoria 2008]. But at the same time Kalevala lives on as literature, translated into many languages, read as poetic and prose versions, even used as a model for new epics as the Vietnamese one [Mon's and Man's Children 2008] written by Bui Viet Hoa, Kalevala and Kanteletar translator. Kalevala's stories and themes are used in different artistic projects, it influences painters, musicians and theater [Taiteilijoiden Kalevala 2009]. And to us as folklorists it represents an example of how ancient oral poetry has been changed into textualized specimen of Karelian and Finnish cultural heritage and not only that: the publication of Kalevala and the following interest in other Kalevala metre songs gave also significance to other oral traditions, folk tales and legends, laments, proverbs and riddles etc. These have been recorded in different ways until our days, have been made objects of study and published – and thus have been added to the collections of our (or others') cultural heritage.

Research into Kalevala and its background materials meant the beginning of the research field of folkloristics in Finland. Research, theories, methods and understanding of oral poetry and its life have much developed through generations of scholars since Lönnrot's or his followers' times. Without Kalevala, without the enthusiasm in oral poetry, ancient or contemporary, at the end of 18th and beginning of 19th centuries – and the significance this poetry was given in the development of European nations and their cultures in both scholarly and political-national interpretations, I don't believe folkloristics could have become such an important field of humanistic studies, at least in Finland. That importance is mostly gone, nowadays, but it belongs to our cultural and scholarly history and gives even today some back support to us as students and scholars. And so does the existence of Kalevala although the study of Lönnrot's epic was left mostly to literary scholars and others already at the end of 19th century, when folklorists moved on to study the original folk materials.

Literature

Elore 1/2009. Teemanumero Kulttuuriperintö. Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura r.y. www.elore.fi

Honko 2000 – Honko, L. (ed.) Textualization of Oral Epics. Mouton de Gruyter. Berlin; New York, 2000.

Karkama 2007 — Karkama, P. Kadonnutta ihmisyyttä etsimässä. Johdatusta Johann Gottfried Herderin ajatteluun ja herderiläisyyteen Suomessa. SKS. Helsinki, 2007.

Lönnrotin hengessä 2002: Kalevalaseuran vuosikirja 81. SKS. Helsinki, 2002.

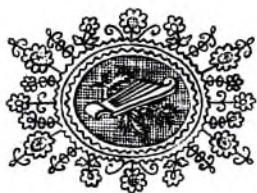
Kalevalan kulttuurihistoria 2008 — Toimittaneet Ulla Piela, Seppo Knuuttila, Pekka Laaksonen. SKS. Helsinki, 2008.

Suomennoskirjallisuuden historia I. 2007 — Toimittaneet H. K. Riikonen, Unto Kovala, Pekka Kujamäki ja Outi Paloposki. SKS. Helsinki, 2007.

Taiteilijoiden Kalevala 2009. SKS. Helsinki, 2009.

The Kalevala and the World's Traditional Epics, ed. by Lauri Honko 2002. Studia Fennica Folkloristica 12. SKS. Helsinki.

Ulrika Wolf-Knuts 1985: All världens epös. NIF Publications N. 15. Åbo.



Н. А. Криничная
Петрозаводск

**Мифологема перевоплощения персонажей
в карельских эпических песнях:
предпосылки, ситуации, образы**

В карельских эпических песнях, давших мощный импульс к возникновению замысла «Калевалы» и во многом послуживших материалом для его осуществления, представлена чрезвычайно архаическая картина мира. Основанная на древних верованиях, она удерживается в традиции на протяжении всего ее бытования, несмотря на последующие наслоения, переосмысления, трансформации. Это не статичное изображение. Воспетый в рунах мир неуловим в своих очертаниях, он всегда динамичен, склонен к переменам и метаморфозам. Здесь реальный крестьянский быт причудливо переплетается с фантазмагорией. В каждом из компонентов такого мира скрыта некая потайная сущность, заключена «внутренняя форма», готовая в определенный момент проявиться наружу. Специфика этой картины в значительной мере обусловлена архетипом, связанным с идеей перевоплощения персонажей. Им пронизаны разные сюжеты, а именно: изображения героев, решения коллизий, характеристики атрибутов и даже фона, на котором разворачивается действие. Древнейшие воз-

зрения человечества просвечивают сквозь толщу наслоений, отложившихся на многовековой традиции в процессе ее адаптации к меняющимся эпохам. В карельских эпических песнях сохраняется «старинная наивная и нетронутая вера в буквальный реализм мифа» [Лосев 1957: 82]. Для формирования мифологемы перевоплощения, выявленной уже в изобразительном искусстве позднего палеолита [Глинский, Сергеев, Фрадкин 1982: 114; Фрадкин 1969: 135–142], имеется множество предпосылок.

1. Одной из них служит специфическая для первобытного сознания философия природы, обусловленная, в частности, идеей антропоморфизма. Не случайно в карельских эпических песнях различные природные объекты, предметы материальной культуры и – шире – все мироздание нередко олицетворяются и персонифицируются. Им приписываются человеческий образ жизни, способ мышления и коммуникации, человеческие страсти, радости, невзгоды. Примеров антропоморфизма и в самих эпических песнях, и в «Калевале» можно обнаружить достаточно много. Вот некоторые из них. На поляне, на опушке дремучего леса, плачет береза, поскрипывая своими побегами. На вопрос «старого степенного» Вяйнямейнена о причине ее печали береза отвечает, что она беззащитна: люди ходят под ней с ножами, сдирают ее «белый поясок», делают из него кто ножны, кто посуду, кто корзиночки для ягод, изготавливают из ее веток веники [КЭП¹ 1950: 64–65]. Фольклорный плач березы получил развитие и продолжение в леннротовской «Калевале», где он относится к числу наиболее проникновенных эпизодов:

Вот уж трижды в это лето,
В эту солнечную пору,
У ствола мужи стояли,
Топоры свои точили,
Чтоб головушку срубить мне,
Чтоб я с жизнью распростилась.
[44.133–138]²

¹ Здесь и далее приняты сокращения названий источников: КЭП 1950 – Карельские эпические песни / Предисловие, подг. текстов и коммент. В. Я. Евсеева. М.; Л., 1950; К-ФНЭ 1994 – Карело-финский народный эпос / Сост., вступ. статья, перевод, примеч. В. Я. Евсеева: В 2-х кн. М., 1994. Кн. 2; ЛР 2008 – Ладвотерские рунопевцы: Руны, записанные от Архиппа и Мийккали Перттуненов / Перевод с карельск. А. Мишина. Петрозаводск, 2008; ЭПЮК 2006 – Эпические песни Южной Карелии / Сост., автор вступ. ст., коммент. и переводов В. П. Миронова. Петрозаводск, 2006.

² Цитаты из «Калевалы» даны в переводе Л. П. Бельского.

В карельских эпических песнях жалуются на свою участь и животные. Их здесь представляет густохвостая, пушистая лиса. У нее «на тех убийственных равнинах, на местах, где [их] гоняют», погибла бабушка, а ее «маленькие детки, бедняжки», ее «тихий выводок», «отправлены в немецкую землю господам на украшение, торговцам для товара» [КЭП 1950: 68]. Очеловечивая животных и растения, мифологическое сознание методом от противного как бы моделирует некое иное, более совершенное мироустройство. С такой моделью связаны и древние обряды, сопровождающие убийство почитаемого животного либо рубку больших деревьев [Фрэзер 1998: 136].

В аналогичных параметрах первобытным мышлением персонифицируются и предметы материальной культуры. И по эпическим песням, и по «Калевале» всем внятен плач паруса, стон деревянной лодки, жалующейся на свою долю, на свою горькую судьбину. В отличие от всех других челнов, которые ее похуже, она, лучшая лодка, не участвует в походах. Вопреки своему предназначению, она вынуждена гнить на своих щепках, мокнуть на своих стружках [КЭП 1950: 69, 127, 141, 150, 162]. К очеловеченным предметам материальной культуры, безусловно, относится и кантеле, которое «словно языком, <...> заговорило» [КЭП 1950: 166].

В этом свете Лемминкяйнен, намереваясь в момент грозящей ему смертельной опасности обернуться «березовой веткой, кривым осиновым суком» [КЭП 1950: 86], отнюдь не случайно отказывается от своего замысла. Он опасается, и не без оснований, что в таком облике его срубят, подобно дереву.

2. С проявлениями антропоморфизма тесно переплетены представления о невыделенности индивида из окружающего мира. Если в природе человек видит свое зеркальное отражение, то и природа, в свою очередь, преломляется в человеке. Согласно одной из версий, человек — материал для ее творения, которое осмысливается как превращение. Так, например, в лесную стихию перевоплощается предок-великан Випунен, давно почивший в потусторонней Манале. Из различных частей его тела образовались разные участки леса:

Давно уже Випуни умер,
Давно скончался и сгинул.
Ольха выросла на его подбородке,
Хвойные сосны на зубах,
Старые ели на бровях,
Ивняк на бороде.

[КЭП 1950: 83]

Этот эпизод — лишь фрагмент универсальной картины мира, сотворенного из тела человека: «<...> человеческое тело, одушевленно-разумное человеческое тело, <...> мысленно доводилось до своего крайнего предела и превращалось в живой, одушевленный и разумный космос. Даже Платон свою теорию мироздания заканчивает торжественными словами о живом и одушевленном космосе» [Лосев 1991: 497].

3. Мифологема перевоплощения формируется в контексте представлений о нерасчлененности понятий, связанных с одушевленными существами, объектами неживой природы и предметами ритуально-бытового назначения. Характеризуя логику представлений об оборотничестве, А. Ф. Лосев отмечает, что «первоначально понятие субстанции еще не выделялось из общей смутной и нерасчлененной сферы человеческого мышления и сознания» [Лосев 1957: 12]. Мало того, связь и различие между отдельными частями комплекса предметов и явлений, имевших к человеку непосредственное, жизненное отношение, были для первобытного мышления недоступными [Сидоров 1997: 23]. Зыбкостью границ между ними детерминирована взаимная перекодировка сопряженных друг с другом образов. Ею же обусловлено становление мотивов сотворения первопредметов культуры из тела человека (варианты: из плоти животных, деревьев). Так, например, части тела героя (Вяйнямейнена либо Илмаринена), равно как и части его одежды, превращаются в соответствующие компоненты кузницы. При этом сама кузница возникает из рубашки героя, меха — из шубы или портков, клещи — из пальцев (иногда из мизинца), наковальня — из колена, молоток — из кулаков [КЭП 1950: 84 и др.]. На основе многих вариантов данного мотива Э. Леннротом создан его сводный текст, который и вошел в «Калевалу»:

Обратил рубашку в кузню,
Рукава мехами сделал.
Шубу сделал поддувалом,
Из штанов устроил трубы,
Из чулок отверстия печи,
Стал ковать он на колене,
Молотком рука служила.

[17. 134—140]

4. Рассматриваемая мифологема соотнесена и с концепцией происхождения человека от различных природных стихий [Криничная 1989а: 4—21]. И если лес произрастает из тела человека-великана, то и человек, по одной из версий, происходит от дерева, тем самым — от

земли. Например, туловище отца Куллерво сотворено из гнилого пня или корявого дерева, голова — из болотной кочки, уши — из листьев березы или зелени на лесном озере, глаза — из конопляных семян [КЭП 1950: 156, 265–266]. В другом случае, в иносказательном диалоге брата с сестрами, живущими в шведской неволе, умершая мать называется «золотой березынькой», у которой «березовица <...> стекла в землю», умерший отец — «золотым еловым стволом», у которого «два сука засохли»; погибшая же родня именуется деревьями, растущими на подсеке, где с них на землю слетели листья [КЭП 1950: 344].

Соответственно и Вяйнямейнен, перевоплощаясь из человеческого облика в древесно-водный, как бы возвращается к своему изначальному состоянию. Прежде чем восстановить свое человеческое естество, он шесть-семь лет проплавал на морских волнах «еловой корягой, сосновым обрубленным бревном» [КЭП 1950: 214; К-ФНЭ 1994: 132], «еловой шишкой, сосновой чуркой» [К-ФНЭ 1994: 11–12] или «точно сук сухой от ели, точно ветвь сосны» [К-ФНЭ 1994: 123]. В карельских рунах заметно превалирует родословная эпического героя, связанная с землей, которую символизирует дерево, и с водой. Подобные ситуации и образы служат закономерной предпосылкой и органическим контекстом для мифологемы перевоплощения типа:

Обернись сосной на горушке
Или березой на твердой земле.
[КЭП 1950: 169]

(Такой совет дает мать Илмаринену, спасающемуся от мести обитателей Пяйвелы.)

5. На формирование мифологемы перевоплощения не могли не повлиять и космологические воззрения, в силу которых не только человек, но и объекты природы, предметы материальной культуры спроецированы на мироздание, включены в модель Вселенной, являются элементами «космической единомножественности». Отсюда ведут начало солярные и лунарные признаки героев, равно как и их способность превращаться в астральные персонажи. В результате человек изображается как уменьшенная копия Вселенной. Так, у трех сыночков Иро-девственницы

Руки были золотые,
Были в серебре их ноги,
На макушке солнце светит,
Месяц же на лбу сияет,
На затылке звезды блещут.
[К-ФНЭ 1994: 169–170]

Отмечены солярными знаками даже атрибуты героев. У Вайня-мейнена на острие меча светит месяц, на рукоятке сверкает солнце [КЭП 1950: 49]. Вещи воплощают качества их обладателей.

Согласно мифологическим представлениям, между космосом и человеком существует и обратная связь: «человек оказывался единством всех тех элементов, из которых построен мир» [Гуревич 1972: 12]. Не случайно в одной из песен невеста Илмаринена грозитя звездой уйти на небо [К-ФНЭ 1994: 156], а затем временно превращается в звезду:

Считает он на небе звезды,
Одна звезда там лишняя.
«Это ты, красивая Катя,
Вернись обратно!»
[КЭП 1950: 368]

В карельской народной поэзии на Вселенную спроецирован не только человек. Соотнесенность с мирозданием обнаруживают здесь, как это ни удивительно, и животные, и предметы материальной культуры. Знаки верхнего, нижнего и среднего миров закодированы, например, в образе коня «масти птичьей, масти рыбьей, цвета белого зайчонка, лося черного по масти» [К-ФНЭ 1994: 155]. Этот зооморфный ряд обусловлен символикой птицы, рыбы, зверей, связанных соответственно с небом как высшей сферой мироздания, противопоставленным ему подземным (хтоническим) и земным (ойкуменическим) уровнями. Необычной же масти конь — посредник между мирами. Аналогичная символика заметна и в образе уже упомянутого челна, в котором ютятся птицы, лесная тварь и земные черви [К-ФНЭ 1994: 36], как бы представляя собой три яруса Вселенной.

6. Исключительная роль в становлении исследуемой мифологемы принадлежит анимистической теории природы, согласно которой все сущее наделяется душой, способной переходить из одной формы в другую. «Анимизм, — отмечает Э. Тэйлор, — составляет, в самом деле, основу философии как у дикарей, так и у цивилизованных народов» [Тэйлор 1939: 264]. Расшифровка этого понятия применительно к фольклорно-этнографическому материалу была дана в свое время Питиримом Сорокиным, который изучал пережитки анимизма у коми-зырян: «Души животных, человека и неодушевленных предметов (камня, метлы) одинаковы, внешность их только форма. И <...> душа свободно может переходить из одной формы в другую» [Сорокин

1910: 56. См. также: Чернецов 1959: 137]. Казалось бы, что в результате этой универсальной взаимообусловленности все может образовываться из всего. Однако, по фольклорно-этнографическим материалам, в реализации таких потенциалов есть свои ограничения. Так, например, душа погибшей Анни или Катерины во всех вариантах карельской эпической песни обращается именно в чайку [КЭП 1950: 307 и др.; ЭПЮК 2006: 63], и только в чайку, но не в любую птицу. Обретая новую оболочку взамен утраченной человеческой, она меняет и образ жизни, способ существования, стереотип поведения. Иногда в основе этого мотива лежит этиологический миф, повествующий о происхождении чаек.

7. Функцию ограничителя, а вместе с тем и стимулятора метаморфоз берут на себя тотемистические верования, сформировавшиеся в эпоху среднего и позднего палеолита. Связь оборотничества с подобными верованиями была отмечена в свое время С. А. Токаревым, который считал его «пережитком тотемизма, но утратившим связь с родовой организацией» [Токарев 1965: 138–139]. Согласно этим воззрениям, человек связан узами сверхъестественного кровного родства не со всеми животными и растениями, а лишь с определенным видом того или другого либо с одним из нескольких видов. На основе разрозненных фольклорно-этнографических сведений можно выявить круг животных и растений, почитаемых у финно-угорских народов и вовлеченных в орбиту мифопоэтического мира карельских рун. Согласно этим сведениям, таковыми считались *из рыб* — щука, лосось, сиг, *из птиц* — утка, гусь, орел, журавль, чайка, ворон, лебедь, *из лесных зверей* — лось, олень, медведь, горноста́й, *из деревьев* — сосна, ель, береза, ольха, можжевельник. В результате круг животных и растений, в которые обращается мифологический персонаж, заметно сужается. Так, например, чтобы добраться до Похьелы, куда были похищены солнце и месяц, Вяйнямейнен «пошел <...> в море щукой, быстро поплыл поперек пролива» [КЭП 1950: 48]. Соответственно и Айно, бросившаяся с утеса в воду, «стала сестрицей сигам», «побраталась с подводными рыбами» [КЭП 1950: 67–68]. Куллерво же, мстя за причиненную ему обиду своей хозяйке, по одной из версий, превращает коров в медведей [КЭП 1950: 61].

В то же время нельзя недооценивать влияния на карельскую народную поэзию со стороны других этнокультурных традиций, что влечет за собой расширение и размывание этого круга.

Обратился он [Илмаринен] конем,
Шерстинка золотая, другая серебряная,
Третью ни узнать, ни придумать нельзя.
[КЭП 1950: 248]

8. Согласно древнему мировосприятию, перевоплощение имеет и темпоральные (временные) рамки, обусловленные обрядами перехода (*rites de passage* — по В. Тэрнеру): рождением, инициацией, браком, смертью либо приравненной к ней кризисной ситуацией. В эти лиминальные («пороговые») периоды, сопровождаемые «жизненными переменами», персонажи, пребывая в состоянии временной смерти, наиболее подвержены перевоплощению, что подтверждается и карельскими рунами. Так, герой, выползающий змеем из чрева поглотившего его мифического существа [К-ФНЭ 1994: 115], связан, как известно, с обрядом инициации. Перевоплощение девушки в чайку соотнесено с брачным периодом. Превращение влюбленных Гаврилы и Огой в деревья, тянущиеся друг к другу своими ветвями и корнями, обусловлено их смертью:

Выросли березки на их могилах,
Ветви берез над церковью переплелись...
[КЭП 1950: 308]
Корни их также в земле срослись.
[КЭП 1950: 258]

9. Превращение в первобытном сознании едва ли не эквивалентно уподоблению. В этом свете неудивительно, что старуха Похьелы, наладив себе крылья из веников, полетела, помахивая ими, и уселась на мачту парусника [КЭП 1950: 113]. В другом варианте она же, прикрепив веники к воробьиным крыльям, а затем к своим плечам, порхает жаворонком, «носится, парит орлицей» [К-ФНЭ 1994: 129]. В совмещенности образов воробья, жаворонка, орлицы проявляется некая недифференцированность понятий, присущая пра-логическому первобытному мышлению. Аналогичные процессы происходят и в языке: слова, обозначающие одно известное понятие, первоначально применялись к нескольким понятиям [Потебня 2000: 9].

Соответствующая перевоплощению символика обнаруживается не только в вербальном (словесном) творчестве, но и в очертаниях масок, в орнаментике традиционной одежды, в обрядовых церемониях и даже в декоре жилища, предметов ритуально-бытового назначения.

10. В формировании мифологемы перевоплощения сказалась и вера в магию, т. е. в сверхъестественную способность человека управлять природными стихиями, воздействовать на людей, животных, растения, предметы — одним словом, на все сущее в мироздании. В нашем случае маг способен извлечь душу из прежней формы и переместить ее в другую оболочку/плоть/одежду:

Тут решил сменить свой облик,
В оборотня превратиться.
Волком по тайге помчался,
Горностаем — в рощах темных,
Белкою по соснам прыгал.

[ЛР 2008: 49]

В своей могущественной силе перевоплощаться в иной облик самим либо наделять им других маги карельских рун, равно как и «Калевалы», не уступают богам античной мифологии, воспетым в этой ипостаси две тысячи лет тому назад Овидием в его известной поэме «Метаморфозы»:

Ныне хочу рассказать про тела, превращенные в формы
Новые. Боги, — ведь вы превращения эти вершили.

[Овидий. Метаморфозы. 1. 1–2]

В карельских эпических песнях основным средством такого перемещения служит вербальная магия. При этом сверхъестественная сила приписывается глаголам повелительного наклонения: *превращайся, будь, стань, лети* и др. По древним верованиям, слово и — шире — заговор, заклинание наделяется некой эфирной вещественностью и магической энергетикой, воплощающей заключенную в нем идею. Притом слово-идея обладает такой же мерой реальности, как и предметный мир. В карельских рунах акт перевоплощения определяется в таких выражениях, как: *обратил песней, проклял песнями, заклиая песнями, песней делает, песней сотворил* и пр. Напомним, что и в Библии не что иное, а именно Слово является источником мироздания [Подробнее см.: Криничная 2005: 165–172].

11. По мере развития общественного сознания вера в возможность перевоплощения утрачивает свою актуальность. Причина такой утраты объяснена А. Ф. Лосевым: «Оборотничество исчезает как только человек начинает резко и принципиально различать „я“ и „не я“,

т. е., когда он не растворяется в природе, но себя ей противопоставляет и когда каждая вещь становится для него тем самым твердо определенной вещью, допускающей одни свойства и исключающей другие» [Лосев 1957: 14]. И все же архетип, связанный с мифологемой перевоплощения, продолжает пульсировать даже в самых поздних записях рун. Однако, адаптируясь к меняющимся условиям, мифологический образ все чаще трансформируется в поэтический троп (сравнение, параллелизм, символ). Соответствующий универсальный мировоззренческий символ, сформировавшись в народной поэзии, присутствует и в «Калевале», например, в заключительном монологе ее лирического героя, где он сопоставляет себя с певчей птицей:

Я, как жаворонок, вырос,
На камнях, как дрозд, остался,
Чтобы жаворонком пел я,
Шебетал дроздом в лесочке...
[50. 563–566]

Литература

Глинский, Сергеев, Фрадкин 1982 – Глинский Е. А., Сергеев Д. А., Фрадкин Э. Е. Кит в представлениях берингоморских эскимосов // Советская этнография. 1982. № 4. С. 112–120.

Гуревич 1972 – Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972.

Криничная 1989а – Криничная Н. А. Концепция происхождения человека (по данным мифологии, фольклора и ранних философско-медицинских учений) // Фольклористика Карелии. Петрозаводск, 1989. С. 4–21.

Криничная 1989б – Криничная Н. А. Мотив реинкарнации в преданиях народов уральской языковой семьи // Материалы VI Международного конгресса финно-угроведов: В 2-х т. М., 1989. Т. 1. С. 337–339.

Криничная 2005 – Криничная Н. А. Магия слова в карельских эпических песнях // Бубриховские чтения. Петрозаводск, 2005. С. 165–172.

Лосев 1957 – Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957.

Лосев 1991 – Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991.

Потебня 2000 – Потебня А. А. О некоторых символах славянской народной поэзии // Потебня А. А. Символ и миф в народной культуре. М., 2000. С. 5–91.

Сидоров 1997 – Сидоров А. С. Знахарство, колдовство и порча у народа коми: Материалы по психологии колдовства. СПб., 1997.

Сорокин 1910 – Сорокин П. А. Пережитки анимизма у зырян // Изв. Архангельского об-ва изучения Русского Севера. 1910. № 20. С. 49–62.

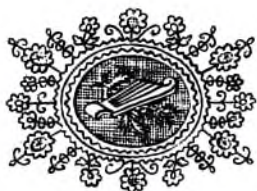
Токарев 1965 — Токарев С. А. Религия в истории народов мира. Изд. 2-е. М., 1965.

Тэйлор 1939 — Тэйлор Э. Первобытная культура / Пер. с англ. М., 1939.

Фрадкин 1969 — Фрадкин Э. Е. Полиэтоническая скульптура из верхне-палеолитической стоянки Костенки I // Советская этнография. 1969. № 1. С. 135–142.

Фрэзер 1998 — Фрэзер Д. Д. Золотая ветвь: Исследование магии и религии (Дополнительный том). М., 1998.

Чернецов 1959 — Чернецов В. Н. Представления о душе у обских угров // Исследования и материалы по вопросам первобытных религиозных верований. М., 1959. С. 115–156 (Труды Института этнографии им. Миклухо-Маклая. Новая серия. Т. LI).



В. Я. Петрухин
Петрозаводск

**Существовал ли миф о небесной охоте
в карело-финской мифологии?¹**

Один из наиболее известных сюжетов карело-финских рун, включенных в «Калевалу» (руна 13), — охота на лося Хийси. Герой руны, как правило, «хитрый парень Лемминкяйнен», герой-неудачник с чертами трикстера, похваляющийся, что «благодаря сделанным им чудесным лыжам», от него не скроется ни один зверь, вызывает гнев демонического хозяина дикой природы Хийси. Хийси и подручные злые духи создают из лесной растительности лося, без которого приносит хаос в мир людей и в землю Похьелы. Самонадеянный Лемминкяйнен настиг лося и построил клеть, чтобы держать там добычу; герой мечтает, как он расстелет шкуру зверя для брачного ложа, и тогда лось вырывается, ломая клеть; герой вновь

¹ Работа выполнена в рамках исследовательского проекта «„Народное христианство“ и библейская космогония: к происхождению славянских дуалистических легенд», поддержанного Программой фундаментальных исследований ОИФН РАН «Генезис и взаимодействие социальных, культурных и языковых общностей».

встает на лыжи, но лишь ломает их, упуская добычу (наиболее пространно сюжет изложен в KI, 858, в редакции, близкой «Калевале»).

Мотив неудачи Лемминкяйнена объясняется широко распространенными запретами — во время охоты нельзя похвалиться грядущим успехом и мечтать о любовных утехах [ср. Мазин 1984: 39–40, о запрете контактов с женщиной — Смоляк 1976: 150 и сл., Алексеенко 1977: 43 и т. п.]. Впрочем, Лемминкяйнен в карело-финских рунах склонен к любовным авантюрам (участие в эпическом сватовстве, приключения на девичьем острове). Существенно, что один из вариантов сюжета небесной охоты, распространенных в Северной Евразии, связан как раз с брачными испытаниями: герой преследует чудесного оленя, который превращается в девушку — в мифе коми о Йиркапе герой не верит оборотню и пускает в загнанного оленя стрелу. П. Ф. Лимеров [2008: 130–131] полагает, что в этом контексте и сюжет охоты Лемминкяйнена связан с брачным испытанием.

Но сам сюжет охоты на чудесное животное, включающий противопоставление природы (лось Хийси) и культуры (мир людей), очевидно, отсылает к космогоническим мифам — это сюжет «небесной охоты» (первой охоты), когда чудесный лось (или олень) превращается в созвездие (Большая Медведица), а лыжня охотника становится Млечным путем. Так представлялось автору и Е. А. Хелимскому (1950–2007) в период совместной работы над циклом финно-угорских мифов для энциклопедии «Мифы народов мира» [Петрухин, Хелимский 1982; ср. Петрухин 2003: 68 и сл.]. Наиболее развернуто сюжет представлен в мифологии обских угров [ср. Мифология хантов 2000: 81, 180; Мифология манси 2001: 81–82], где лосю приписывается Небесное происхождение: некогда он имел шесть ног и мчался по небу так быстро, что никто не мог догнать его. В мифе манси на охоту отправился некий Сын бога или человек Мось — первопредок обских угров — на лыжах из священного дерева. Охотнику удалось согнать лося с неба на землю и отрубить ему лишние две ноги, но следы небесной охоты навсегда запечатлелись на небе: Млечный путь — это лыжня охотника, Плеяды — женщины из его дома, Большая Медведица — сам Лось. Небесный же охотник с тех пор поселился на земле, где было изобилие дичи [Лукина 1990: 297].

В другом мифе охотник — младший сын небесного бога — гнал-ся за волшебным лосем по земле. Дело происходило в начальные

времена. Сын бога — Мир-сусне-хум — заботился о будущих людях и переживал, что когда они появятся, не смогут догнать лося, которого бог создал шестиногим. Сам герой был женат на земной женщине, и тесть не любил зятя — дразнил его тем, что у того в животе булькал лишь налимий суп: первые люди еще не ели мяса. Тогда зять решил догнать шестиногого, а тестя взял с собой: тот нехотя согласился — ему все же хотелось отведать лосятины.

Вспугнутый лось помчался с такой быстротой, что его следы затвердевали, прежде чем люди успевали к ним приблизиться. Но голос свыше призвал сына не отчаиваться, а преследовать лося до священного озера, что в центре мира. Но и на священном озере охотник не смог догнать лося — голос свыше указал ему еще более дальний путь, к озеру в конце многорыбной реки. На волшебных лыжах, переступая через пять лесов, герой, наконец, догнал лося на острове посреди озера на краю мира. Здесь он и отрубил ему лишние ноги, а потом разделал тушу. Шкуру зверя он прикрепил к небу — она должна стать зарей, отмечающей начало дня для людей. След его также прибил кончиком лука к небу — это звезды, по которым смогут ориентироваться люди. Лося он заклил, чтобы зверь устал и позволял обычному охотнику догнать себя, хотя бы на второй день.

Сердце и язык лося герой решил все же отдать обижавшему его тестю. Но старик был еще далеко — там, где охотники только вспугнули лося. Обрадованный тесть отправился готовить мясо, а зять оставил его в лесу и заклил сварливого старика — пусть он заблудится в лесу и погибнет [Лукина 1990: 66–69].

Миф повествует не только о происхождении лося, но и о происхождении охоты. Слабосильный охотник — принадлежащий к иному роду тесть — гибнет в лесу². Неудачливый охотник — характерный герой мифа о небесной охоте: в мифологии селькупов один из культурных героев-близнецов (И, Ия) отправляется на небесную охоту, но замерзает, оставляя лишь лыжный след — Млечный путь [Мифология селькупов 2004: 216].

Географически карело-финским сюжетам³ близки саамские, где небесный олень и культурный герой — Мяндаш [ср. Чарнолусский

² В варианте карело-финской руны Лаппалайнен стреляет в Вяйнямейнена — своего тестя, который решил навестить родного зятя и ехал «верхом на синем лосе» [КФНП. 173].

³ Сюжет погони за лосем свойствен севернокарельской традиции и неизвестен на юге [Миронова 2006: 10].

1965; Ernits 2001]; его тропа — тропа солнца. На златорогого белого оленя — Мяндаша охотится громовник Айеке (Тиермес) со своим луком-радугой; когда он видит добычу и смеется, слышится гром. Человеку страшно видеть преследуемого оленя: от света его глаз он может ослепнуть, от топота копыт — оглохнуть. Охота за солярным оленем должна длиться вечно, ее конец означает конец света. Когда в оленя попадет первая стрела охотника-громовника, горы извергнут огонь, реки потекут вспять, иссякнут источники, и высохнет море. Когда вторая стрела вопьется оленю в лоб, огонь охватит землю, горы сгорят, а на севере лед закипит. Северный ветер станет пламенем, и сам Северный Старец сгорит. Когда же собаки Тиермеса схватят оленя и бог вонзит в его сердце нож, звезды падут с небес, утонет солнце, потухнет луна, на земле останется прах.

Приведенные саамские сюжеты связаны с распространенными космогоническими мотивами о пути преследуемого солнца и происхождении грома и молнии от разящих стрел громовника. Они не оставляют следов на ночном небе. Саамской традиции известен и «ночной вариант» небесной охоты, где лось включает созвездия Кассиопеи, Персея и Возничего [Янкович 1980: 349], движение созвездий и здесь воспринималось как процесс охоты.

Ю. Е. Березкин [Березкин 2008: 15] обратил внимание на отсутствие собственно космогонического продолжения в карело-финских рунах об эпической охоте — лось Хийси исчезает, не превращаясь в созвездие; Лемминкяйнен наделен функцией охотника-неудачника. Собственно космогонический миф, сохранившийся в карело-финском эпосе — миф о мировом яйце, из скорлупы которого возникают звезды [см. подборку текстов — КФНП: Т. 1–2. М., 1994].

Можно полагать, что космогонический миф о мировом яйце вытеснил в карело-финской традиции более архаический сюжет небесной охоты. Об архаике охотничьего мифа свидетельствует его популярность в Евразии начиная с неолита/бронзового века; сравнительный материал о связи образа лося с космогонией (происхождением созвездий) в неолите Евразии был собран еще А. П. Окладниковым (1950). Изобразительные композиции позволяют увязывать многочисленные фигуры лосей карельских петроглифов с солярными сюжетами [Жульников 2006: 57–71]; Е. Г. и М. А. Дэвлет рассмотрели эти композиции в контексте наскального искусства Северной Евразии [Дэвлет 2005: 123–138].

Наиболее яркий изобразительный сюжет (ил. 1), определенно уязвимый с мифом о небесной охоте, был прокомментирован А. И. Мазиным [Мазин 1994: 9–10]: писаница на р. Мая в бассейне р. Алдан передает сюжет охоты лучника на лося, под брюхом которого – солнце с личиной, окаймленной лучами. Мазин приводит миф, записанный у эвенков-орочонов: в начале времен не было дня и ночи, солнце светило весь день, пока лось не схватил солнце и не помчался по небу. За ним последовала его лосиха, а культурный герой – охотник Мани стал их преследовать с луком и двумя собаками. Лось передал солнце лосихе, но и ту настигли стрелы охотника: солнце было возвращено людям, участники охоты превратились в звезды (Млечный путь – лыжня охотника, Большая Медведица – Лось и т. д.), а ночь стал сменять день – ежедневно повторяется небесная охота. А. М. Жульников [Жульников 2006: 66–68] обнаруживает сходный сюжет среди карельских петроглифов (ил. 2): лыжник с личиной волка отбирает у лося символы светил – луны⁴ и солнца; исследователь считает, что в неолитической Карелии был известен миф о похищении светил небесным лосем, а, стало быть, и миф о небесной охоте. Заметим, что в мифе эвенков-орочонов, равно как и в проанализированных разными исследователями изобразительных сюжетах, небесный лось имеет нормальное число конечностей.

К эпохе формирования индоиранской традиции (бронзовый век) относится образ зверя *шарапха* (*сарабха*) древнеиндийской традиции (само имя его давно ассоциируется с названиями лося в финно-угорских языках), способного уйти от любого охотника, ибо у него *восемь* ног. Как уже говорилось, в угорской мифологии лось (олень), обитавший в начале времен на небе, имел *шесть* ног; здесь лось, а не охотник начинает гордиться своей непобедимостью, что вызывает гнев небесного бога Торума⁵: он послал сына – охотника-богатыря, который настиг лося, отрубив ему две лишние задние ноги и хвост, создав, таким образом, нормальное земное животное. Кроме того, охотник проклял гигантского рябчика, ко-

⁴ Изобразительной аналогией лунарному символу карельских петроглифов представляется тамга, которую ставили ненцы на боку оленя, посвященного небесному божеству Нуму. Тамга интерпретируется как изображение радуги, украшавшей одежду Нума [Хомич 1977: 6, ил. 1].

⁵ Универсальный сюжет о первобытных существах-гигантах, истребленных богом (богами), устраивающим «нормальный» космос.



Ил. 1. Писаница со сценой охоты на лося с р. Мая (по А. И. Мазину)



Ил. 2. Сцена охоты на лося. Бесов Нос, Карелия (по А. М. Жульникову)

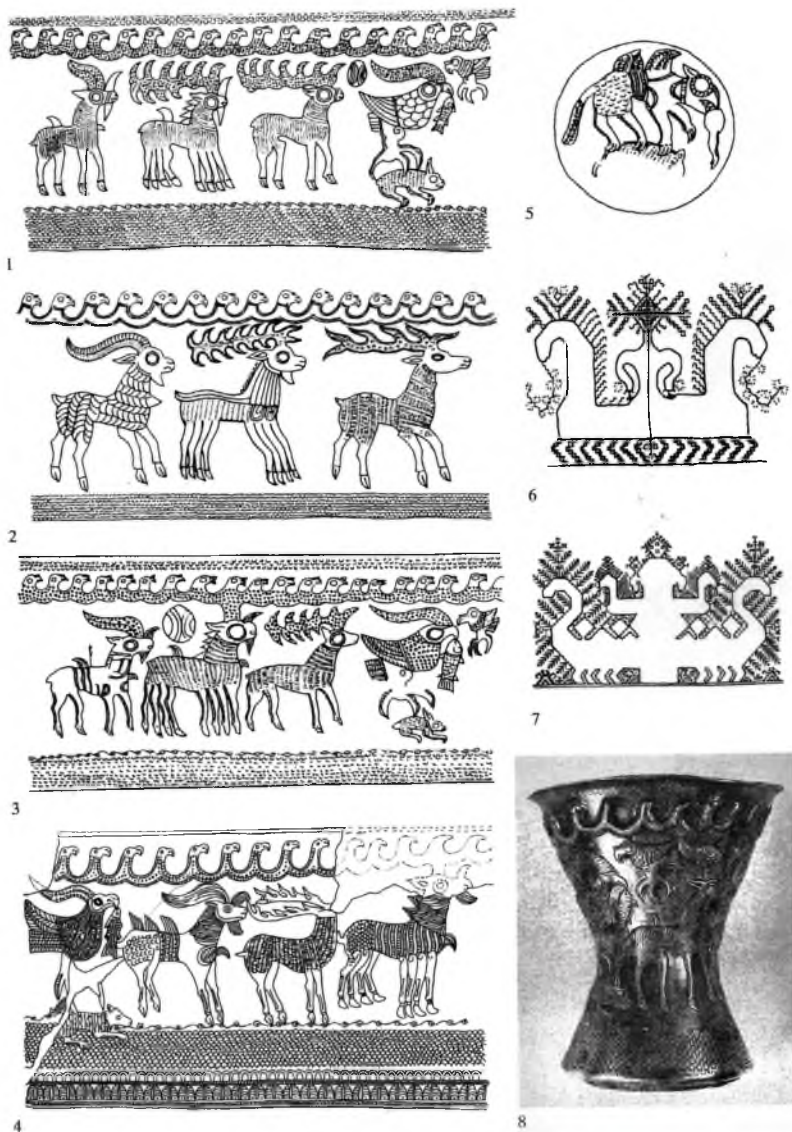
торый пугал его хлопанием крыльев (мотив громовой птицы), — птичка приобрела нормальные размеры [ср. Карьялайнен 1995: 196]. Гигантский лось остался на небе в виде Большой Медведицы, лыжи охотника запечатлелись в виде Млечного пути (см. также эвенкийские и др. параллели, в том числе индоиранские, в книге [Бонгард-Левин, Грантовский 1983: 104–107]).

Индоиранские параллели — одна из магистральных тем сравнительно-исторического исследования финно-угорских мифов: Марти Хаавио [Naavio 1959] видел в сюжете охоты на небесное копытное у балтийских финнов прямое отражение популярного в римском мире иранского мифа о Митре, преследующем небесного быка, занесенного на Балтику римлянами. Это «миграционистское» построение находит некоторое соответствие в современных представлениях историков и лингвистов о мощном воздействии иранской традиции на развитие религиозно-мифологической культуры народов Северной Евразии. Божественным персонажем, который воплощал это воздействие, действительно считается Митра: этому воздействию посвящены специальные работы В. Н. Топо-

рова [Топоров 1981], отражением культа и имени Митры считается и обско-угорский Мир-сусне-хум, у которого, согласно варианту мифа, был шестиногий конь [Гемуев 1990: 185].

Сравнительно-историческое исследование сюжета Евразии продолжается [см. Березкин 2008]. Обращает на себя внимание относительно недавнее открытие изображения восьминогого копытного (олень?), имеющего вполне конкретные исторические характеристики и контекст, расширяющий сюжет за пределы Северной Евразии и индоиранской традиции⁶, на одной из серебряных чаш Рогозенского клада (№ 165), фракийского сокровища, датируемого эллинистическим временем и обнаруженного в Болгарии (Врачанский край) в 1986 г. Сюжету на чаше посвящены специальные работы Ивана Маразова [Маразов 1987, 1996], усматривающего в сюжете фракийскую космограмму. Действительно, шествие из четырех животных отсылает к универсальной космограмме — четырем сторонам света. Шествие возглавляет восьминое копытное (олень? — изображение фрагментарно), завершает хищная птица, в клюве которой — рыба, в ногах — терзаемый зверек (заяц?), между восьминым и птицей — копытные (олень и козел). Над композицией — фриз из птичьих голов, который, возможно, передает гигантские рога восьминогого существа: об этом трудно судить из-за фрагментированности изображения, но близкие композиции на фракийских сосудах включают восьминогого оленя с гигантскими рогами, оформленными как птичьи головки. Так или иначе, мотив птичьих голов отсылает к небесной сфере. Маразов приводит параллели восьминым животным в разных мифологических традициях, от скандинавского Слейпнира до шаманских культов Евразии [Маразов 1996: 220–242; ср. Чаусидис 2005: Д 17], справедливо отвергая натуралистическую интерпретацию восьминогого как изображение двух оленей. Можно предположить, что восьминоготь — действительно признак двух копытных (в отличие от шести ног — признак демонического происхождения твари в финно-угорской традиции): фигура восьминогого животного воплощает в «свернутом виде» схему мирового дерева — вертикали, по сторонам которой располагаются два копытных, воплощающих космос (ср. ил. 3 и аналогии, приводимые Н. Чаусидисом). Рога космического оленя — аналог мирового дерева: гигантские рога оленей, широко представленных в

⁶ Созвездие Большая Медведица именовалось Лосем и в древнерусской традиции: впервые в «Хождении за три моря Афанасия Никитина» (с. 38); термин заимствован из финно-угорской традиции [Райан 2006: 552].



Ил. 3. Сюжеты с фракийских сосудов — шествие животных и восьминогий олень (1–5, 8); 4 — сосуд из Рогозена; 6–7 — мотивы русской вышивки с животными у мирового дерева (по И. Маразову и Н. Чаусидису)

скифо-сибирском зверином стиле раннего железного века, возвращают нас к перспективной проблеме иранского воздействия на культуру Северной Евразии. Шествие животных на чаше из Рогозена, которое возглавляет небесный олень, а замыкает хищная птица, клюющая рыбу и терзающая земное животное, воплощает завершенное космическое пространство. Заметим, что схожие композиции известны в угорской и коми тореви́тке: на ободке медного блюда из Ханты-Му́жи – шествие копытных животных, в центре блюда – олень [Бауло 2004: 66, рис. 25; ср. многочисленные сюжеты с охотой на оленя у манси – Гемуев, Бауло 1999]⁷; бронзовое кольцо, случайная находка на берегу Вычегды возле древнего поселения коми с изображением лося, медведя, горноста́я, росомахи, выдры и других пушных зверей – 9 фигур, разделенные на две части солярными знаками, представляет собой, по Н. Д. Конакову [Конаков 1990], промысловый календарь древних коми. Не только сюжет богатырской охоты, но и сюжет рыбной ловли в карело-финской эпике ассоциируется с добыванием невесты: тот же Лемминкяйнен не узнает в пойманной рыбе свою невесту [КФНП. 101]. Космогония и становление социума объединены общими сюжетами и образами⁸; космический олень оказывается причастным ко всем сферам мироздания: на писанице из Бош-Даг в Туве рыба оказывается «хвостом» у одного из двух оленей, преследуемых верховым лучником [Дэвлет 2005: 124–125; ср. совмещение фигур лося и лебедя на петроглифах Карелии – Жульников 2006: 60] – небесный олень погружается в воду.

Литература

Алексее́нко 1977 – Алексее́нко Е. А. Культы кетов // Памятники культуры народов Сибири и Севера. Л., 1977.

⁷ Схожие композиции известны на саамских и селькупских шаманских бубнах: [ср. Kjellström 1991: 112; Янкович 1980: 351–352]. На саамском бубне помимо оленя в центре композиции присутствует мотив охоты лучника на лося у мирового дерева.

⁸ Изоморфность космогонических сюжетов и обрядов перехода давно отмечена работами А. ван Геннепа, М. Элиаде и др. В связи с сюжетом небесной охоты интересен якутский (и близкий бурятский) обряд, связанный с рождением ребенка: возле жилища, где находилась роженица, устраивали «вертеп» с вырезанными из бересты или бумагами изображениями светил, лося (оленя), охотничьей собаки, лыж, лука, деревьев и т. п. Участник обряда имитировал стрельбу из игрушечного лука по лосю: новорожденный мальчик должен был стать удачливым охотником [Иванов 1971].

Бауло 2004 — Бауло А. В. Атрибутика и миф: металл в обрядах обских угов. Новосибирск, 2004.

Березкин 2008 — Березкин Ю. Е. Алькор, котелок и собака // Кирпичики. Фольклористика и культурная антропология сегодня. Сборник статей в честь 65-летия С. Ю. Неклюдова и 40-летия научной деятельности. М., 2008.

Бонгард-Левин, Грантовский 1983 — Бонгард-Левин Г. М., Грантовский Э. А. От Скифии до Индии. М., 1983.

Гемуев 1990 — Гемуев И. Н. Мировоззрение манси. Дом и космос. Новосибирск, 1990.

Гемуев, Бауло 1999 — Гемуев И. Н., Бауло А. В. Святилища манси верховьев Северной Сосьвы. Новосибирск, 1999.

Дэвлет 2005 — Дэвлет Е. Г., Дэвлет М. А. Мифы в камне. Мир наскального искусства России. М., 2005.

Жульников 2006 — Жульников А. М. Петроглифы Карелии. Петрозаводск, 2006.

Иванов 1971 — Иванов С. В. Старинный якутский обряд, связанный с рождением ребенка // Религиозные представления и обряды народов Сибири в XIX — начале XX в. Л., 1971.

КФНП — Карело-финский народный эпос. Т. 1–2. М., 1994.

Карьялайнен 1995 — Карьялайнен К. Ф. Религия югорских народов. Т. 2. Томск, 1995.

Конаков 1990 — Конаков Н. Д. Промысловый календарь в мировоззрении древних коми // Мировоззрение финно-угорских народов. Новосибирск, 1990.

Лимеров 2008 — Лимеров П. Ф. Образ Стефана Пермского в письменной традиции и фольклоре народа коми. М., 2008.

Лукина 1990 — Мифы, предания, сказки хантов и манси. Составление Н. В. Лукиной. М., 1990.

Мазин 1984 — Мазин А. И. Традиционные верования и обряды эвенков-орочонов. Новосибирск, 1984.

Маразов 1987 — Маразов Иван. Шествие на фантастични животни (№ 165 от Рогозенското съкровище) // Изкуство. 1987. № 5.

Маразов 1996 — Маразов Иван. Рогозенското съкровище. София, 1996.

Мифология манси 2001 — Мифология манси. Энциклопедия уральских мифологий. Т. II. Новосибирск, 2001.

Мифология селькупов 2004 — Мифология селькупов. Энциклопедия уральских мифологий. Томск, 2004.

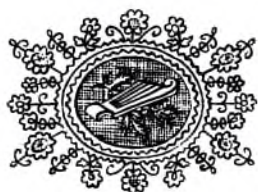
Мифология хантов 2000 — Мифология хантов. Энциклопедия уральских мифологий. Т. III. Томск, 2000.

Миронова 2006 — Эпические песни южной Карелии / Составитель В. П. Миронова. Петрозаводск, 2006.

Окладников 1950 — Окладников А. П. Неолит и бронзовый век Прибайкалья. М.; Л.: Изд-во АН СССР. 1950 (МИА № 18).

Петрухин, Хелимский 1982 — Петрухин В. Я., Хелимский Е. А. Финно-угорская мифология // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1982.

- Петрухин 2003 — Петрухин В. Я. Мифы финно-угров. М., 2003.
- Райан 2006 — Райан В. Ф. Баня в полночь. Исторический обзор магии и гаданий в России. М., 2006.
- Смоляк 1976 — Смоляк А. В. Представления нанайцев о мире // Природа и человек в религиозных представлениях народов Сибири и Севера. Л., 1976.
- Топоров 1981 — Топоров В. Н. Об иранском влиянии в мифологии народов Сибири Центральной Азии (1–2) // Кавказ и Средняя Азия в древности и Средневековье. М., 1981.
- Хождение за три моря Афанасия Никитина / Под ред. Я. С. Лурье. Л., 1986.
- Хомич 1977 — Хомич Л. В. Религиозные культы ненцев // Памятники культуры народов Сибири и Севера. Л., 1977.
- Чарнолуцкий 1965 — Чарнолуцкий В. В. Легенда об олене-человеке. М., 1965.
- Чаусидис 2005 — Чаусидис Н. Космологические слики. Т. 2. Скопје, 2005.
- Янкович 1980 — Янкович М. Мифическое животное на звездном небе // Скифо-сибирское культурно-историческое единство. Кемерово, 1980.
- Ernits 2001 — Ernits Folktales of Meandash, the Mythic Sami Reindeer. Part 2 // Folklore. 2001. Vol. 13.
- Haavio 1959 — Haavio, M. Karjalan jumalat: Uskontotieteellinen tutkimus. Porvoo; Helsinki, 1959.
- KI — Suomen kansan vanhat runot, I. Helsinki, 1903.
- Kjellström 1991 — Kjellström R. Traditional Saami Hunting in Relation to Drum Motifs of Animals and Hunting // The Saami Shaman Drum. Åbo; Stockholm, 1991.



А. Л. Топоров
Москва

Параллели между русскими заговорами XVII века и карело-финскими эпическими песнями¹

В последние годы в публикации и изучении русских заговоров произошла, можно сказать без преувеличения, подлинная революция. Это связано прежде всего с тем, что было введено в оборот боль-

¹ Работа выполнена при поддержке гранта РГНФ 2008–2010, № 08-04-00318а «Устное повествование как источник для исследования биографии и меняющейся картины мира».

шое число ранее неизвестных текстов XVII–XVIII вв., в том числе рукописных сборников заговоров и материалов, отложившихся в следственных делах о колдовстве. Сошлюсь хотя бы на известное издание «Отреченное чтение в России XVII–XVIII вв.» (2002). В настоящее время мною подготовлен сборник «Заговоры из рукописных источников XVII – первой половины XIX в.», который включает около 500 заговоров из 36 рукописных сборников, хранящихся в 8 архивах Москвы, Санкт-Петербурга, Киева и Ярославля. Новые материалы не только велики количественно, но и имеют качественную специфику, поскольку рукописи относительно точно датированы, в большинстве случаев имеют определенную географическую локализацию и отражают ранний период существования заговорной традиции, еще не затронутой разложением и различными вторичными влияниями.

Гигантский объем русской заговорной традиции, взятой в совокупности старых, ранее известных и новооткрытых источников, предоставляет существенные возможности для изучения заговоров в различных отношениях: лингвистическом, фольклористическом, археографическом, историко-культурном, структурно-семиотическом, компаративном и т. д.

Совершенно особое место в корпусе русских заговоров занимают тексты, записанные в Обонежье. Мне уже доводилось писать о том, что эта традиция представлена на протяжении примерно 4-х веков, начиная от так называемого Олонецкого сборника (далее – ОС) 2-й четверти XVII в. до собраний В. Мансикки (1914/1926 гг.) и «Русских заговоров Карелии» Т. С. Курец (2000), включая многочисленные публикации в «Олонецких губернских ведомостях» и других изданиях [Топорков 2007].

Как известно, ОС, помимо примерно 120 русских заговоров, включает подборку заговоров, записанных кириллицей на одном из прибалтийско-финских языков. По нашим подсчетам, это 8 заговоров и 4 приговора. Языковая принадлежность этих текстов интерпретировалась по-разному. В частности, петрозаводский лингвист А. П. Баранцев считал эти тексты людиковскими. В настоящее время тексты заново прочитаны, расшифрованы и переведены петербургским лингвистом С. А. Мызниковым, который предлагает более осторожно именовать их «карельско-вепскими». Далее я так и буду их называть.

Выдающееся значение ОС с точки зрения лингвистической обусловлено тем, что это наиболее ранний из известных нам на настоящий момент корпус карельско-вепских текстов. Заговоры, зафиксиро-

рованные в ОС, бытовали в смешанной двуязычной среде, о чем говорит то, что тексты записаны на карельско-вепсском, а инструкции к ним на русском, т. е. предполагалось, что пользователь является билингом, который читает инструкции на одном языке, а сами тексты произносит на другом.

В данной статье я постараюсь кратко охарактеризовать 8 карельско-вепсских заговоров ОС, установить характер взаимного влияния русских и карельско-вепсских текстов ОС, выявить ряд параллелей между русскими и карельско-вепскими заговорами ОС, с одной стороны, и карело-финскими эпическими и магическими песнями — с другой.

Из 8 карельско-вепсских заговоров ОС 3 лечебных: от боли в животе (№ 36), от ожога (№ 108), от укуса змеи (№ 109), 2 оберега: на свадьбе (№ 38) и от порчи (№ 39), 2 охотничьих (№ 118, 119). Один заговор имеет две функции: он может быть использован и как свадебный оберег, и как заговор от грыжи у ребенка (№ 37). Если сосчитать его дважды, можно сказать, что в ОС на 8 заговоров приходится 4 лечебных заговора, 3 оберега и 2 охотничьих заговора.

Тексты расположены в рукописи тремя группами: первая включает 4 текста (№ 36–39), вторая и третья — по два (№ 108, 109; № 118, 119). При этом вторая и третья группы расположены сравнительно далеко от первой и близко друг к другу, поэтому, в принципе, их можно считать одной группой, хотя и разделенной напополам. Карельско-вепские тексты различаются по размеру: самые большие занимают 39 (№ 118) и 28 строк (№ 36), остальные — в диапазоне от 7 до 15 строк.

Некоторые из этих текстов имеют соответствия в последующей заговорной традиции, например, заговор от ожога начинается с описания того, как искра падает в море: «Ветер дул, горел огонь (подсека). Попала из огня (подсеки) искра на золотую лучину, от золотой лучины (огонь) упал в золотое море. В золотом море золотая дева заговаривает тоску от ветра, боль от ожога у этого человека в этот час...» (№ 108; пер. С. А. Мызникова). Текст имеет параллели в карело-финских рунах о рождении огня, например: «Высек Ильмарини пламя, / Выйнямейнен выбил кремнем... / От огня упала искра / Прямо в озеро Алоэ» [КФНЭ 1994/2: 26–27; пер. В. Я. Евсеева]; «Высек Укко-Ильма пламя, / Выбил [кремнем] Выйнямейни... / Искра пламени упала / Через землю и Маналу... / Дева Маналы вскочила, / Боль от пламени познала, / Огненную боль лечила» [КФНЭ 1994/2: 29; пер. В. Я. Евсеева].

Заговор от укуса змеи (№ 109) имеет близкие параллели в вепсских заговорах от змей, записанных в XX в. В частности, в них также имеются

формулы: «Я знаю твоего отца и мать» [Винокурова 2006: 168], формула отсылки в куст, упоминается груда камней [Винокурова 2006: 154, 169].

В заговоре от боли в животе фигурирует черный конь: «Подымается из черного моря черный конь, железные копыта, и лягает черный конь железными копытами, страдающий да услышит, чтобы выздоровел» (№ 36; пер. С. А. Мызникова). Аналогичный образ встречается в южновепсском заговоре: «В черном лесу у черной лошади медные глаза, железные зубы, скоблит и бороздит лесную болезнь...» [Винокурова 2006: 276; пер. И. Ю. Винокуровой].

Некоторые фрагменты или формулы карельско-вепсских заговоров, вероятно, были переведены с русского языка. Например, в охотничьем заговоре говорится: «Пошел я на золотое море, в золотом море белый камень; на белом камне сидит святая Богородица» (№ 18; пер. С. А. Мызникова). Формула «в море камень, на камне мифологический персонаж» в различных модификациях несколько десятков раз встречается в русских заговорах ОС (№ 4, 9, 15, 17, 18, 20, 76, 90, 91, 93, 94, 96, 98, 99, 103, 110, 111, 113, 114, 115, 116б, 116г, 120, 122, 124, 125). В целом для карельских и вепсских заговоров она не характерна.

Если мы сравним карельско-вепсские и русские заговоры ОС друг с другом, то увидим, что в них имеется целый ряд сходных мотивов и образов. У нас есть, в принципе, несколько возможностей для того, чтобы определить источник этих образов и направление влияний: мы можем привлечь, с одной стороны, карельские и вепсские заговоры, записанные позднее, а с другой — русские заговоры последующей записи. Учитывая, что в состав карельско-финского эпоса входят магические руны, естественно, что и их следует также привлечь для сравнения.

Остановимся здесь на 6 таких сходениях. Назовем их условно: мотив ‘чудесный персонаж выезжает из моря’, образ «золотого мужа с золотыми луком и стрелами», мотив ‘чудесные персонажи выходят из моря и рубят дуб’, образы «железной бабы» и «золотой девицы»; мотивы ‘герой стреляет из лука по звездам’ и ‘золотая белка на золотой сосне’.

1. Мотив ‘чудесный персонаж выезжает из моря’ известен в 5 русских и 3 карельско-вепсских заговорах ОС. Инвариант русских заговоров: черный муж / человек костян / человек медян / человек стар / стар матер человек едут / идут из моря (№ 94, 98, 103, 120, 122). В двух случаях человек, вышедший из моря, стреляет из лука (№ 98, 120), в одном — ударяет пятой в стену (№ 103). В одном из карельско-вепсских заговоров из черного моря появляются друг за другом черный муж, черный конь, черная собака и черный сокол (№ 36).

Во втором некий персонаж выходит с луками из синего моря и стреляет в недоброжелателей, насылающих порчу (№ 37). В третьем из белого моря выходит царь Константин и стреляет из золотого лука в недоброжелателей (№ 119).

В русских заговорах встречается эпизод, когда из моря выходят антропоморфизированные болезни, однако мотив 'чудесный персонаж выезжает из моря' в целом для них не характерен, зато он чрезвычайно популярен в карело-финском эпосе. Например, в руне «Убой большого быка»: «Черный муж из моря вышел — / Он того быка зарежет... [КФНЭ 1994/2: 62; пер. В. Я. Евсеева]. В песне «Большой дуб»: «Черный муж из моря вышел, / Тот герой из волн поднялся... / Рот и голова — в железе, / На плечах был шлем железный, / Был он в сапогах железных, / В рукавицах из железа...» [КФНЭ 1994/2: 66; пер. В. Я. Евсеева]. В руне «Убийство прежней жены» из моря последовательно выходят женихи в медных, серебряных и золотых шлеме, шапке и рукавицах [КФНЭ 1994/2: 400]. В песне «Морские женихи» из моря один за другим выходят женихи из железа, меди и хлеба или из серебра, золота и хлеба [КФНЭ 1994/2: 387–389]. Персонаж, вышедший из моря, в русских заговорах ОС описывается так же, как в карело-финском эпосе: в одном заговоре его конь и военное снаряжение сделаны из меди (№ 98), а в другом он назван «черным мужем» (№ 103). Что касается карельско-вепсских текстов, то черный конь с железными копытами и царь с золотыми руками и ногами, золотым луком и стрелами также находят близкие параллели в эпических песнях. Таким образом, можно предположить, что мотив 'чудесный персонаж выезжает из моря', который имеется в 5 русских и 3 карельско-вепсских заговорах ОС, генетически связан с карело-финским фольклором.

2. Образ золотого мужа с золотыми луком и стрелами встречается в двух русских заговорах ОС: «Есть море окиян, в том море окияне есть муж злат, и лук злат, и тятива злата, и стрела злата, и стреляет из своег(о) златаг(о) плеча на все на 4 стороны от сего раба Б(о)жия имярек притчю...» (№ 113); «Есть море злато, в том златом море злат камен(ь), в том златом камени сидит злат человек, у тог(о) златаго чело века злат лук в руках, у тог(о) злата лука злата стрела, и той златой стрелой пострелил злата тура, и в том златом туре доброе сало» (№ 116в).

В одном карельско-вепсском заговоре подобным образом описан царь Константин, который выходит из белого моря: «...вышел из белого моря царь Костянтин. У царя Костянтина золотые руки и золо-

тые ноги, и взял он в золотые руки меня и мои ловушки, и выпустил он из своих золотых рук мои ловушки, и взял в золотые руки китовый лук, и взял в золотые руки золотой (колчан), в золотом колчане золотые стрелы, и застрелил он вынюхивание мужей и насмешку женщин...» (№ 119; пер. С. А. Мызникова).

И подобные описания золотых мужей с золотым оружием, выходящих из моря, и сквозной симпатический эпитет «золотой» многократно встречаются в карело-финском эпосе, например: «Муж из моря поднимался, / Золотом уста покрыты, / Золотом — и рукавицы, / Золото в тех рукавицах» [КФНЭ 1994/2: 388; пер. В. Я. Евсеева]; «Муж из Черного плыл моря, / Шлем был золотой надет им, / Это — шапка золотая. / В рукавицах золотых был [КФНЭ 1994/2: 400; пер. В. Я. Евсеева].

Персонажи из золота встречаются в карело-финских песнях и в других конфигурациях мотивов, вне темы появления из моря, например: «Антерус войной собрался, / В бой шел в ножнах оловянных, / Поясок из серебра был, / Золотистая борода, / Голова вся золотилась, / Волосы все золотые... [КФНЭ 1994/2: 296; пер. В. Я. Евсеева]. Все это дает основания предполагать, что и эта модификация мотива восходит к карело-финскому фольклору. В двух процитированных выше русских заговорах ОС (№ 113, 116в) золотой муж не выходит из моря, а находится в море или на золотом камне в море, что более соответствует топике русских заговоров, но само описание этого персонажа, скорее всего, имеет карельско-вепсское происхождение.

3. Следующий мотив представляет собой дальнейшее развертывание мотива ‘чудесный персонаж выезжает из моря’; назовем его ‘чудесные персонажи выходят из моря и рубят дуб’. В одном из наиболее обширных русских любовных заговоров ОС говорится о том, что тридцать братьев рубят топорами тридцать золотых дубов, у которых корни, вершины и ветви золотые; из моря выходит «стар матер человек» и спрашивает братьев, зачем они секут дубы; братья отвечают, что сооружают кузницу и разжигают в ней угли. Далее следуют формулы любовного заговора: надо, чтобы слипались железо и медь; пусть так же слипается сердце женщины с сердцем имярека и т. д. (№ 122). По меньшей мере три мотива этого заговора имеют параллели в карело-финских песнях о большом дубе: 1) чудесные персонажи выходят из моря, 2) они рубят могучий дуб, 3) ствол или щепки дуба используют в кузнице. Соответственно в рунах о большом дубе из моря выходит карлик или железный муж, рубит могучий дуб, а щепки

собирает девица и относит их в кузницу [КФНЭ 1994/2: 66–70]. Как известно, Вайнямейни и другие кузнецы наделяются в карело-финском эпосе сакральными функциями, участвуют в миротворении, изготавливают Сампо, творят вещи и природные объекты не только руками, но и словами и песнями и т. п. Стоит ли удивляться, что и другие мотивы данного русского любовного заговора находят параллели в карело-финских рунах: в них так же, как и в заговоре № 122 ОС, имеются эпизоды, когда кузнец кует замки и переносится с ветром по воздуху [КФНЭ 1994/2: 19, 31, 143].

Можно думать, что данный заговор впитал в себя сюжетику и образный строй карело-финского фольклора. В то же время происхождение основных заклинательных формул данного заговора, скорее всего, связано с русской традицией. В частности, одна из формул основана на магическом уподоблении соединения любовников изготовлению стали на основе сплава разных металлов; это уподобление хорошо известно в русских заговорах, например: ‘Как у славного господина кузнец кует, железо кипит, варится и уклад к железу прикипает и приваривается, так бы и раба Божия (имрек) прикипала и приваривалась...’ [ОГВ, 1869, № 94: 997; № 4; из недатир. ркп.].

4. Образы «железной бабы» и «золотой девицы» фигурируют в одном из наиболее красочных заговоров ОС: «Стоит ступа железная, на той ступе железной стои[т] стул железной, на том стуле железном сидит *баба железная*, и прялица у ней железная, и веретена у ней железные; прядет она кужель железной; и зубы, и глаза железные, и вся она в железе. И подле той ступе железной стоит ступа золотая, и на той ступе золотой стоит стул золотой, на стуле золотом сидит *девица золотая*; и зубы золотые, и вся в золоте, и прялица у ней золотая, и веретена у ней золотые; прядет кужель золотой» (№ 12). Образ золотой девы имеется также в одном из карельско-вепсских заговоров ОС (№ 108), а в нескольких русских заговорах фигурируют также золотая швея и золотой муж (№ 99, 110, 111, 113, 116в). В русских заговорах ОС имеются персонажи из меди и других твердых материалов: медный человек (№ 98), костяной человек (№ 120). В заговоре от порчи имярек высказывает пожелание: «*И ребра мои были бы медные и кости булатные, а тело б было каменное* супротив моего недруга» (№ 124).

В целом структура текста достаточно традиционна для русских заговоров от кровотечения, в которых мотив ‘девица или другой женской персонаж зашивают рану’ является одним из самых распространенных.

Однако образы «железной бабы» и «золотой девицы» для русских заговоров не характерны. Зато они имеют параллели в мифологических представлениях и фольклорных текстах народов России. В частности, в XV–XVI вв. было широко известно предание о Золотой бабе, которое многократно сообщалось иностранцами и вносилось в русские летописи. В карело-финском эпосе популярен сюжет о выковывании золотой девицы [КФНЭ 1994/2: 42–51, 100, 120, 167, 346]. В песне на сюжет «Морские женихи» из моря выходит сначала муж «С головой и ртом железными, / Шлем на голове железный... / Рукавицы из железа», потом муж «с головою и ртом медными», далее золотыми и, наконец, хлебными [КФНЭ 1994/2: 387; пер. В. А. Евсеева]. Встречается в карело-финском эпосе и образ старухи, «ткущей железной нитью» (Там же: 94). Весьма популярны персонажи, выкованные из железа: «Рот и голова — в железе, / На плечах был шлем железный, / В рукавицах из железа, / И стальной топор под мышкой» (Там же: 68; пер. В. А. Евсеева). Среди них встречаются и женщины: «Дочь железная Туони — / Пальцы, ногти из железа — / Нить железную тянула, / Нити медные отлила...» (Там же: 114; пер. В. А. Евсеева). Учитывая, с одной стороны, уникальность образов железной бабы и золотой девицы для русской традиции, а с другой — их широкое распространение в карело-финском эпосе, можно предположить и здесь влияние карельского фольклора.

5. Мотив 'герой стреляет из лука по звездам' встречается в русских заговорах ОС и довольно широко представлен в последующей русской заговорной традиции; он известен также в карело-финском эпосе. В ОС описывается, как 'херувими и серафимы... стреляют чародеица и чародеицу... и сотонина аггела в сердце, и их всех в сердце, и звезду их в небе стреляют...' (№ 125). Приведем параллель из сборника П. С. Ефименко: '...осмотрю я, р. Б., на ясном небе первую звезду, против того осмотру на сырой земли порченика... *пострелю я, р. Б., на ясном небе первую звезду, против того пострелю на сырой земли порченика...*' [Ефименко 1878: 187, № 51]. В карело-финском эпосе мотив фигурирует как свадебное испытание: чтобы получить невесту, герой должен подстрелить звезды на небе, что он и делает [КФНЭ 1994/2: 165, 196–197, 399]. Коррелирует с этим мотив стрельбы из лука по небу: герой стреляет в небо, отчего оно чуть не раскололось [КФНЭ 1994/2: 66, 110, 227]. В данном случае мы можем констатировать, что один и тот же мотив имеется и в русских заговорах, и в карело-финском эпосе, однако, скорее всего, речь идет о таком мотиве, который существует параллельно в разных традициях. Говорить о заимствовании здесь вряд ли уместно.

6. В одном из русских охотничьих заговоров ОС встречается красочный образ золотой белки на золотой сосне: «Есть море окиян, едет из окияна моря человек медян; и кон(ь) под ним медян, (и лук) медян, и стрел(ь)е медное; и тянет крепок лук и ст(р)еляет метко. *На мху стоит сосна золотая, на сосны золотой белка золотая.* И пострелит медной человек белку золотую и вынимает у ней сердце булатное, расколет на трое...» (№ 98). Описание охоты на белку или просто белки на дереве многократно встречается в карело-финском эпосе, причем в некоторых вариантах и белка, и дерево также названы золотыми, например: «Был Иван сынком Калевы... / Видел золотую белку / Там, на елке золоченой. / Раз стрелял он с перелетом...» [КФНЭ 1994/2: 110; пер. В. Я. Евсеева]. Описание охоты на белку и особенно визуально-символический образ золотой белки на золотой сосне, скорее всего, являются переводом с карельского на русский язык.

Не имея возможности продолжать сравнительное исследование заговоров ОС, подведем некоторые предварительные итоги.

1. Мы можем теперь обоснованно утверждать, что олонечская заговорная традиция уже во второй четверти XVII в. находилась в тесном взаимодействии с магическими традициями карельского и вепсского населения. При этом взаимодействие и взаимовлияние имели двусторонний характер, т. е. и русские заговоры влияли на вепские и карельские, и, наоборот, карельские и вепские влияли на русские.

2. Многие красочные детали русских заговоров XVII в. оказываются по своему происхождению карельскими или вепскими (мотивы ‘чудесный персонаж выезжает из моря’, образ золотого мужа с золотыми луком и стрелами, образы золотой девы, железной бабы, золотой белки на золотой сосне). Более того, некоторые русские заговоры ОС, по-видимому, частично переведены с карельско-вепсского на русский язык, хотя в целом сюжетика русских заговоров Обонежья и присущие им структурные закономерности имеют, несомненно, восточнославянскую основу. Определить степень карельско-вепсского влияния на русские заговоры Обонежья еще предстоит в будущем.

3. В более общем плане можно сказать, что при сравнительном исследовании русских заговоров с карельскими и вепскими следует привлекать, прежде всего, такие русские заговоры, которые записаны на территории этнического взаимодействия русских, карелов и вепсов. Кроме того, особого внимания заслуживают старые записи заговоров XVII – начала XIX вв. как тексты, сохранившие черты архаической традиции и в наименьшей степени подвергшиеся разрушению,

сокращению, упрощению, формальной унификации и другим спутникам вырождения заговорно-заклинательной традиции. Прежде всего, в поисках сравнительного материала нужно обращаться к старым записям заговоров, которые происходят с территории Обонежья.

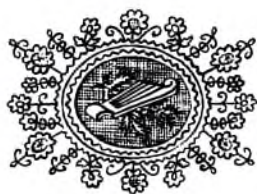
Литература

Винокурова 2006 — Винокурова И. Ю. Животные в традиционном мировоззрении вепсов. Петрозаводск, 2006.

Ефименко 1878 — Ефименко П. С. Материалы по этнографии русского населения Архангельской области. М., 1878. Ч. 2 (Тр. Этногр. отд. Имп. Обва любителей естествознания, антропологии и этнографии при Моск. ун-те; Т. 30; кн. 5; вып. 2).

КФНЭ 1994/2 — Карело-финский народный эпос / Сост., вступ. ст., пер., прим. В. Я. Евсеева. М., 1994.

Топорков 2007 — Топорков А. Л. История и современное состояние заговоров Прионежья (обзор источников) // Рябининские чтения-2007: Материалы V научной конференции по изучению народной культуры Русского Севера. Петрозаводск, 2007. С. 394—396.



Н. Е. Мазалова
Санкт-Петербург

**Эмоции героев карело-финских рун
и русских былин**

В настоящее время этнология обратилась к рассмотрению ментальности человека в определенные эпохи, его эмоций, их связи с традиционной культурой. Антропологический подход к изучению эмоций предполагает исследование эмоций как явления культуры; а также взаимодействие эмоций с социальным миром (изучение эмоций как конструкций, связывающих личность и окружающую социальную среду). Задача исследователей заключается в том, чтобы увидеть взаимодействие и сущностное единство социального, ментального, эмоционального.

Герои карело-финских рун и русских былин чрезвычайно эмоциональны. Они радуются, плачут, гnevаются. Вместе с тем в эмоциях героев рун и былин прослеживаются различия, обусловленные жанровыми (руны — архаический героический эпос, былины — героический) и этнокультурными особенностями. В былинах и в рунах эмоции героев в соответствии с законами фольклорных жанров выполняют мотивообразующие функции. Они выступают в качестве мотивировок поступков героев, они также являются оценкой происходящего и служат одним из средств характеристики фольклорных образов. Кроме того, мотивы зависят от «архаичности» определенных мотивов.

Как известно, «Калевала» — полистадиальный памятник, однако доминирует в нем архаический пласт. Вайнямейнен — герой архаического эпоса, демиург. Одно из его деяний — создание музыкального инструмента кантеле из хребта щуки. Играя на кантеле, Вайнямейнен «возбуждает» радость:

Кантеле берет он в руки,
Радость ближе придвигает,
И поет он, и играет,
Он наигрывает славно,
Радость радость возбуждает
Песня песнею звучит.

[Евсеев 1994: 78]

Веселье, радость музыки связаны с созиданием; Вайнямейнен ударяет по струнам кантеле: «Вздрыгнула земля с болотом, пали медные вершины, от игры веселье слышно, по земле шло эхо песен» [Евсеев 1994: 220]. Подобная картина взбудораженной музыкой земли сопоставима с актом первотворения.

В традиционном обществе существовало отношение к музыкальному тексту как к сакральному. Верили, что музыка и пение способны покорить хозяев стихий и обеспечить их благожелательное отношение. Радость и веселье музыки и пения опосредовали отношения с миром природы. Игру Вайнямейнена слушают, веселясь, не только люди, но и животные, хозяева вод и леса: «Не пришлось мне (хозяйке воды. — *Н. М.*) раньше слышать, как играет Вайнямейни, веселится рунопевец» [Евсеев 1994: 208]. «Не было того веселья, как тогда там веселились» [Евсеев 1994: 212]. Можно предположить, что «веселье» музыки и пения служит одним из средств введения Вайнямейнена — шамана в экстатическое состоя-

ние, в котором он осуществляет контакт с потусторонним миром. Кроме того, в рунах иногда описывается, что игра Вайнямейнена на кантеле вызывает у него и у слушающих людей и духов природы слезы. По мнению Е. М. Мелетинского, «состояние экстаза Вайнямейнена выражается только в слезах» [Мелетинский 2004: 135]. На наш взгляд, состояние экстаза выражено именно переходами от смеха к слезам, их нерасчлененностью.

«Потешит» (веселит) своими песнями морского царя и герой русских былин Садко. Он играет на гуслях на берегу озера Ильмень, послушать его приплывает морской царь:

А спотешил нас топерь да ты во озере...
Ай как всех развеселил у мня да на честном пиру.
[Гильфердинг 1983: 239]

Впоследствии водяной царь затребовал Садко к себе на дно моря и заставил играть на гуслях:

Ай как начал играть Садке как во гусли во яровачаты,
А как начал плясать царь Морской топерь в синем море.
[Гильфердинг 1983: 248]

Исследователи (В. Я. Пропп, В. Я. Иванов, В. Н. Топоров) мотив игры на музыкальном инструменте связывают со свадебными испытаниями. Здесь веселье и радость музыки связаны с генеративными представлениями.

Вайнямейнен может также горько плакать. Так, он плачет после того, как его противник Лаппалайни убивает лошадь Вайнямейнена, и тот падает в море; герой носится по волнам; из яйца, снесенного на его колене птицей, образуется Вселенная. Затем его приносит к Похьеле и он «плачет и горюет, и словами причитает» [Евсеев 1994: 133]. Свой плач герой объясняет тем, что он попал в чужую страну Похьела, где находят смерть мужчины:

Потому я плачу,
Потому скорблю я,
Что я родину покинул,
В темную попал Похьелу,
Где мужчин едят в деревне,
Где в воде героев топят.
[Евсеев 1994: 139]

Плач в фольклорных произведениях — не только выражение эмоции горя, печали; он также является формой ритуального поведения, способом общения с обитателями загробного мира. Похьела ассоциируется с потусторонним миром. Прибытие жениха в Похьелу за исковой ценностью — невестой рассматривалось как его пребывание в царстве мертвых.

В рунах отмечается, что плач Вайнямейнена — особый плач, это плач мужчины, который отличается от плача женщин и детей. Хозяйка Похьелы слышит: «плачет там мужчина, плачет, как герой» [Евсеев 1994: 78], «Плач услышала мужчины, различила стон героя, это плач — не женский плач, это плач — не плач ребенка, это плачет Вайнямейнен» [Киуру 1985: 21]. Здесь плач является одним из проявлений жизни, обозначает переход от смерти к жизни. В некоторых рунах далее следует мотивы добывания жены: хозяйка Похьелы превращает Вайнямейнена в своего работника и мужа одной из девушек своего рода.

В былине герои, как правило, не плачут: это не соответствует нормам поведения богатыря-героя. Исключение представляет Садко, который «заплакал» перед отправлением в морское царство, готовясь умирать. Нередко плачут герои-мужчины другого жанра русского фольклора — волшебных сказок.

В образе Вайнямейнена, по словам Е. М. Мелетинского, доминирует не воинская героика и богатырская самонадеянность, а мудрость, магическая сила [Мелетинский 2004]. Это проявляется в описании боя Вайнямейнена и Еукахайнена. В центре этого повествования стоит описание доблести Вайнямейнена — мужественного человека, который заботится о собственных чести и достоинстве и весьма чувствителен к посягательствам на них, но вместе с тем здесь особый акцент делается на его миролюбии. Поединку предшествует словесная перепалка, Еукахайнен пытается присвоить деяния Вайнямейнена по созданию мира, Вайнямейнен отвечает, что это он распахал море и т. д. Некоторые руны рисуют Еукахайнена озлобленным и завидующим Вайнямейнену:

Ой ты, юный Еукахайни,
Ты чего такой сердитый,
Раньше не был ты озлобен,
Так давай соревноваться.

[Евсеев 1994: 140]

Этот эпизод, с одной стороны, напоминает распространенные у народов Севера легенды о состязаниях шаманов в магической силе, а с другой — сюжеты былин о состязании старших и младших богатырей, только в былинах герои меряются физической силой и побеждает младший богатырь, кроме того, зависть к младшему богатырю испытывает старший. В рунах побеждает «старый мудрый» Вайнямейнен.

Русские былины изобилуют описаниями богатырских поединков героев. Одна из важнейших эмоций, которую испытывают былинные богатыри русского героического эпоса, — гнев. Обычно он описан словосочетанием «разгорелось сердце богатырское». Богатыря охватывает чувство гнева перед битвой с врагами государства. Так, Илья Муромец гневается, когда он приезжает в город Бекетовец, в котором «погана литва» и «поганные татары» «одолели мужиков бекетовских», и он начинает битву:

Как разгорелось его сердце богатырское,
Как почал он бить поганых татаровой,
Конем-то топтать и копьем колоть,
Прибил-то он поганых в единый час,
Не оставил поганых и на семена.

[Рыбников 1990: 63]

Гнев — сложная эмоция; он ассоциируется с яростью, обидой, местью, разрушением, силой, злобой. Обычно гнев богатыря вызывают иноплеменники-враги или «ненормативное» по отношению к нему поведение, например, людей, стоящих ниже в социальном отношении. «Сердце богатырское» — это и гнев, и страсть к битве. Гнев эпических богатырей вызывает у них небывалый подъем физической силы и вводит в состояние, напоминающее состояние «боевого безумия», в котором пребывают герои скандинавского эпоса берсерки. Как отмечает Ю. М. Лотман, берсерк «в сражении... уподобляется зверю, сбрасывая с себя все ограничения человеческого поведения» [Лотман 1992: 67].

Отметим, что для поведения более позднего героя рун — Куллерво характерен сходный с героями былин стереотип поведения в бою: «На войну он шел, играя, он в сражение шел с криком, на пожарах он буянил...» «по борам он куролесил» «он в сражение шел с криком» [Евсеев 1994: 294]. Его образ приобретает черты богатыря.

Таким образом, поведение и эмоциональные характеристики былинных богатырей вполне укладываются в стереотип маскулинности в традиционном обществе. Проявления гнева, ярости — нормативное поведение для некоторых ситуаций, например, в бою. Гнев богатыря связан с агрессией; он вызывает агрессивные действия — битву с врагами или другими антагонистами. Как правило, богатырская сила направлена на причинение вреда врагам отечества. Гнев богатыря нередко сопровождается выражением презрения, ненависти к противнику, нередко это выражается в словесной перепалке с ним. Проявление таких эмоций не противоречит традиционной мужской роли.

О народных представлениях об эмоции гнев прежде всего свидетельствует этимология этого слова: гнев родственно «гнить», также существует мнение, что слово «гнев» восходит к «гнетить» — «зажигать, раздувать»; т. е. слово «гнев» связано с представлениями о разрушении, а также об огне. Следует отметить, что в некоторых диалектах слово «жар» обозначает жизненную и физическую силу, т. е. гнев связан с представлениями о силе.

В отличие от Еукахайнена, который после того как Вайнямейнен погрузил его в болото, испугался и запросил у него пощады, русские богатыри не испытывают страха. Еукахайнен предлагает Вайнямейнену взамен за освобождение разные блага, но тот соглашается только взять его сестру. Еукахайнен в печали возвращается домой, он скрывает глаза и опускает голову — это соматические проявления эмоции печали: «Шлем свой на глаза надвинул, голову склонил печально» [Евсеев 1994: 79], «Скривив рот в большой печали, губы опустив в обиду, шел он к ней, свой нос повесив» [Евсеев 1994: 89]. Эта эпическая формула выражает внутреннее состояние героя — печаль, обиду, стыд. Эти чувства герой испытывает потому, что проиграл спор с Вайнямейненом, оказался слабее его в магической силе, и, кроме того, обещал ему в жены сестру. Мать советует ему не печалиться, поскольку она рада предполагаемому зятю — Вайнямейнену.

Еукахайнен (Лямминкяйнен) возвращается домой печальным еще в одной руне — о состязании на пиру, где он убивает соперника: «Голову склонил в уныньи, хмуро шлем на лоб надвинул, он пришел домой угрюмый» [Киуру 1985: 67]. Мать спрашивает его о причинах печали: «или чаркой обделили?... может, женщиной осмеян? Может, опозорил конь» [Киуру 1985: 67]. Герой отвечает: «Я о том горюю, плачу, что в бою убил героя» [Евсеев 1994: 247].

Эпическая формула рун сходна с формулой русских былин и сказок, выражающей внутреннее состояние героя: так, опечален былинный герой Добрыня, который отпустил змея и которого князь отправляет на битву с ним: «Повесил-то Добрыня буйну голову, утопил-то очи во дубовый пол» [Гильфердинг 1983: 85]. Ср.: формула русских волшебных сказок: «Что, Иванушка, не весел, буйну голову повесил».

И в былине мать расспрашивает Добрыню о том, кто или что явилось причиной его печали:

Что же ты, Добрыня, не весел пришел?
Место ли в пиру да не по разуму,
Али чарой ли тебя в пиру да обнесли...
Красные девицы не обсмеялисе.
[Гильфердинг 1983: 85]

Причиной печали и обиды могут явиться насмешки женщин и не оказание уважения, в былинах также — в соответствии с отраженной в них сословной иерархией — место за столом на пиру. Обида былинному богатырю наносится в том случае, когда его не будут «звать от обедни на почестный пир», «жаловать... бесчетной золотой казной». Таким образом, печаль и обида богатыря связаны с представлениями о чести. Отношения богатырей с князем — вассальные отношения, при которых честь воздается снизу вверх, причем «честь всегда связывается с актом обмена, требующим материального знака, с некоторой взаимностью социальных отношений, дающих право на уважение и общественную ценность» [Лотман 1990: 87].

В руне о поимке девушки-лососа нашли отражения представления о браке героя с женским персонажем тотемного характера. Эта мифологема перестала быть понятной, и герой не смог удержать пойманную рыбу [Криничная 1986]. Объяснение в руне следующее — Вайнямейнен слишком стар. Рыба смеется над незадачливым героем:

Ох, старик ты жалкий, дряхлый,
Удержать не догадался,
Дочь единственную Ахти,
Деву Велламо-русалку,
Ведь к тебе-то не пришла я,
Чтоб ты лососем разрезал...
[Евсеев 1994: 99]

Героиня упрекает Вайнямейнена в отсутствии интуиции и эмоций: «Разум хоть тебе и дали, но лишен, старик, ты сердца» [Евсеев 1994: 99]. Вайнямейнен огорчен неудачей («голову склонил печально»), он грустит не о конкретной любимой, а о невесте вообще и о своей невыполненной общественной миссии — продолжении рода.

В русской былине «Ставр Годинович» герой испытывает иные чувства к невесте, сохраняющей признаки животного. Исследователи былин о сватовстве пришли к выводу о том, что эпическим песням героического типа чужда идея женитьбы героя, в то время как в архаическом эпосе герой, отправляясь за женой, действует в интересах семьи и рода (В. Я. Пропп, Б. Н. Путилов). В былине Киевского цикла о Потыке сюжет борьбы за невесту превратился в сюжет о борьбе с женой-колдуньей, злобной, жестокой, коварной, вероломной [Пропп, Путилов 1958: 459]. Жена Потыка происходит из потустороннего мира, она обладает способностью превращаться в змею или в белую лебедь. Животные черты в облике женщины воспринимаются как нечистые, связанные с потусторонним миром. Они внушают герою страх и отвращение. Ненависть испытывает к герою и «далекая» невеста: она называет его «ненавистничек». Таким образом, герои былин, принадлежащие к разным мирам, испытывают друг к другу отрицательные эмоции.

После совершенного убийства на пиру Лямминкяйнен (Еукахайнен, Кавкомьели) скрывается на острове, где соблазняет множество девушек и женщин. Мужчины острова замышляют отомстить ему: «Не было мужчин в избушках, кто там меч свой не точил бы» [Евсеев 1994: 248]. Герой испытывает страх перед возмездием и покидает остров. Девушки плачут, узнав об его отъезде: «Не о парусе мы плачем, не о парусе горюем, плачем и о том скучаем, кто под парусом несется» [Евсеев 1994: 248]. По женщинам горюет и герой: «Не по острову я плачу, плачу я по девам милым» [Евсеев 1994: 249]. В этом мотиве об острове, населенном женщинами, нашли отражение представления об архаических формах брака. По мнению Э. С. Киуру, «приключения Лемминкяйнена на „острове невест“ — это гиперболизированное изображение рода, где все женщины, а точнее — определенный класс женщин, принадлежали ему по праву экзогамии» [Киуру 1988: 147]. Месть местных мужчин — поздний мотив. Рунопевцы рисуют Лемминкяйнена как любвеобильного привлекательного юношу. Он надеется эпитетом «веселый», одним из основных его качеств является соблазнение женщин. Смех, веселье связаны с генеративными пред-

ставлениями. Отметим, что этимологию имени Лемминкяйнена исследователи возводят к *lempi* – любовь, очарование, магическая сила любви [Лавонен 1988: 7]. В рунах все женщины острова испытывают любовь к Лемминкяйнену, как и он к ним. Так происходит переосмысление архаических брачных обычаев.

Герои рун и былин отнюдь не лишены индивидуальности. Поведение героев рун в значительной степени обусловлено этикой родового общества, вместе с тем они чувствуют и действуют как самостоятельные индивиды, которые должны полагаться на собственные силы.

Герои былин связаны социальными ограничениями сословно-иерархического строя и зарождающейся государственности, но и они предстают как живые личности, движимые страстями.

Внутренняя жизнь героев рун и былин изображается достаточно скупо, но это не свидетельствует об их эмоциональной бедности. Драматические ситуации, в которые вовлечены эпические герои, заставляют их действовать в соответствии с личными склонностями, которые, тем не менее, подчиняются нормам поведения и нравственным установкам их культуры.

Литература

Гильфердинг 1983 – Гильфердинг А. Ф. Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом. Архангельск, 1983.

Евсеев 1994 – Евсеев В. Я. Карело-финский народный эпос. Кн. 2. М.: Восточная литература, 1994.

Криничная 1986 – Криничная Н. А. К семантике образа девы-лососа в карело-финском эпосе // «Калевала» – памятник мировой культуры. Петрозаводск, 1986.

Киуру 1988 – Киуру Э. С. Отражение архаических брачных обычаев в рунах о Лемминкяйнене // Обряды и верования народов Карелии. Петрозаводск, 1988.

Киуру 1985 – Киуру Э. С. Рода нашего напевы: Избранные песни рунопевческого рода Перттуненов / Составители Э. С. Киуру, Н. А. Лавонен. Петрозаводск: «Карелия», 1985.

Лавонен 1988 – Лавонен Н. А. «Калевала»: к 100-летию перевода на русский язык. Петрозаводск, 1988.

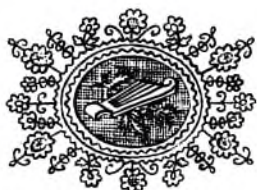
Ладвозерские рунопевцы: Руны, записанные от Архиппа и Мийхкали Перттуненов. Петрозаводск: «Карелия», Juminkeko.

Лотман 1990 – Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М.: «Гнозис», 1990.

Мелетинский 2004 – Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса: Ранние формы и архаические памятники. М.: Восточная литература, 2004.

Пропп, Путилов 1958 — Пропп В. Я., Путилов Б. Н. «Михайло Потык», комментарий к былине // Былины в двух томах. Т. 2. М., 1958.

Рыбников 1990 — Рыбников П. Н. Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. Петрозаводск: «Карелия», 1990. Т. 2.



М. В. Станюкович
Санкт-Петербург

Филиппинский эпос и связанные с ним искусственные конструкции¹

Знаток народной традиции, обладающий блестящим литературным талантом, может создать замечательное авторское произведение — Леннрот — «Калевалу», Лонгфелло — «Гаявату». Список можно продолжить, но длинным он не будет, поскольку создание такого шедевра, который вошел бы в фонд мировой культуры — редкостная удача. Его возникновению способствует возрождение национального сознания, потребность в творении истории — обычно в перedelке ее. Поговорим об искусственных конструкциях, основанных на эпосе: литературных обработках, реанимированных «народных традициях», целенаправленных фабрикациях, составных/унифицированных текстах. Филиппинский материал — благодатная почва для такого разговора. Богатство эпических традиций, непростая история и почти четыре столетия письменной фиксации эпикки породили ряд подобных конструкций, поскольку по ряду причин для филиппинцев эпос — одна из основ национальной самоидентификации². Филиппины по сей день — заповедник живого сказительства. В про-

¹ Приношу благодарность американскому антропологическому фонду Wenner Gren, финансировавшему мою полевую работу в Ифугао в январе–августе 1995 г., Азиатскому Отделению Летнего Института Лингвистики и МАЭ РАН за транспортные гранты для экспедиций на Филиппины в январе–апреле 2006 г. и феврале–марте 2008 г.

² Подробнее о проблеме самобытности на Филиппинах см. [Подберезский 1974, 1984]; о роли эпоса в ее разрешении [Станюкович 1986].

цессе христианизации у равнинных народов (96% населения страны) эпические традиции исчезли, но горцы-анимисты и мусульмане юга продолжают их петь.

Несмотря на широкое распространение грамотности, эпические сказания, по-видимому, никогда не записывались филиппинским слоговым письмом. Возможно, сведения об эпике можно найти в доиспанских рукописях юга архипелага, написанных арабицей, но они не введены в научный обиход.

Испанские миссионеры обратили внимание на эпос еще в XVI в. Филиппины были теократическим образованием, ими правили монашеские ордена [Подберезский 1986]. Экономическая несостоятельность огромной постепенно приходящей в упадок испанской империи, отягощенной необозримыми колониальными владениями в Новом Свете, имела как отрицательный, так и положительный эффект для народов архипелага. Не в силах конкурировать с более молодыми колониальными державами, Испания изолировала свою колонию, оборвала связи, многие тысячелетия соединявшие архипелаг с другими народами Азии. Однако экстенсивный характер хозяйства охранял острова от притока чужеродного населения — испанских колонистов, африканских рабов, китайских кули. Благодаря этому сохранилось автохтонное население, языки и (в деформированном виде) — низовая традиционная культура [Станюкович 2002]. Высокая же культура изменилась до неузнаваемости.

Светской науки на Филиппинах не существовало, а миссионерские труды были малодоступны. Работы испанского периода содержат свидетельства о том, что эпические произведения равнинных народов архипелага были связаны с языческими верованиями. Неудивительно, что в ходе христианизации они были утрачены. Из всей массы этих произведений были зафиксированы лишь два: бикольский «Хандионг» и илоканский «Лам-анг».

К началу XIX в. филиппинские аристократы были ревностными католиками, отождествляли себя с Матерью-Испанией и стыдились всего «туземного». Во второй половине XIX в. положение изменилось. «Иллюстрадос» — филиппинская интеллектуальная элита — склонялась к националистическим идеям. Христианство не подвергалось сомнению, но монашеские ордена стали восприниматься как зло. В поисках самобытности стали обращаться к народной культуре. Иными словами, интерес к фольклору у потенциальных ученых из христианизированных народов возник тогда, когда большие

эпические формы в их среде исчезли, а сами они стали местному обществу культурно чужими. Немаловажно и то, что иллюстрадос находилась в оппозиции к церкви, хранившей в своих архивах ценнейшие материалы по культуре, с которой миссионеры знакомились в ранние периоды христианизации жителей островов.

В 1898 г. Филиппины, уже завоевавшие в боях с испанскими войсками независимость, были переданы Испанией США. Война с новым колонизатором была проиграна, значительная часть филиппинской элиты демонстративно покинула страну. Оставшиеся стали «перестраиваться».

Для США приоритетом стало народное образование, эффективнейший инструмент внедрения новой идеологии. С огромным размахом был осуществлен переход на американскую систему светского обучения, школьного и университетского, и переориентация на английский язык. Учебники вводили новую версию истории страны. Все богатство документов, словарей и исследований, накопленное за годы испанского правления, было сведено к 55 томам оперативно изданных переводов на английский [The Philippine Islands 1903–1908]. Почти на сто лет дверь к доиспанской культуре захлопнулась: о ней стали судить лишь по этой подборке. В условиях оторванности от прошлого и общественной потребности в свидетельствах о нем появилась знаменитая подделка — эпос «Марагтас».

XX в. ознаменован внедрением уже известных текстов «Хандионга» и «Лам-анга» в национальную культуру путем их переводов на бикольский и тагальский и многочисленными записями неизвестных ранее эпических сказаний у филиппинских горцев. Новые записи сделаны силами филиппинских и зарубежных — в основном европейских исследователей. Богатейшее собрание записей последних лет, частично транскрибированных и переведенных, хранится в Эпическом аудиоархиве Университета Атенео де Манила (см. [Literature of Voice 2005]³). Оставим их в стороне и рассмотрим основные виды манипуляций по теме.

Бикольский «Хандионг»

Эпическое сказание, известное как «Хандионг», по имени главного героя, или «Ибалонг», по древнему названию Бикольского

³ Заслуга его организации принадлежит французскому эпосоведу Николь Ревель, которая сама записала и опубликовала два южнофилиппинских эпических сказания.

региона (юг о. Лусон), уже несколько веков не исполняется. Подлинный текст на бикольском не записан или не найден. Известен лишь испанский пересказ фрагмента, который датируется первой половиной XIX в. Он был переведен сперва на английский, а затем на исходный бикольский; все три текста с подробным комментарием были недавно опубликованы [Espinás 1996]. Мерито Эспинас, специалист по английскому языку и литературе, общественный деятель и энтузиаст, стремится внедрить эпос в современную культуру: сделать бикольский текст основой для праздничных театрализованных представлений, ввести в школьную программу. Краеведческие комментарии Эспиноса, при всей их наивности, интересны и полезны, чего не скажешь об анализе бикольского эпического стиха, полученного столь сложным образом — через два перевода при отсутствии оригинала.

Илоканский «Лам-анг»

Ближе всего к «Калевале» стоит илоканский эпос «Лам-анг»; на роль Леннрота в связи с ним претендуют, по крайней мере, двое. Первый — Педро Буканег, христианизированный горец, полубогородная фигура. По преданию, в 1592 г. на берегу р. Абра был найден младенец, слепой от рождения. Его подобрала крестьянка, а когда подрос, монахи-Августинцы взяли на воспитание в Манилу. Религиозный писатель и поэт, создатель илоканского литературного языка, издатель первой илоканской книги, соавтор илоканско-испанского словаря и грамматики, Педро Буканег записал «Жизнь Лам-анга» в 1640 г. Записал или сочинил? Кроме Буканега, авторство приписывают поэту Кануто Медине и группе поэтов XVII в. Л. Ябес, второй «претендент» на роль Леннрота в филиппинском эпосоведении, считает, что это фольклорное произведение, созданное задолго до прихода испанцев [Yabes 1935: 2].

Как показал в своей дипломной работе С. И. Яценко, известно семь версий текста памятника. Версия Ябеса — компиляция четырех из них. Ябес свободно соединял кусочки «мозаики» из разных источников, вносил фразы и даже строфы собственного сочинения «для красоты и ясности изложения». Он, тем не менее, считал, что «переработанная версия сохраняет вид той древней поэмы, которую века назад исполняли на память древние илоканцы» ([Yabes 1935: 9], цит. по: [Яценко 2009: 13]).

К Ябесу вполне применимы слова В. Я. Проппа о Леннроте: он также «подчинял народный эпос литературным нормам и требованиям своего времени» [Пропп 1976]. «Лам-анг» в версии Ябеса ныне является единственным эпическим сказанием, известным всем филиппинцам из школьных и университетских курсов.

Бисайский «Марагтас»

Триумф поддельного бисайского эпоса — свидетельство острой потребности филиппинского общества начала XX в. в «славном прошлом». Используя авторскую рукопись книги Педро А. Монтекларо, написанную по мотивам легенд о Панай, мистификатор Хосе Марко заявил в 1913 г. об «открытии» якобы найденной им старинной рукописи Хосе Марии Павона [Marco 1913], содержащей «эпический текст» с Кодексом раджи Калантияо. Только через полвека выдающийся историк и этнограф У. Г. Скотт, священник Горной провинции Северного Лусона и исследователь испанских рукописей, доказал, что это фальшивка⁴. За эти годы история о десяти дато (вождях) из Брунея была признана историками, попала в учебники, в честь нее были созданы музей, памятник и т. д. Между тем фальшивка, призванная быть свидетельством великого прошлого филиппинцев, живописала общество весьма неприглядное, в котором реальные свободолюбивые филиппинцы жить бы не стали — просто уплыли бы на другой остров от такого раджи. Кроме того, колониальное мышление автора вновь низводило филиппинцев до уровня дикарей, цивилизованных приезжими — на этот раз не испанцами, а соседями брунейцами. Это особенно несправедливо, поскольку достоверно известно, что эта часть о. Борнео издавна входила в зону влияния филиппинского Султаната Сулу.

После открытия Скотта был созван международный симпозиум, материалы которого широко распространялись [Maragtas Symposium 1970]. Однако Марагтас живуч — он присутствует не только в нашей Истории всемирной литературы, опубликованной в конце 80-х гг.

⁴ Лучшие исторические и историко-культурные труды по Филиппинам, написанные в XX в., принадлежат исследователям, работавшим с испанскими архивами, в первую очередь, в католическом университете Santa Tomas (Манила) и в Испании. Первенство среди них принадлежит У. Г. Скотту, чья книга «Барангай» — лучший источник по доиспанскому прошлому архипелага [Scott 1984].

[Макаренко 1985: 627]⁵, но и в культурологическом словаре, изданном Университетом Филиппин значительно позже [Cultural Dictionary 1996: 462].

Нормативные тексты худхудов ифугао

Ифугао, в недавнем прошлом охотники за головами, населяют горные районы Северного Лусона. Тексты *худхудов* – их эпических сказаний – опубликованы бельгийским миссионером Ламбрехтом [Lambrecht 1957, 1960, 1961, 1967]. Более 30 лет я исследую и с 1995 г. записываю локальные варианты этого богатейшего шаманского ритуального эпоса у ифугао и калангуя, их соседей и совладельцев традиции (см. библи.). Варианты значительно различаются по языку, жанровому разнообразию внутри традиции, ритуальной приуроченности и степени регламентированности.

Худхуды – первый в мире эпос, который ЮНЕСКО объявило нерукотворным наследием человечества (2001 г.). На деньги ЮНЕСКО была основана «школа живых традиций». Исполнителей (эпос поет солистка, которой вторит хор) стали приглашать в столицу и даже за рубеж. Интересно, что при этом резко изменился их гендерный состав: женщин, традиционно исполняющих сказания, на выездах сильно потеснили мужчины. Содержание текстов все более обедняется: в связи с запретом темы охоты за головами и исчезновением ритуальных аспектов выпадают целые блоки сюжетообразующих мотивов; все шаманские коннотации снимаются [Stanyukovich 2006, 2007]. В ифугаоских школах вводятся «стандартизированные версии» сказаний. Излишне говорить, что стандартизацию проводят не фольклористы, так как специалистов по худхудам на Филиппинах просто нет. ЮНЕСКОВские и правительственные издания и пресса тиражируют стереотип, имеющий слабое отношение к живой традиции. Скоро он войдет в учебники.

Локальные ифугаоские традиции, на основе которых ныне формируются нормативные тексты, представляют собой ценность неизме-

⁵ «Среди около тридцати произведений эпической поэзии есть поэмы бисайцев, ифугао, илоканцев, бикольцев и некоторых других народностей. В центре внимания одной из них – бисайской поэтической хроники «Марагтас» (начало XIV в.?) – поход десяти малайских раджей (дату) во главе с брунейским раджей Пути на остров Панай и другие южные острова Филиппинского архипелага в XIII в. В историческую канву хроники вплетается история любви вероломной девушки Капинанган и воина Гурунгурунга – первая в филиппинской литературе стихотворная повесть о неверной жене» [Макаренко 1985: 627].

римо большую, чем некий конгломерат, который рано или поздно сформируют на его основе. Для сохранения культуры и исследования этнической истории народа необходимо изучение и публикация настоящих локальных вариантов сказаний.

Устный эпос и его записи – предмет рассмотрения фольклористов, этнографов, лингвистов. Краеведение – вещь замечательная, однако до уровня науки краеведам не дает подняться, в частности, непреодоленная любовь. Для них, как и для деятелей народного образования, важно, чтобы было хорошо, правильно (в их понимании), а не так, как есть. Литературные обработки и искусственно реанимированные «народные традиции» грешат страстями, часто националистическими. Страсти и национализм науке противопоказаны.

Литература

Макаренко 1985 – Макаренко В. А. Филиппинская (остров Майи) литература [до конца XVI в.] // История всемирной литературы: в 8 томах. М., 1985. Т. 3. С. 626–628.

Подберезский 1974 – Подберезский И. В. Сампагита, крест и доллар. М., 1974.

Подберезский 1984 – Подберезский И. В. Филиппины. Поиски самобытности. Современное филиппинское культуроведение. М., 1984.

Подберезский 1986 – Подберезский И. В. Католическая церковь на Филиппинах. М., 1986.

Пропп 1976 – Пропп В. Я. «Калевала» в свете фольклора // Фольклор и действительность: избранные статьи / В. Я. Пропп; сост., ред. Б. Н. Путилов. М., 1976.

Станюкович 1981 – Станюкович М. В. Эпос и обряд у горных народов Филиппин // Советская этнография. 1981. № 5. С. 72–83.

Станюкович 1986 – Станюкович М. В. Полевые исследования, переводы и публикации эпоса на Филиппинах // Тез. докл. Всесоюз. сессии полевых этнографических и антропологических исследований 1984–1985 гг. Йошкар-Ола, 1986. С. 274–275.

Станюкович 2002 – Станюкович М. В. Филиппины и Куба – две модели испанской колонизации // Радловские чтения. СПб., 2002. С. 110–116.

Станюкович 2003 – Станюкович М. В. Устный эпос и шаманство: проблемы этнологического исследования народов Азии // Российская наука о человеке: Вчера, Сегодня, Завтра. Вып. 1. СПб., 2003. С. 174–185.

Станюкович 2008 – Станюкович М. В. Эпическое сказание ифугао «Алигуон нак Биненвахен» – построение сюжета, персонажи и топонимы // Индонезийцы и их соседи. Festschrift E. В. Ревуненковой и А. К. Оглобли-

ну / Отв. ред. и сост. М. В. Станюкович. Маклаевский сборник, вып. 1. СПб., 2008. С. 223–243.

Яценко 2009 – Яценко С. И. Илоканская богатырская сказка «Жизнь Лам-анга». Вып. квал. раб. бакалавра. СПбГУ, Восточный факультет. СПб., 2009. Рукопись. 157 с.

Cultural Dictionary 1996 – University of the Philippines Cultural Dictionary for Filipinos. T. B. Kintanar, ed. Quezon City.

The Philippine 1903–1908 – The Philippine Islands 1493–1898. E. Blair and J. Robertson, eds. 55 vols. Cleveland.

Espinas 1996 – Espinas, M. B. Ibalong. The Bikol folk epic-fragment. Manila, 1996.

Lambrecht 1957 – Lambrecht, Francis 1957 [1961]. Ifugao Epic Story: Hudhud of Aliguyun at Hananga. Univ. of Manila Journal of East Asiatic Studies. Manila, 1957. Vol. 6. N 3–4. P. 1–203.

Lambrecht 1960 – Lambrecht, Francis 1960. Ifugaw Hu'dhud. Hudhud of Aliguyun who was bored by the rustle of the palm tree at Aladugen. Folklore Studies. Tokyo, 1960. Vol. 19. P. 1–174.

Lambrecht 1961 – Lambrecht, Francis. Ifugaw Hu'dhud (continued). Hudhud of Bugan with whom the ravens flew away, at Gonhadan. Folklore Studies. Tokyo, 1961. Vol. 20. P. 136–273.

Lambrecht 1967 – Lambrecht, Fr. 1967. Hudhud of Dinulawan and Bugan at Gonhadan. Saint Louis Quarterly. 1967. Vol. 5. N 3–4. P. 267–713.

Maragtas 1970 – Maragtas Symposium. A symposium on the Maragtas, 27th of January 1968. National Historical Commission. Manila, 1970.

Marco 1913 – Marco, J. Friar José María Pavón. Las antiguas leyendas de la Isla de Negros. Himamaylan 1840. MS.

Literature of Voice 2005 – Literature of Voice. Epics in the Philippines. N. Revel, ed. Quezon City.

Scott 1984 – Scott, W. H. Prehispanic source materials for the study of Philippine history. Manila, 1984.

Scott 1992 – Scott, W. H. "Kalintow: The Code That Never Was", Looking for the Prehispanic Filipino and Other Essays in Philippine History. Manila, 1992.

Scott 1994 – Scott, W. H. Barangay. Sixteenth-Century Philippine Culture and Society. Manila, 1994.

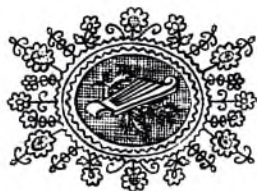
Sanyukovich 2000 – Sanyukovich M. V. Peacemaking Ideology in a Headhunting Society: Hudhud, Women's Epic of the Ifugao // Hunters and Gatherers in the Modern World. Conflict, Resistance, and Self_Determination. P. P. Schweitzer, M. Biesele and R. Hitchcock, eds. New York-Oxford: Berghahn Books. P. 399–409.

Sanyukovich 2003 – Sanyukovich M. V. A living shamanistic oral tradition: Ifugao hudhud // Oral Tradition Journal. 2003. Vol. 18. N 2. Center for Studies in Oral Tradition, University of Missouri-Columbia, USA. P. 249–251.

Sanyukovich 2006 – Sanyukovich M. V. Factors affecting stability/variability of the Ifugao hudhud. 2006. <http://www.sil.org/asia/philippines/ical/papers.html>

Stanyukovich 2007 — Stanyukovich M. V. Poetics, Stylistics and Ritual Functions of Hudhud and Noh // Hudhud and Noh. A Dialogue of cultures. Japan Foundation. Manila, 2007. P. 62–67, 71–74.

Yabes 1935 — Yabes L. Y. The Ilocano Epic. Manila, 1935.



П. Ф. Лимеров
Сыктывкар

К проблеме колдовского эпоса: встреча героев

В третьей руне «Калевалы» происходит знаменательная встреча двух героев — Вайнямейнена и Еукахайнена, определяющая дальнейшее развитие сюжета поэмы, а также и сам тип эпического произведения, который С. М. Боур характеризует как шаманский. В центре внимания такого рода произведений герои, обладающие магическими (шаманскими) способностями, в отличие от героев, совершающих великие подвиги благодаря своим «природным способностям» и «естественному превосходству», что имеет место в собственно героической поэзии.¹ Действительно, поединок Вайнямейнена и Еукахайнена даже близко не напоминает кровавые поединки других европейских эпических героев, хотя по драматическому накалу им и не уступает. Некоторые финские исследователи отмечают шаманский характер силы Вайнямейнена (М. Хаавио), другие видят источник его силы в «поэтическом даре», «даре Слова»,² хотя в данном конкретном состязании природа силы Вайнямейнена заключена в знании им фундаментальных основ миропорядка, известных ему благодаря непосредственному участию в сотворении мира и установлении законов миропорядка. Поэтому он имеет возможность отменять и изменять эти законы с помощью своих рун — чего не может Еукахайнен, несмотря на то, что вроде бы говорит о мире правильные вещи. Боур не противопоставляет шаманскую поэзию героической, он предполагает, что

¹ Боур С. М. Героическая поэзия. М., 2002. С. 5–15.

² Виртонен Л. Честь среди мудрецов: сражение словом // Арт. 2003. № 3. С. 111, 116.

шаманский эпос стадийно предшествует героическому, развивается в героический, что шаман более примитивен, по сравнению с героем европейского сказания, так как использует магические силы, а герой полагается только на свою воинскую честь и доблесть. Утверждение далеко не бесспорное, поскольку выделенная самим Боуром так называемая «шаманская поэзия» зафиксирована на огромных евразийских пространствах наряду и одновременно (в смысле хронологии) с европейской героической поэзией. Более того, народы, обитающие в пределах ареалов бытования шаманской поэзии, едва ли согласятся с тем, что герои их сказаний — шаманы — лишены того, что в героических поэмах европейцев называется честью и доблестью.

Коми народ также относится к этносам, у которых нет героического эпоса в традиционном его понимании. Впервые это отметил в 1928 г. А. С. Сидоров в книге «Знахарство, колдовство и порча у народа коми». Вполне обоснованно прозвучало его заявление, что «вместо богатырского эпоса у коми существует колдовской эпос. Все исторические предания, например, о разбойниках, развезжавших по Коми краю, а также о местных героях, сообщают не столько о подвигах физической силы, сколько о подвигах колдовства. Колдовской эпос включает вместе с тем и национальные моменты»³. Возможно, тогда же родилась гипотеза о том, что некогда у коми бытовал песенный эпос о колдунах, реликтами которого являются предания, где колдун представлен главным действующим лицом. Данная гипотеза оказалась достаточно востребованной, поэтому среди исследователей закрепилось мнение о том, что песенный эпос о колдунах исполнялся еще в 20-е гг. XX в. и А. С. Сидоров застал еще живую эпическую традицию. По-видимому, исходя из такой точки зрения, современный исследователь Н. Д. Конаков пишет, что А. С. Сидоров выделил «особый фольклорный жанр — „колдовской эпос“»⁴, который будто бы строится вокруг «сюжетов о героических состязаниях между могучими колдунами или колдунов между собой»⁵. В связи с этим уместно было бы обозначить границы того явления, которое А. С. Сидоров обозначил как «колдовской эпос». Под этим термином А. С. Сидоров, видимо, полагал некий прозаический эквивалент жанру героического эпоса, бытующего у

³ Сидоров А. С. Знахарство, колдовство и порча у народа коми. СПб.: «Алетейя», 1997. С. 51.

⁴ Конаков Н. Д. Колдовской эпос // Мифология коми. М.; Сыктывкар, 1999. С. 62.

⁵ Там же. С. 62.

других народов, в данном нарративе в качестве своих героев народный менталитет вместо традиционных образов богатырей выдвинул колдунов. Сам он включал в эту рубрику циклы локальных сюжетов о Шыпиче (Усть-Сысольск), Тувнырьяке (Деревянск), Йиркапе (Вымский цикл), Яг-морте, Мартине (Ижма), Сьбд Зоне, Люсее, Самее (Удора), Гулене (Локчим), Абае (Усть-Кулом), Елке (Палевицы), Кёрт-Айке (Корт-Керос), Гань-Иване (Печора)⁶. Очевидно, что для А. С. Сидорова «колдовской эпос» представлялся в виде совокупности всех известных ему текстов преданий о колдунах, без каких-либо подразделений. Сам Н. Д. Конаков, осторожно минуя проблему жанровых критериев «колдовского эпоса», также говорит только о составляющих его «легендах и преданиях о колдунах» и дифференцирует их по двум категориям. К первой он относит предания, события в которых «происходят во времена исторические, но весьма отдаленные»⁷. Под историческими временами он понимает эпоху первокрестителя коми св. Стефана Пермского и связанный с этим именем цикл легенд. Сюжет борьбы Стефана с могущественным колдуном-туном он трактует в духе магического состязания двух колдунов. К другой категории Н. Д. Конаков относит нарративы о «деяниях различных колдунов-знахарей, прототипами которых были реальные, еще недавно жившие лица, уже при жизни имевшие славу колдунов»⁸.

Конечно, сегодня говорить о принадлежности подобных прозаических текстов к жанру эпоса вроде бы и не имеет смысла. Из двух основных составляющих героического эпоса: наличия героического начала и песенного исполнения⁹ — первое представляется весьма сомнительным, а второго и вовсе нет. С другой стороны, мы не можем отрицать факта наличия в коми фольклоре большого пласта разножанровых текстов, особым образом описывающих события исторического времени и современности. Главным действующим лицом этих текстов является колдун, соответственно, сюжеты этих текстов строятся вокруг «подвигов колдовства», а не «героизма» в общепринятой трактовке. Коль скоро есть термин «колдовской эпос», имеющий сейчас довольно неопределенные границы, то, может быть, и обозначить им эту группу текстов? При этом, разумеется, понимая

⁶ Сидоров А. С. Указ. соч. 1997. С. 53–54.

⁷ Там же. С. 62.

⁸ Конаков Н. Д. Указ. соч. 1999. С. 63.

⁹ Пропп В. Я. Русский героический эпос. М., 1999. С. 7.

«эпос» в широком значении этого слова, включая сюда и народную прозу¹⁰. Во всяком случае, ограничивание термином «колдовской эпос» именно этого пласта преданий снимет ту неловкую напряженность, которая появляется при употреблении этого термина в научном обиходе.

В рамках данной статьи мы ограничиваемся рассмотрением устных рассказов о колдовских состязаниях. А. С. Сидоров в своей известной книге включал эти сюжеты в число «подвигов колдовства» и посвятил им отдельный подраздел книги: исследователь писал о состязаниях как о существующем в то время, т. е. в 1920-е гг., явлении и в то же время отмечал, что «рассказы о колдовских состязаниях распространены повсеместно»¹¹. Сюжет такого рассказа прост: два колдуна спорят друг с другом, кто из них сильнее, и, чтобы это выяснить, вызывают один другого на поединок (коми *вынён этиасьём* — состязания в колдовской силе). Смысл поединка заключается в том, что противники поочередно читают заговоры: друг на друга, на отдельные предметы или же на объекты природы, проигравшим оказывается тот, чьи заговоры оказались слабее. «Жил Кире Вань Семэ. Поехал он как-то в Вочь. Половину пути до Вочи уже проделал и встретился с коновалом. Коновал говорит ему: „Отойди!“. Кире Вань Семэ отвечает: „Сам отойди!“. И коновал стал заговор читать на ель. И ель высохла, иголки все опали. Тогда Кире Вань Семэ прочитал заговор на сосну. Высохла сосна, иголки опали. Коновал и говорит ему: „Ах ты, парень, я уж на что сильный человек, а этот еще сильнее оказался!“. Коновал пропустил. Кире Вань Семэ поехал в Вочь». Сюжетообразующая ситуация строится как столкновение противника (антипода) с героем, при этом ответная реакция героя оказывается неожиданно сильной для противника, и он терпит поражение. Единственным положительным результатом столкновения оказывается выявление магической силы героя, соответственно, это и есть ключевой мотив, притягивающий к себе дополнительные сюжетные элементы, благодаря которым образуются повествовательные структуры других рассказов. Можно выделить несколько типов сюжетов, узловым элементом которых является мотив выявления силы героя. 1. Героя вынуждают продемонстрировать свою силу. Сюжет: Антипод сомневается в колдовских способностях героя.

¹⁰ Пропп В. Я. Жанровый состав русского фольклора // Поэтика фольклора. М., 1998. С. 33.

¹¹ Сидоров А. С. Указ. соч. 1997. С. 50.

Герой молчит. Антипод уходит в свою деревню через лес, встречается медведя и возвращается в деревню героя. Герой объявляет, что это был морок. Антагонист признает силу героя. 2. Герой сам демонстрирует свою силу. Сюжет: Герой спорит с антагонистом, что за ночь перевезет дом за сорок километров ниже по реке. Антагонист сомневается. На рассвете дом героя оказывается в сорока километрах ниже по течению. Антагонист признает силу героя. 3. Герой демонстрирует силу в столкновении с другим колдуном. Сюжет: Антагонист использует вредоносную магию. Односельчане (охотники) обращаются к герою. Герой призывает антагониста снять вредоносную магию. Антагонист сомневается в силе героя. Герой использует свою магию и наносит вред антагонисту. Антагонист признает силу героя. Третий тип сюжета представляет собой одну из версий колдовского состязания в его наиболее распространенной форме. Набор таких версий достаточно ограничен и зависит от времени и места проведения поединка. Место поединка имеет важное значение, поскольку от этого зависит сам характер состязания. Местом может быть лес, тогда это состязание колдунов промысловых артелей, местом может быть и пространство деревни, тогда колдовские поединки инициируются проявлением в поселении вредоносной магии или кражи. Отдельную, третью группу представляют рассказы о колдовских состязаниях на свадьбах. Наконец, в четвертую группу текстов можно отнести рассказы, события которых происходят в ином историческом измерении. Это легенды о поединках Стефана Пермского с языческими колдунами, а также предания о древних колдунах, включающие нередко и мотив колдовского состязания.

Вот в качестве примера один из подобных текстов: «Много лет назад жил Пома (Фома). И теперь еще за деревней Удор есть поле Помавидз (луг Фома) и гора Помакерос (Фомина гора). Ведь если бы он не жил там, так бы не назвали. Так вот Пома когда-то жил здесь. А на Вычегде тогда же оказывается жил Кортайка (Железный старец, богатырь). И вот Пома отправился на лодке на Вычегду, не знаю, с какими целями, может, для того, чтобы помериться с ним в знахарских способностях. Плывет, а Кортайка что-то варит. Пома говорит: „Сусло, стой!“¹². А Кортайка отвечает: „Лодка, стой!“. И сусло и лодка остановились»¹². Текст был записан в 1970-е гг. фольк-

¹² Опубл. в книге: Историческая память в устных преданиях коми: Материалы / Сост. и подгот. текстов М. А. Анкудиновой, В. В. Филипповой; отв. сост. М. А. Анкудинова. Сыктывкар, 2005. С. 82.

лористом Ю. Г. Рочевым в с. Княжпогост (совр. — г. Емва), книжной резиденции Пама (Пана)-сотника — противника Стефана Пермского, по Епифанию — главного волхва-кудесника Пермской земли. Соответственно, Ю. Г. Рочев высказал предположение, что древнезырянское имя Пам со временем «видоизменилось в имя Пома» (русское Фома) и уже в этом виде вошло в фольклор и в местную топонимику¹³. Следует заметить, что созвучие имен Пам — Пама и Пома едва ли можно считать надежным основанием для вывода о «видоизменении», к тому же в этом тексте Пома (Фома) не является противником Стефана Пермского (в фольклоре — Степана), однако мотив-диалог, который лежит в основе сюжетной линии, входит в фонд мотивов рассказов о колдунах, а также встречается и в текстах стефановского цикла.

Итак, сюжетообразующей основой текста является мотив магического состязания двух колдунов, представленный в достаточно распространенной в коми фольклоре версии — варки сусла («сусло, стой» — «лодка, стой»). В центре сюжета — нетривиальная коммуникативная ситуация обмена магическими репликами, в ходе которой узнается более сильный колдун. Сами реплики произносятся на русском языке, в то время как весь текст, включенный в процесс говорения, рассказывается на коми. Эта форма коммуникации обусловлена восприятием русского языка в данном контексте как колдовского; происходит поединок не только в колдовской силе, но и в знании колдовского языка. Результат оказывается патовым, поскольку оба колдуна знают язык, и, соответственно, сила заговоров оказывается одинаковой: сусло перестает течь, лодка останавливается, а колдуны признают равную силу друг друга и снимают свои заговоры. В некоторых сюжетах ситуация может быть решена в пользу кого-либо из колдунов, и в этом случае побеждает колдун-пивовар, которому симпатизирует и сам рассказчик. Такие случаи редки и инвариантным надо полагать сюжет с «патовой» ситуацией, выявляющей равные силы персонажей. Поэтому персонажи могут называться братьями или друзьями, на равноценность указывает и связь их имен с конкретными топонимами, в этом случае персонажи выглядят как хозяева этих мест. В приведенном тексте Кортайка считается отрицательным героем локальных преданий с. Корткерос (ср. местные топонимы: Корткерос — ‘железная гора’: Корт-яг —

¹³ Рочев Ю. Г. Жанры несказочной прозы // НА Коми НЦ УрО РАН, 1982. Ф. 5, оп. 2, д. 279, л. 57.

‘железный бор’; Корт-ты — ‘железное озеро’; Корт-виям — ‘железный пролив’ и Кортайка — ‘железный муж’), имя Фомы (Помы) также привязано к ряду топонимов, и, кроме того, по мнению Ю. Г. Рочева, в нем опознается имя Пама. Однако в коми фольклоре имя Пам (Пан) фактически не фиксируется, притом что в вымских легендах противник Степана и предводитель язычников называется Князь, владетель с. Княжпогост. Судя по всему, это топонимическое имя, производное от наименования села, но также учитывающее и статус персонажа. Есть основания полагать, что и известное по письменным источникам имя Пам на самом деле также обозначало титул персонажа. Скорее всего, в дохристианской коми сословной иерархии титул *пам(-н)* действительно соответствовал званию высшего должностного лица, родоплеменного «князя», хотя не исключено, что как таковой *пам(-н)* совмещал княжеские функции с религиозно-магическими. Со временем произошла утрата термина *пам(-н)*, в связи с заимствованием русского термина *князь*, который вводится в активный лексический фонд в середине XV в., когда на Вычегодскую Пермь был поставлен московский наместник «от роду Верейских князей Ерма-лай»¹⁴: его княжеская вотчина утвердилась на месте бывшей резиденции Пама-сотника на Выми. Иными словами, книжному волхву *Паму-сотнику*, противнику Стефана Пермского, в вымском фольклоре соответствует образ *Князя*, княжпогостского колдуна, противника Степана.

С именем *Князь* в легендах о Степане связаны две сюжетные линии. Первая сюжетная линия распространяется в сторону контаминации с сюжетом легенды Чудо св. Георгия о Змие: «Степан Великопермский пришел и сказал: „Давайте здесь построим церковь“. Вот Князь, который в Княжпогосте жил, девушек убивал. Рассказывала я уже. Князю привели одну девушку на съедение, последняя уже осталась, каждый день по одной Князь съедал, живых. А пришел туда Георгий Победоносный, на белом коне туда приехал, к Князю. А мать и отец девушки сильно плачут, как же, последняя дочь и надо отдавать на съедение Князю. Все уже своих отдали, только у самых богатых одна оставалась. Вот и приехал Георгий Победоносный на белом коне и говорит Князю: „Тебе больше не удастся никого съесть!“ Князь перекувыркнулся, извернулся и

¹⁴ Документы по истории Коми (публ. П. Г. Доронина) // Историко-филологический сборник. Сыктывкар, 1958. Вып. 4. С. 261.

превратился в змея. И под ноги лошади лег Георгию. Победоносный Георгий — значит, всех побеждает. И обернулся змеем вокруг всех четырех ног лошади, это Князь, превращенный в змея. А Георгий штыком его проткнул, там он и умер, значит. Вокруг ног лошади, вокруг всех четырех ног лошади обернулся змеем. И девушку он так спас. Царицей Александрой она стала после, замуж вышла и стала царицей Александрой»¹⁵. Скорее всего, на формирование фольклорного нарратива оказал влияние знакомый сказителю иконографический сюжет, поэтому змеем картинно оборачивается вокруг «всех четырех ног лошади», а Георгий Победоносный насмерть протыкает его «штыком» (копьем), в то время как житийный Георгий приводит побежденного змея в город и здесь прилюдно убивает его мечом¹⁶. Замещение в данном сюжете Степана Великопермского Георгием Победоносным становится возможным, если учесть, что оба святых известны как борцы с язычеством (ср.: змеем как известная аллегория язычества), притом, что св. Георгий в символике христианской иконографии считается защитником Церкви, «представленной женской фигурой, и победителем дьявола, представленного в виде дракона»¹⁷. В этом контексте мотив поединка Степана Пермского с Памом (Князем) становится метафорой последнего эсхатологического поединка Архангела Михаила с Драконом-Антихристом. В дальнейшем эта сюжетная линия разворачивается в сторону включения в тексты «книжных» мотивов, таких как мотив ослепления нападающих язычников, рубки березы и т. п., но анализ этих версий не входит в задачи данной статьи.

Вторая сюжетная линия как раз представляет собой развитие мотива с варкой сусла, рассмотренного выше. В зачине текста сообщается, что два брата — Князь и Кортайка (Железный богатырь) живут соответственно в Княж-Погосте (р. Вымь) и в с. Корткерос (Железная гора, верхняя Вычегда). Князь варит сур (пиво) на берегу, когда мимо него на камне проплывает Степан (Стефан Пермский). Степан заклинает сусло: «Сусло, стой!» И сусло перестает течь. Князь отвечает: «Если сусло, стой, то и Степан, постой!» И Степан останавливается посреди Выми. Князь, признав в Степане более сильного колдуна, ныряет в чан с суром и, вынырнув посреди реки,

¹⁵ Опубл.: Му пуксьом — Сотворение мира / Автор-сост. П. Ф. Лимеров. Сыктывкар: Коми книжное издательство, 2005. С. 170–175.

¹⁶ Сендерович С. Я. Георгий Победоносец в русской культуре. М., 2002. С. 40.

¹⁷ Там же. С. 32.

затем под водой доплывает до Корткероса — спросить брата, «почему Степан сильнее нас колдуном оказался?» Легенда заканчивается ремаркой сказителя: «Князь ушел, а Степан доплыл до Усть-Выми. Так мне отец рассказывал»¹⁸.

Образ Степана притягивает в сюжет новые смыслы, абсолютно нехарактерные для традиционного колдовского текста. Сюжет включается в обширный контекст темы христианизации, и это автоматически переводит текст в жанр легенды, соответственно появляются характерные легендарные мотивы крещения язычников, чудесного плавания на камне к Усть-Выми — к центру будущей епархии. Колдовская мощь Степана констатируется как данность, и, несмотря на равное знание магического языка и заговоров, Князь признает свое поражение, а Степан проникает за границу магической преграды. Это очень важный трансформационный момент в развитии повествования: происходит семантический сдвиг, разрушающий изначальные сюжетные установки, в результате чего возникает новая повествовательная тема — тема преодоления преграды пивовара плывущим в лодке. В принципе для сюжета неважно, в какой позиции находился бы Степан: на берегу или в лодке, но фольклорная традиция связывает его с мотивом плавания¹⁹, поэтому он оказывается в роли лодочника, преодолевающего магическую преграду пивовара. В связи с образом Степана другого и быть не может: сюжетная коллизия развивается по жанровым критериям легенды, в результате меняется и мотивировка магического состязания — теперь Князь противостоит Степану как языческий колдун христианскому колдуну, а победа последнего трактуется как победа христианства.

Еще два наблюдения касаются повествовательной линии: в нее включаются два дополнительных мотива, будто бы не касающиеся основного содержания текста. Это мотив братства Кортайки и Князя и мотив путешествия по дну реки через чан с суром. Оба мотива характерны для вымской традиции, в с. Корткерос, на Вычегде, где локализованы предания о Кортайке, этих мотивов нет. Как правило, оба мотива располагаются в зачине текста: «Были два брата, один, что постарше, был удельным князем, сидел в Княжпогосте, владения второго находились в Корткеросе, второго брата звали Кортайка. Оба брата часто навещали друг друга, решали какие-то общие вопросы, а ходи-

¹⁸ Коми легенды и предания / Сост. Ю. Г. Рочев. Сыктывкар, 1984. С. 70–71.

¹⁹ См. об этом: Лимеров П. Ф. Образ св. Стефана Пермского в письменной традиции и в фольклоре народа коми. М.: Наука, 2008. С. 191–213.

ли они друг к другу во избежание всяких случайностей под водой»²⁰. Включение этих мотивов в зачин дает дополнительные возможности для развития сюжетной коллизии; в данном тексте, к примеру, рассказчик рисует панораму языческого сопротивления христианизации, где братья объединяют свои силы в борьбе против Степана.

Поскольку Стефан Пермский считается крестителем всех коми, то легендарная версия сюжета приобретает конкретные топонимические привязки, в зависимости от которых в число противников Степана включаются новые персонажи²¹. К примеру, колдун из д. Мелентьево (к.: Мелей) по имени Мелейка (к. букв. богатырь из Мелея) варит на берегу Мезени пиво, когда проплывающий на лодке Степан произносит заклятие: «Сусло, стой, сусло, не беги!». Тун отвечает: «Коли сусло, стой, то и лодка, стой!» — и лодка Степана замирает посреди реки. И сусло Мелейки, и лодка Степана одновременно остановились. Заклинания оказались одинаковой силы. Тогда Степан сказал: «Сусло, беги!». «Сусло бежит, тогда и лодка твоя побежит», — ответил Мелейка. И сусло потекло, и лодка Степана двинулась вперед. Снова оба заклинания оказались равносильны. Обменявшись первыми заклятиями, противники схватываются на берегу. Мелейка кричит «по-звериному», мечет в Степана стрелы, святитель произносит заклятье, и стрелы противника отскакивают от него, не причинив вреда. Мелейка ныряет в чан с пивом, и пиво, забурлив, выливается из чана, затопляя местность. Степан произносит противозаклятье «на огонь и сусло» — и ошпаренный Мелейка с криком бежит к реке. Спутники Степана загораживают ему дорогу и по указанию Степана рубят топорами наотмашь. Мелейка падает, бьется в судорогах, но не умирает до тех пор, пока сам не советует отрезать нижний пояс. Хоронят Мелейку на этом же месте, могилу закладывают камнями²². В контексте темы преодоления преграды, освоенной традицией, фигура лодочника становится более мобильной, Степан получает возможность выхода на берег, в результате к основной линии повествования добавляются новые подробности магической схватки, схема состязания утраивается, а к ней добавляется еще и мотив трудной смерти колдуна.

²⁰ На Коми НЦ УрО РАН, ф. 5, оп. 2, д. 279, № 118, 136, 331, 332; См. также Коми легенды и предания... № 60.

²¹ Надо признать, что мы ограничиваемся здесь рассмотрением только одного сюжета; сама стефановская тема в коми фольклоре гораздо более широка.

²² Му пуксьбм — Сотворение мира / Автор-сост. П. Ф. Лимеров. Сыктывкар: Коми книжное издательство, 2005. С. 333.

Дальнейшее развитие рассматриваемого сюжета происходит по линии утери мотива-диалога, как бы задерживающего динамику повествования, или трансформации его в другие виды препятствия. В том же цикле нарративов о Корткеросском колдуне Кортайке наряду с текстами, где используется мотив-диалог лодочника и пивовара (сусло, стой — лодка, стой), появляются варианты сюжета, в котором лодочника останавливает перетянутая поперек реки цепь берегового колдуна. Вот краткий вариант подобной легенды: «Корт-Айка не пускал ехать никого. Он ел людей. И только тех пропускал, кто давал много шкурок пушных зверей. И у него была река перегорожена. И смог пройти только святой Стефан Пермский. И после этого коми люди стали праздновать День св. Стефана. Так образовалось с. Корткерос»²³.

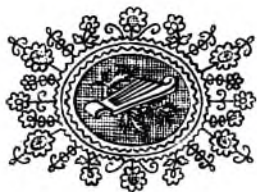
В более развернутых вариантах нарратива говорится о том, что колдун перегораживал реку железной цепью, которую вынужден разрушить проплывающий мимо Степан. Эту магическую цепь можно было разорвать только с помощью более сильной магии. В качестве предмета, обладающего такой исключительной магической силой, Степан использует крест: он бьет крестом по цепи, и она распадается; этот же мотив разрывания цепи используется в легендах о печорском колдуне Кыске²⁴. Без вступительного мотива-диалога организация повествования осуществляется по иному принципу. Сюжетообразующим мотивом становится мотив пути-плавания, предпринимаемый Степаном с миссионерской целью. Из текста исключается элемент случайности встречи колдунов, характерный для мотива-диалога, напротив, Степан отправляется в путь для встречи с языческим колдуном. В связи с этим повествование сосредоточивается на детальном описании самого состязания и привлекает для этого дополнительные мотивы из фонда мотивов колдовского эпоса. К ним относятся мотив оборотничества (Ош-лапей) — колдун поочередно превращается в гигантскую щуку и в медведя; мотив плавания колдуна под водой (Паляйка); мотив собирания рыбы в одном месте, чтобы не пропустить Степана; мотив трудной смерти колдуна, при этом способ, каким образом облегчить смертный час колдуна, знает только Степан. Он советует перерезать пояс Мелейки, дает указание бить наотмашь от себя топором заговоренного от оружия Кыску, стрелять из лука в Ошлапея особым образом. Топонимический мотив: места гибели колдунов становятся значимыми топо-

²³ Uotila T. E. *Syrjanische Texte*. B. IV // *Memoires de la Societe Finno-ougriene*. Helsinki, 1995. P. 330.

²⁴ Му пуксьѳм — Сотворение мира. 2005. С. 186

нимами. По месту смерти Ошлапея с. называется Ошлапье, на месте гибели Кёрт Айки основано с. Корткерос, на месте гибели Кыски Степан строит церковь и Троицко-Печорский монастырь.

Что касается мотива-диалога с варкой суслы, то он остается в общем фонде мотивов и используется традицией в качестве сюжетообразующего в ряде преданий о колдовских состязаниях²⁵. Вне этой темы мотив как бы и «не работает», во всяком случае, зафиксированные на Вологодчине варианты говорят о его глубокой смысловой деформации: «Существует поверье, что некоторые крестьяне, не колдуны и не знахари, желая кому-нибудь сделать назло, при входе в избу во время варки пива могут „остановить суслы“, сказавши только: „Судно, стой и, суслы, стой“ (3 раза). Уверяют, что после этих слов суслы тотчас перестает течь из чана. Когда желают остановить работу при „выжиманьи“ масла, то говорят: „Судно, стой и, масло, стой!“ Также утверждают, что после троекратного произнесения этих слов масло не выжимается из семян. (Эти приметы сообщил крестьянин Папа Собанин, д. Монастырихи Бережнослободской вол. Тотемского уезда)»²⁶.



М. В. Ахметова
Москва

**Легенда о происхождении гидронима *Текижа*:
фольклор, агиография, краеведение**

В г. Боровске Калужской обл. течет ручей Текижа, давший название оврагу, в котором он протекает, находящемуся рядом кладбищу и р-ну города. Гидроним *Текижа*, вероятно, балтский, интерпретируется местными жителями по принципу народной этимологии через

²⁵ Версии варки суслы рассмотрены в монографии А. В. Панюкова: Панюков А. В. Динамика развития коми фольклорных традиций в контексте теории самоорганизации. Сыктывкар, 2009. (В печати).

²⁶ Русские крестьяне. Жизнь. Быт. Нравы. Материалы «Этнографического бюро» князя В. Н. Тенишева. Т. 5. Книга. 4. Вологодская губерния. СПб., 2008. С. 43. (Автор выражает признательность О. В. Беловой за указание на этот материал).

формулу *теки же*, произнесенную неким персонажем в адрес воды. Эта формула — единственный неизменный элемент легенды, в которой варьируется как персонаж, так и его мотивация. Персонажем обычно является преподобный Пафнутий Боровский — святой XV в., основатель монастыря Рождества Богородицы, известного как Пафнутьево-Боровский монастырь. Вместо Пафнутия могут действовать также Бог, другой святой, поп, помещик, владелец фабрики и Наполеон. Еще в одном тексте формулу произносят люди, молящиеся о ниспослании воды¹.

Мотивации персонажа также разнообразны:

I. Персонаж велит воде течь:

а) чтобы образовался или перестал иссякать источник воды:

1. Есть такое неофициальное, написано, сказано, когда было плохо с водой, Пафнутий наш святой ударил, значить, посохом своим и сказал: «Теки же!» И потекла (Л. Н. Заикин, 1920 г.р.).

2. Это Пафнутий, вы знаете, да? <...> Вот тут был ручеек, маленький ручеек был. Вот, и вода стала пропадать. А он пришел, говорит, и сказал: «Теки же». Ну вот она и потекла. Туда, к речке. Ну вот, поэтому и говорят — Текижа. <...> Даже в этой, говорят, книжке. Пафнутий преподобный сказал: «Теки же», — на это, на ручеек (А. М. Масленникова, 1924 г.р.).

3. Раньше. Бог шел и сказал: «А ты теки же». Там начало было, там, туда вот, на гору, где в Очакове, [нрзб.] улицу знаешь начало? Там начало она. И махнул рукой: «А ты теки же». И течет. Да. И течет. Она и ключ у нас, ключ, вот видишь, ключ святой (Вера Иванова, 1928 г.р.).

4. [Инф. 1.:] ...Это все опять церковное выражение — «теки же». (*Собирает*: Это церковное выражение?)

[Инф. 2.:] Конечно. Церковное. Видимо, люди Богу молились и говорили, просили Бога, чтобы: «Теки же, вода, дай нам напиться» (Инф. 1 — женщина, около 80 лет; Инф. 2 — мужчина, около 45 лет.).

б) чтобы количество воды уменьшилось:

5. ...Есть фабрика здесь «Красный Октябрь», вот с этого «Красного Октября», там же окрашивали шерсть. Купец, ну не купец, владелец [нрзб.], я не знаю, кто, короче... Ну не уходит, вот эта

¹ Цитируемые полевые материалы были записаны автором и Е. В. Кулешовым в 2003 г.

грязь стоит у него. Он взял лопату, постучал, копнул, говорит: «Теки же». И вот она и потекла. И с тех пор течет вся эта грязь в нашу речку Протву. Потому она так и называется — Текижа (Александр Николаевич, около 1954 г.р.).

II. Персонаж видит речку или ручей и благословляет/санкционирует его течение:

6. Это вот монастырь, там был преподобный Пафнутий Боровский Чудотворец, как его считают. И вот когда он... он жил на Высокой со своими родителями. И ему очень не понравилось, что от города очень пахнет шами (позже рассказчица пояснила: скоромными шами. — М. А.). Как это мне рассказывала моя крестная. И он решил, вот он ушел, значит, на Рошу, там монастырь, сделал подземный ход и ушел на Рошу. А еще сделал ход вот отсюда, с Высокого, под эту Текижу. Там, где вот овраг, вот он... там была маленькая речушка, и он ей, как я слышала, сказал: «Теки же». <...> И там вот ручей, и он назвал это, ударил палкой, сказал: «Теки же». И вода там потекла, там ключ течет (Капитолина Петровна, около 1911 г.р., староверка).

7. ...Батюшка или как называется... раньше, ну, были, сход был, кто молится, они решили посмотреть <...> откуда течет вода. От там вода текла. И сначала он один пошел, со своими там близкими. <...> В овраге тогда ничего еще не текло. И пошли-пошли, там овраг кончается. И кончается, и что-то там они, что-то стали делать. И откопали немножко земли. И начала вода сочиться. Он скорей, они скорей, значить, это закрыли, чтобы не текла. И собрал еще больше, сход сошелся. С церкви пошли. Пошли, открыл, и вот: «Ну, теки же». Вода — «теки же». <...> И это, пошли они, это, опять, с батюшкой-то, ну открыли эту, отвернули опять землю-то, она и потекла, вот он и говорит: «Ну, теки же». Так и пошла (В. В. Жукова, 1923 г.р.).

8. Ну, основная [история] такая. Что здесь был Наполеон, Наполеон. Он очень интересовался потайным ходом, который якобы существовал от Пафнутьево-Боровского монастыря до выхода вот сюда. Которым якобы монахи пользовались вот в трудные моменты. Трудные годы. Ну и когда Наполеон в 1812-м г. здесь был, то его заинтересовал этот овраг, он был очень живописным, очень красивым. Вот. Якобы он величественно стоял на берегу этого оврага, на высоком вот, и там текла речушка. Это, конечно, она была более полноводной, чем сейчас, даже в моем детстве, то есть мы

там даже полоскали белье. Там были очень вкусные и якобы целебные источники. Вот, и он, стоя величественно над этой речушкой, и сказал: «Теки же» (Е. Д. Извекова, 1937 г.р.).

III. Персонаж санкционирует течение воды после тщетных попыток остановить его.

9. Какой-то святой, говорят, запруживал там ручей, речка тут была вот эта, ну вот эта вот. А все равно вода протекала и протекала. Где-то. Он сказал: «Ну ладно, теки же». Так и название Текижа, и весь вот наш этот микрорайон, то есть все эти улицы, так они официально и название — Текижа. Кладбище Текижеское, говорят. (*СобираТЕЛЬ*: А святой — это не Пафнутий Боровский?) Нет, это какой-то другой, нет-нет, если бы Пафнутий, я бы помнила (Н. Т. Ляпунова, 1930 г.р.).

10. Ходил поп. Ручей. Мешает каждый раз. Ну, раз сказал: «Запрудите», — да она пробивает. Река. Че там, мужики придут, два раза лопатой копнут, ну три, четыре, десять, а потом и сказал: «Ну и теки же». И бросил. (*СобираТЕЛЬ*: А что за поп?) А черт его знает, а вот, наверно, Керосинки, это мы ее называем. Как она, Пятницкая (В. Г. Павлов, около 1945 г.р., работал заведующим отделом пропаганды и агитации Боровского р-на).

11. Ее хотели, этот овраг, запрудить. Вот, сделать там, может, плотину или как все. А она никак не слушалась, все прорвалась, все. Ну и какой-то там, кто этим командовал, не знаю, и сказал: «Ну теки же». Раз уж там не могли ее задержать, воду-то, — «Так теки же», — и Текижей ее и прозвали (Полина Ефимовна, 1921 г.р.).

12. ...Когда-то помещик один... значить, тек ручей. Он его прудил-прудил, прудил-прудил, и никак. Вот бьют ключи, ручей течет, и никак. А потом он измучился и говорит: «Ну и теки же». <...> Вот, и с тех пор так называли — Текижа (Л. А. Ласточкина, 1931 г.р.).

Первая фиксация легенды относится к 1913 г. — она приводится калужским краеведом Н. П. Глухаревым:

В первой части города Боровска, между Калужской улицей и Текиженской слободой, протекает большой овраг, в котором течет ручей «Текижа», этот ручей возник благодаря Преподобному Пафнутию, который в одно время увидел большое скопление воды в озерах, лежащих выше города — около села Комлева, могущих своей водяной стихией затопить город, и вода рвалась из берегов их,

то в это время Преподобный Пафнутий, махнув рукой по направлению, как в настоящее время идет ручей, сказал воде: «Теки же», и вода из озера пошла, и с тех пор образовался ручей под названием «Текижа» [Глухарев 1913: 2].

Книга Глухарева, видимо, была известна в Боровске. Так, П. Г. Васильев (1914–1995) (род. в Боровске, учился в 1922–1931 гг. в Боровской средней школе с педагогическим уклоном) в воспоминаниях передает легенду практически в тех же словах, что и Глухарев:

Название речки будто бы произошло от эпизода в житии преподобного Пафнутия Боровского Чудотворца. Проходя в этих местах, он заметил большое скопление воды в озерах и болотах у с. Комлева выше города, угрожавшей жителям затоплением во время весеннего таяния снега. Взмахнул жезлом по направлению к р. Протве и сказал: «Теки же!»

Желтоватая болотная вода пробилась себе русло, и образовалась маленькая речушка Текижа. Застроенная по ее берегам домиками, бедная часть города получила то же название, а небогатые жители стали именоваться боровскими купцами с некоторой долей иронии «текиженцами» [Васильев 2000: 10].

Другая довоенная версия фиксируется в записных книжках А. И. Пантелеева за 1930 г. (он приезжал в Боровск к своей бабушке и, возможно, услышал этот рассказ от нее):

Святой Пафнутий Боровский жил, если не ошибаюсь, в XVI в. В д. Высокая сохранилась (и, кажется, действует) церковь, построенная этим святителем. Оттуда же берет начало р. Текижа. Предание гласит, что св. Пафнутий, ударив жезлом о землю, воскликнул: — Теки же!

И возник источник, и забил ключ, и потекла р. Текижа [Пантелеев 1984].

Местные краеведы в публикациях 1990-х гг. легенду не приводят [Антипов 1994; Осипов 1999]. Но уже в XXI в. она попадает в издания, к которым имеет отношение краевед и художник В. А. Овчинников, поселившийся в Боровске в 1998 г. Он пересказывает текст, опубликованный Глухаревым:

Говорят, что ручей Текижа так назвал еще преподобный Пафнутий. Озеро на южной окраине города грозило затопить город. Преподобный велел прорыть канаву, чтобы вода стекла в Протву. Когда работы были закончены, он велел: «Теки же!» и город был спасен [Овчинников, Черников 2003].

Название оврага объясняет легенда: в озере и болотах, находящихся в р-не с. Комлево, скопилось много воды, и дабы избавиться от угрозы затопления, Преподобный Пафнутий (в ту пору монах) прокопал канаву, махнул рукой и сказал воде: «Теки же!». Образовался ручей «Текижа», а с ним и одноименный овраг [Овчинников, Частикова].

Обращу внимание, что по сравнению с глухаревской записью здесь появляется новый мотив — копания канавы (я вернусь к этому ниже).

Кроме того, легенда попадает в церковные издания на правах благочестивого предания. На открытом в 2005 г. сайте Пафнутьево-Боровского монастыря размещена запись Глухарева с преамбулой: «до наших дней дошло предание...» и с комментарием, что ручей называли Текижей «очевидно, из любви к старцу» [Сайт 2005]. Основанный на той же версии рассказ «О чуде старца Пафнутия при овраге Текиженском, да отколь именоваться сей овраг стал» опубликован в издающемся при монастыре детском журнале «Кораблик»:

В городце нашем, кроме речки Паратвы, еще речка безымянная протекала по глубокому оврагу. Вот однажды зимой мороз крепкий был, промерзла та речка до самого дна. Пришла весна, новой воде и деться некуда, вот она под той речкой пробилла себе огромный тоннельный ход. Да сил у той воды не хватило. Встала вода, подумала да и потекла на городец наш. Забеспокоился народ, забегал. Половодье — это не шутка. Того гляди, городец снесет. А жив был еще старец Пафнутий. Кинулись в ноги ему: «спаси!» Вышел Пафнутий на берег, крестом православным осенил себя, молитву сотворил, только и сказал: «Теки же!» Враз потекла вода по прежнему руслу. Овраг тот с тех пор так и прозывают — Текижа [Хомутинников 2008: 28].

Возникает вопрос, имеет ли легенда лишь фольклорное происхождение, или существует связь с агиографией? В «Сказании о честной кончине преподобного и богоносного отца нашего Пафнутия Боровского, писанном учеником его Иннокентием» находим эпизод с преграждением пути воде. Указание преподобного преградить воду оказывается в сказании маркированным: с него начинается текст, и оно по сути оказывается его последним земным делом:

В 6985 (1477) г., индикта десятого, после святого и честного праздника Пасхи, в четверг третьей недели, на другой день после Георгиева дня, в третьем часу дня позвал меня старец с ним походить за

монастырем. Когда же вышли из монастыря, то пошел он к пруду, который создал многими трудами своими. И вот, когда пришли мы на место за плотиной, увидели ручей, просочившийся под мостом, и стал он меня наставлять, как преградить путь воде. Когда я на это сказал ему: «Я приду с братьями, а ты нам указывай», он ответил: «Не могу я этим заниматься, потому что есть у меня другое, неотложное дело...» [Рассказ 1982: 478–479].

В житии Пафнутия, написанном Вассианом Саниным, данный мотив отсутствует; в Четьях-минеех упоминается (но не называется) некое дело, которое перед смертью велел устроить старец:

По всемирном убо пресветлом празднице Пасхи, в четверток третия недели, изыде блаженный на утрени с братиями на некое дело по обычаю, и завещав им о устроении того дела, возвратися во обитель, понеже приспе время святыя литургии [Жития 2000 (май): 47].

Однако современные церковные публикации о преподобном, распространяемые в Боровске, содержат эпизод с запрудой. Сказание о кончине Пафнутия включено в книгу, изданную по заказу Духовно-просветительского центра «Вера, Надежда, Любовь» (Обнинск Калужской обл.) [Преподобный 1998]. В изданном монастырем житии преподобного также содержится этот эпизод:

В четверг третьей седмицы по Пасхе (24 апреля) после утрени святой пошел с Иннокентием к пруду, который сам выкопал. Заметили они, что сквозь запруду протекает вода. Преподобный учил Иннокентия, как преградить путь воде; потом вернулся в обитель ввиду наступившего времени святой Литургии [Житие 1994: 19–20; Житие 2002: 20].

Наверняка эти издания, где святой сам выкапывает пруд, а преграждение воды оказывается результатом не чуда, а труда, были известны В. А. Овчинникову и его соавторам, поскольку в их передаче легенды также присутствует мотив копания.

Есть и более широкий аспект. В народных легендах святые часто чудесным образом открывают и перекрывают водные источники [Мороз 2009: 111–114]. В устных текстах Пафнутий в дополнении к вербальной формуле иногда ударяет/машет посохом, палкой, жезлом или просто рукой. По мнению А. Б. Мороза, «удар посоха о землю как бы размыкает ее, открывая путь воде; если же в результате такого удара вода исчезает, это интерпретируется следующим образом: удар „раскрывает“ землю, и вода уходит в место удара» [Мороз 2007: 150].

«Рациональным» вариантом посоха может быть лопата (текст 5); а в тексте 7 речь идет буквально о раскрытии земли.

Не стоит упускать из виду влияние библейской и агиографической традиций. В Ветхом Завете Моисей ударяет жезлом по водам Черного моря, и те расступаются [Исх. 14: 15–21], ударяет жезлом в скалу, и из нее истекает вода [Числ. 20: 11]; мотив изведения водного источника при помощи жезла встречается в житиях как греческих, так и русских святых (Мирон Критский, Макарий Жабынский, Иулиан Кеноманийский и др.).

К сожалению, записей фольклорной легенды до 1913 г. обнаружить не удалось, и о ее связях с агиографией мы можем судить лишь по поздним источникам. Что касается жизни легенды в XXI в., стоит отметить, что в 2003 г. версия, согласно которой Пафнутий спасает город от затопления, у боровчан была не слишком популярной: из 12 записанных текстов ни в одном она не воспроизведена. Возможно, что версия, записанная в 1913 г. и популяризируемая в монастырских изданиях и трудах краеведа А. В. Овчинникова (еще раз отмечу – неместного), принесет свои плоды, и произойдет ее вторичная фольклоризация. Впрочем, выяснение этого потребует отдельного полевого исследования.

Литература

Антипов 1994 – Антипов А. А. Живые корни России: Историко-краеведческие очерки. Боровск, 1994.

Васильев 2000 – Васильев П. Г. Не сломлены крылья мои...: Годы учения. Капкан политических репрессий. Хождение по тюрьмам. Записки ополченца: Эскизы прозы. М., 2000.

Глухарев 1913 – Глухарев Н. П. Материалы для истории Боровска и его уезда. Т. 1: Легенды, обряды, обычаи, поверья, приметы, гадания и др. Боровск, 1913.

Житие 1994 – Житие преподобного Пафнутия Боровского. Боровск; То же: Боровск, 2002.

Жития 2000 – Жития святых. Миния четья. М., 2000.

Мороз 2007 – Мороз А. Б. Народный культ преподобного Александра Ошвенского // АБ-60: Сб. ст. к 60-летию А. К. Байбурина. СПб., 2007. С. 146–167.

Мороз 2009 – Мороз А. Б. Святые Русского Севера. М., 2009.

Овчинников, Частикова – Овраг Текижа // [Овчинников В., Частикова Э.] Параллельный город. Погружение: Электрон. проект: http://www.parallel-city.ru/pogrujenie/page_29/&id_text=398 [с 2007 г. закрыт].

Овчинников, Черников 2003 — Боровск в живописи и поэзии: Худ.-поэт. альбом / Сост. В. Овчинников, В. Черников. Калуга. Цит. по электрон. версии: http://www.artborovsk.ru/pages/index.php?id_page=4&loc=9.

Осипов 1999 — Осипов В. И. Боровский край в истории России: Учеб. пособие для учителей 8—10 классов. Часть I: Боровский край с древнейших времен до конца XVII в. / Сост. В. И. Осипов. Боровск, 1999.

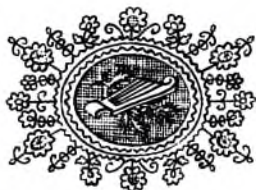
Пантелеев 1984 — Пантелеев А. И. Собр. соч. в 4 т. Т. 4. Л., 1984.

Преподобный 1998 — Преподобный Пафнутий игумен и Чудотворец Боровский и его обитель. М., 1998.

Рассказ 1982 — Рассказ о смерти Пафнутия Боровского // Памятники литературы Древней Руси: 2-я пол. XV в. / Вступ. ст. Д. С. Лихачева; сост. и общ. ред. Л. А. Дмитриева и Д. С. Лихачева. М., 1982. С. 478—513.

Сайт 2005 — Сайт Рождества Богородицы Свято-Пафнутьева Боровского монастыря: <http://www.pafnuty-abbey.ru/abbey/history/chronicle/head42.html> [с 2007 г. страница не существует].

Хомутинников 2008 — Хомутинников П. Сказки о Боровце // Кораблик: Детский журнал Рождества Богородицы Свято-Пафнутьева Боровского монастыря. № 4 (8).



А. В. Панюков
Сыктывкар

**К проблеме самоорганизации
коми фольклорной традиции: образ мороза¹**

Как и у других православных народов, у коми после христианизации календарная обрядность была приурочена к церковному юлианскому календарю, и главными, наиболее яркими и обрядово насыщенными стали церковные праздники, которые воспринимались как рубежные в годовом календарном цикле. Поэтому этот пласт культуры коми и на сегодняшний день представляется в виде определенного аналога русской календарной традиции. Это же можно сказать и о святочной обрядности, и о зимнем периоде

¹ Статья выполнена в рамках работы над проектом РГНФ № 09-04-41407 а/С.

годового цикла. На этом фоне было бы вполне логично для северной культуры обнаружить какие-то отголоски ритуального кормления мороза в святки или на Великий четверг, известного русским, или фольклорных представлений о деде Морозе, однако ничего такого у коми не фиксировалось. Вместо этого мы имеем не менее уникальные, но «узкоспециализированные» мифологические образы трескучего мороза, с которыми связан широкий ряд микролокальных демонимов: *пашляк* ‘потрескивание в стене во время мороза’ (этимологически затемненное слово), *сьлепёй Паш* буквально ‘слепой Паша’ (вероятно, реэтимологизация предыдущего демони-ма *пашляк*, актуализирующая мотив «стрельбы вслепую»), *ёжын* (возможно, по акустической ассоциации с *ёжын* ‘долото’, *ёжинасьны* ‘долбить’), *ёшым* (возможно, связано с древнекоми названием декабря *ёшым*, которое, в свою очередь, соотносят с *ёшым* ‘прорубь’), *шёштак* [ССКЗД: 278] (вероятно, звукоподражание: *шаштыны*, *шаштысьны* ‘расколоться’), *кёч-вёла* ‘на запряженном зайце’, *кёч вёла баба* нв. буквально ‘женщина на лошади-зайце’, *кёдзыд баба* ‘морозная женщина’. Соответственно, когда от мороза трескаются бревна, говорят: *пашляк лыйсьё* буквально ‘пашляк стреляет’, *ёжын ляс* уд., *ёшым ляс*, *ёшым шучкас* ‘ёшым выстрелит, ударит, стукнет’, *шёштак школётчё* сс. букв. ‘шёштак бухает, гулко стучит, стреляет’. *Кёч вёла баба чужъясе* буквально ‘баба на лошади-зайце пинается (в стены)’, *кёч-вёла шердын додьнас стенмас инмалё* ‘запряженный заяц задевает об стены санями-лотком’. Из всего списка только последний образ имеет более развернутое объяснение: *Громыхнет в стену, зимой особенно, как будто гром гремит: «Это на запряженном зайце, слышишь, быстро ездит и как будто гром гремит (задевает стены)».* Вместо саней берестяной лоток, очень легкий, и заяц этот быстро бежит, ударит, дальше побежит и опять ударит (об стену)!». Бабушка (в детстве) говорила мне про «лошадь-зайца», а я вправду верила, что на лотке, запряженном зайцем, ездит кто-то. Заяц — это лошадь, лоток — сани, а кто там сидит? А это морозно, и бревна трещат [ФФ ИЯЛИ В0909-41с].

Собственно, это все, что мы знаем о данных мифологических персонажах. Попытка этимологов выводить коми *пашляк* из севернорусского *плящий* ‘очень сильный, жгучий, палящий’ (о действии огня, холода); *плящий мороз*, *плящие холода* выглядит малоубедительной; с не меньшим успехом можно говорить о соотносённости с русским *пощелять*: *мороз все стены пощелял; пощелейница* ж. костр.

‘метель, вьюга, забивающая снег во все щели’ [Даль 1989: 375]. Зафиксированный синонимический ряд к слову *пашляк* позволяет говорить и о звукосемантической семантике этого термина, тем более что сам образ связан с акустическим кодом. В целом этимология этого слова остается пока невыясненной.

Тем не менее, имея такие скудные сведения, мы можем сделать ряд предварительных обобщений:

- в метеорологических представлениях трескучий, «стреляющий» мороз не только связывается с наступлением самых крепких морозов, но и предвещает скорое потепление. Поэтому мы можем уверенно сказать, что перед нами семантически «сильная» микротема, которая не могла остаться незамеченной;

- соответственно, именно этот акустический мотив мог стать центральным в мифопоэтических представлениях о морозе;

- мы имеем дело с двумя параллельными мифологемами «стрельбы» и «дикий езды», которые, в свою очередь, связаны с параллельными мужскими и женскими персонажами;

- и при всех микролокальных вариациях кажется явным, что все эти персонажи восходят к чему-то общему, только вот к чему? Если к общим мифопоэтическим представлениям, то что представлял собой архетип?

- Вопреки логике, такого мифологического персонажа нет у самых северных коми — в ижемской традиции. Этот факт заинтересовал нас более всего, хотя его можно объяснить или относительно поздним формированием ижемской группы (т. е. более древние представления здесь не сохранились), или просто как следствие общей деформации фольклорной культуры.

Чтобы не произносить в качестве вывода само собой напрашивающейся формулы «утраченная архаика», обратимся за помощью к теории, точнее — к теории самоорганизации.

Сегодня уже очевидно, что процессы структурообразования и самоорганизации в самых разных системах, являющихся предметом исследования в физике, химии, биологии, экономике, социологии, происходят в соответствии с небольшим числом сценариев, не зависящих от конкретной системы. Это явление имеет одну и ту же физическую сущность во всех его проявлениях, на всех уровнях развития материи, включая и психосоциальный, но различается по качественным особенностям и формам проявления [Руденко].

Что нового дает нам теория самоорганизации в нашем понимании сложноорганизованных систем, каковой, без сомнения, является и фольклорная культура?

Представляя фольклорную культуру в виде сложноорганизованной системы, состоящей из многих взаимосвязанных подуровней или подсистем, и пытаюсь навести определенный порядок в наших представлениях о ней, мы невольно конструируем привычную нам модель управления: если есть система, то есть и механизмы управления этой системой, призванные сохранять порядок. И нам кажется неоспоримым то, что порядок в системе фольклора есть результат работы особых механизмов аккумуляции и пространственно-временной трансмиссии опыта, позволяющих достигать «необходимых для существования социальных организмов стабильности и устойчивости» [Макарян 1981: 81], а само понятие «традиция» подразумевает, прежде всего, межпоколенную передачу определенных (консервативных) правил, законов организации данной культуры, которые направлены на то, чтобы сохранить ее неизменность. В идеале — вся традиционная культура как бы ориентирована на точное самовоспроизведение, однако коэффициент полезного действия, т. е. «мера актуализации наследия» такой системы ограничена ее физическими параметрами (свойства памяти носителей традиции, пределы возможности устной передачи, пределы возможности сопротивляться влиянию внешнего мира и т. п.), и на отдельных участках культуры всегда могут возникнуть сдвиги, «сбои», «ошибки». Таким образом, и в фольклоре всегда есть место и традиционным, и инновационным явлениям.

Что нового дает синергетика в нашем понимании устойчивости и изменчивости традиционной культуры?

Исследование любого объекта или явления с позиций синергетики актуализирует его процессуальность, нестабильность. Основное внимание должно быть направлено не на бытие исследуемого объекта, а на его становление. Если мгновенный срез традиции можно представить в виде широкого, но конечного списка зафиксированных артефактов, то в реальном бытовании любое фольклорное явление может рассматриваться как отдельная процессуальная стадия его эволюции. И здесь важно понимать, что в самоорганизующейся системе «все течет и меняется» с двумя абсолютно разными скоростями и двумя разными способами. Эволюционная картина всей традиции выглядит как цепь чередований спокойных и сильно

неравновесных периодов. Соответственно, система знает два динамических состояния, которые отличаются и по длительности, и по качеству.

Следуя общесистемному принципу, фольклорная традиция, как и любая неравновесная структура, однажды возникнув вследствие качественного скачка предшествующих последовательных эволюционных изменений, способна к длительному, квазиустойчивому существованию. Основные условия для состояния «устойчивой неравновесности»: открытость внешнему воздействию («постоянная подпитка») и автокатализ – т. е. внутреннее подкрепление флуктуаций (в нашем контексте – вариативности). Состояние «устойчивой неравновесности» такой сложной системы, как фольклорная традиция можно определить как потенциальную готовность к изменениям, к адаптации. Эта потенциальная готовность (образно говоря – пластичность) и обеспечивается фольклорной вариативностью, теми же фольклорными канонами, которые определяют параметры варьирования. Сохраняя свою пластичность, традиция обладает устойчивостью к малым возмущениям и способна восстанавливать неизбежно возникающие на разных участках «пробелы», деформации.

Далее, под постоянным, усиливающимся воздействием внешней среды (инокультурное влияние, экологические изменения или др.) эта неравновесность начинает стремительно возрастать – вариативность выходит «из-под контроля традиции» (опять же, образно выражаясь – традиция становится сверхпластичной, и достаточно любого случайного касания, чтобы придать ей новую форму). Когда это спонтанное, хаотическое разрушение существующих правил, канонов достигает критического, порогового значения, система скачкообразно переходит в новое, опять же квазиустойчивое состояние с новыми, зачастую совершенно неожиданными, параметрами порядка. Это явление в физике называется фазовым переходом. «Фазовый переход – переход вещества из одной фазы в другую при изменении внешних условий – температуры, давления, магнитного и электрического полей и т. д.; в узком смысле – скачкообразное изменение физических свойств при непрерывном изменении внешних параметров» [БРЭ 2001]. С точки зрения философии, существование фазовых состояний и переходов обусловлено наиболее фундаментальными свойствами материи – способностью к взаимодействию, а также качественной и количественной определенностью ее форм.

Для языковых единиц фазовым переходом будет являться метафоризация, превращение в формулу, «текстостроительную константу» и т. п. — все, что связано с переносом смысловой нагрузки с содержания на форму и наоборот. На уровне всей системы или подсистемы фазовый переход будет означать, что при переходе некоего порогового состояния в ней возникают отдельные островки, участки упорядоченности. Это происходит, когда все траектории системы начинают стремиться к некоторому притягивающему уровню — к аттрактору («притяжателю»). Аттрактор (англ. *attract* — привлекать, притягивать) — множество точек или подпространство в фазовом пространстве, к которым стремятся траектории системы. Простейшим случаем аттрактора является точка (например, точка равновесия для маятника), для сложноорганизованных систем характерны и сложноорганизованные аттракторы, параметры которых зачастую не поддаются фиксации. Это так называемые «странные аттракторы», среди которых выделяют аттракторы-структуры, представляющие собой сверхсложные структурные образования. Последний термин в филологическом понимании можно соотнести с понятием интертекстуальности, о котором мы уже достаточно много знаем, но пока мало применяем в своих исследованиях.

В контексте рассуждений о фольклорной традиции достаточно сложно однозначно определить, что может стать таким «притяжателем». Это может быть какой-то образ, идея, сюжет, тема и т. п. — в зависимости от того, какие участки и какие уровни традиции попадают под его влияние. Для нас здесь очевидна аналогия с ключевой для В. Я. Проппа и Б. Н. Путилова концепцией замысла фольклорного произведения, определяющих замысел как некое предтекстовое состояние, из которого могут рождаться тексты, и каждый новый вариант осуществляет «заложенную в фольклоре тенденцию к возможно более полному, объемному и глубокому воплощению замысла, к охвату его многоаспектной природы» [Путилов 2003: 194]. В ходе развития меняются и сами замыслы, таким образом, происходит непрерывный творческий процесс.

Однако при всей возможности сближения этих двух понятий аттрактор обладает рядом принципиально иных качеств. Прежде всего, аттрактор — это не самоцель развития традиции, а некая «квазицель», определяющая поведение системы. Особенностью аттрактора является спонтанность, незапланированность появления, он

возникает как бы сам по себе, одновременно по всему полю ее возможных составляющих.

С обозначенных позиций попытаемся еще раз взглянуть на исследуемое нами явление.

Насколько позволяют судить имеющиеся на сегодняшний день исследования, святочный обрядовый комплекс представляет собой общую для всех этнокультурных традиций последовательность символических моделей поведения, и на уровне общекультурных обобщений коми и русская традиции достаточно схожи. Тем не менее перед нами две традиции, находящиеся в абсолютно разных состояниях. Севернорусские представления о святочных духах при всех локальных отличиях составляют единое целое, и, несмотря на все фонетические вариации (*чуликены/ шуликены* (пинежск.), *шуликун* (арх.), *шуликон* (арх., олон.), *шулюкан* (колым.), *чиликунуны* (арх.), *чиликун* (Том.)/ *шиликун* (сиб., вят., перм., камч.), *шеликаны* (пинежск.), *шаликан*, *шаликун* (арх.), *шиликаны* (н.-индиг.), *шулюкан*, *шелюкин* (колым.), *шили-кун*, *шулиги* — ряженые (Арх.: мезен., лешук., пинеж.) [Аникин 1997: 706–707] очевидно, что перед нами устойчивая традиция, в которой не происходит никаких кардинальных изменений, т. е. данный участок системы находится в квазистатичном состоянии. В коми календарной традиции мы обнаруживаем исключительное разнообразие и многоплановость представлений о святочных духах, несмотря на то что сведения по коми культуре фиксировались намного хуже и на то что сам потенциал коми этнической культуры на порядок ниже севернорусской (стоит отметить хотя бы бытование особой святочной игры «изгнание святочного духа», святочные песни о святочных духах *кутир* (верхняя Вычегда), сюжеты о причитающих святочных духах и многое другое). О том, что в системе традиции происходит активное разрушение старых структур и возникновение новых, позволяет судить, прежде всего, широкий ряд локальных терминов, обозначающих этот персонаж: *вежа войса/ вежа воййа* (букв. ‘святочный ночной’, *вежа* святки), *кутьтя войса/ кутьтя воййа* (букв. ‘появляющийся в ночь на кутью, Кутейник’; *войса*, *воййа* ‘ночной’), *кутьтя*, *кутьтя васа* (*васа* ‘водяной, обитающий в воде’), *кутьтя дадьдя* (*дадьдя* ‘с санками’), *кутьтя вольса*, *кутьтя волоса* (‘мохнатый, волосатый’, *воль* ‘шкура’), *кутьтя пиян* (*пиян* ‘детеныши’), *кутюр*, *кутир-котир*, *куть-куть*, *кути-коти*, *кутю-кок* (*кок* ‘нога, лапа’), *кути-мути*, *куль-кути-мути*, *шири-гульчи*, *шораяс*, *шорбяс* (этимологически неясные слова), *вежа пуляк*, *шы пуляк*, *шы пуля* (где *пуль* ‘очень

мелкий'), *шыликун, шуликун* (< рус. *шуликуны*). Варианты названий, связанные с календарной терминологией (*кутьтя, вежа*), представляют наиболее поверхностный пласт мифологических представлений. В основе ряда локальных обозначений святочных духов проявляются оноματοпоэтические (звукоподражательные и изобразительные) значения. В качестве общих для большинства названий можно реконструировать такие переходные орнито-, зоо- и антропоморфные признаки, как шарообразность, мохнатость, подвижность, коллективность и обладание речью (в записях последних лет появляется сравнение с чебурашкой). Кроме того, святочные духи могут быть невидимы, а также иметь антропоморфный облик: так, *кутьтя войса* могли представляться в образе маленьких черных мохнатых существ и в образе ледяных человечков, таскающих за собой железные санки, на которых они и увозят свои жертвы, и т. д.

Совершенно очевидно, что коми традиция (на данном участке) в момент фиксации находилась в состоянии «сильной неравновесности» и куда-то двигалась. Вполне допустимо, что рассматриваемые нами образы «трескучего мороза» связаны с тем же «притяжателем». Соответственно, можно попытаться посмотреть на исследуемое явление с других, синергетических позиций.

Итак, тема трескучего мороза.

Святочный период традиционно связывается с наступлением самых морозных дней в году, поэтому выражения *вежа кӧдзыд, вежа мороз* 'святочные морозы' проявляют определенную синонимичность с идиомой *веж мороз* 'сильный, трескучий мороз' букв. 'злой, гневный мороз', что актуализирует этимологические истоки понятия *вежа* 'святой': *веж* 'зависть, страстное желание, ненависть, злоба, гнев' > *вежа* 'запретный, греховный' > 'священный, святой' [КЭСЯ: 50]. В таком ключе святочные духи в образе ледяных человечков — «кутьтя войса» неотделимы от обозначений сосульки *йи куть, йи кутюк*, что позволяет говорить о совершенно иной, «морозной» этимологии демоники *кутьтя*. Однако наиболее четко связь морозов со святками отражена именно у коми-ижемцев, самых северных коми. Здесь само появление святочных духов, их активизация соотносится с наступлением морозов: *В святки пугали «шы пуляками». «Шы пуляки» бегают, маленькие, мохнатые, белые человечки. Быстро бегают, поменьше человека, как лилипуты, говорят. Бегают, когда очень холодно. В святки всегда должно быть морозно. Трещенье — праздник такой ведь есть, самые морозы. Трещенье — тогда трещит* [ФФ ИЯЛИ В0318-48].

Связь демони́ма *шы/ши пуля(к)* с темой мороза непосредственно отражена в арготическом слове *шинпуля* ‘мороз’, вошедшем в язык шерстобитов наряду с другими коми словами (*зеп* ‘карман’, *нянь* ‘хлеб’, *кокур* ‘два, две копейки’ < *кык ур* ‘две копейки’ и др.) [Бондалетов 2004: 134]. Поэтому, собственно, возникающая звукосемантическая близость слов-демонимов *пашляк* и *шыпуляк* уже не кажется случайной, как и то, что в ижемской традиции нет отдельного образа мороза.

Далее отметим, что коннотация «трескучий, стреляющий» придается и заимствованному слову *мороз*: *«Кор тай штенад ко́дзид дырйи колгиштас, сэк шуэ́ні колгиштэмсэ морозэн»* [Зырянские тексты: 410] (Когда в холода в стены как будто стукнет, этот стук называют «мороз»). Мотивировка «заморозит» подходит и для такой святочной приметы: *Если в святки постучишь, то хлеб плохой уродится* [Зырянские тексты: 428]. Любопытно развернута связь стука и мороза в магическом тексте: *Когда похолодает, и два топора обухами будешь бить до того, что они лопнут, тогда потеплеет* [Зырянские тексты: 404].

Далее тема стука может быть развернута и в других планах. Прежде всего, это святочные запреты на шумное поведение вообще: нельзя делать громкую работу, возиться с железными предметами и т. д. — в целом «усиленный» вариант традиционных праздничных запретов. Здесь важно, что среди общераспространенных запретов на шум достаточно четко выделяются запреты, связанные со стуком и треском, а если более узко — определенного рода «деревянными» шумом: нельзя колоть дрова и заносить их в вечернее время (чтобы не стучать поленьями), стучать веретеном, щепать и ломать лучину. Чтобы показать, что эти, казалось бы, совершенно обычные запреты могут иметь другое символическое наполнение, приведем мотивировку, записанную нами в той же ижемской традиции: *В святки нельзя лучины делать. Говорят: «Не лучите лучину, налучишь, потом наломаешь и ‘вежа пуляк’ оживает (просыпается)». Не знаю, что это — ‘вежа пуляк’. Наломает если лучин, говорят, ‘вежа пуляк’ оживет, проснется* [ФФ ИЯЛИ А0305-6].

С другой стороны, именно «деревянный» стук интерпретируется как вызов, как некий язык вхождения в контакт с самими святочными духами: *«Прядешь и веретено роняешь об пол. Говорили: „Куття двери откроют, подбросят железное веретено: На — пряди!“». Вечером, после восьми где-то. Бросали кому-то, если веретеном стучишь, шумишь»* [ФФ ИЯЛИ В1107-27].

Наложение звуковых мотивов «треск и хруст, издаваемый деревом, связаны с появлением святочных духов» и «треск и хруст, издаваемый деревом, связаны с проявлением мороза» позволяет говорить еще об одном референтативном канале сближения этих образов.

Далее совершенно естественно возникает связь с традиционными святочными гаданиями, большая часть которых построена именно на звуковой информации. На фоне этого звукового пейзажа новое наполнение приобретает и сама этимология ижемского демонима *шы пуля/ шы пуляк*. Слово *пуль/пуляк* обозначает «нечто очень мелкое и шарообразное» (например, *картупель пуль* ‘картофелина’, здесь же *пул/пув* ‘клюква’); соответственно, *вежа пуляк* можно перевести как ‘святочный маленький клубкообразный’. Учитывая общую для этого демона способность быстро передвигаться, здесь возникает не только омонимичное, но и семантическое сближение с заимствованным словом *пуля*, которое опять же актуализирует мотив стреляющего мороза.

Компонент *шы/ши* может иметь три возможные этимологические или квазиэтимологические мотивировки: *ши/шы* ‘хлев’ (актуализирующий связь святочных духов с хозяйственными постройками); *шы* ‘звук, голос, тон’ (с одной стороны, образ шумного демона, с другой — образ ‘говорящего, предсказывающего» персонажа. Третий вариант *шы* ‘копье’; опять же можно соотнести с мотивом стрельбы *пашляка*; здесь же выражение *ши да би* ‘очень быстро (пронестись, проехать)’ букв. ‘копьем-огнем’ [ССКЗД: 439].

Таким образом, перед нами, казалось бы, совершенно традиционный набор святочных мотивов и представлений с одним **но**: все они начинают выступать в абсолютно ином качестве, наполняются новым смыслом, т. е. перед нами результат того самого фазового перехода, на котором и построен механизм самоорганизации: святки становятся метонимическим обозначением святочных морозов, активизация святочных духов — активизацией мороза, «деревянный шум» — метонимией «трескучего мороза», треск расщепляемых и ломаемых лучин — метонимией оживающего демона; точно так же арготическое *шинпуля* становится метонимическим обозначением мороза. Соответственно, рассмотренные нами мифологические образы мороза, по всей вероятности, возникают в результате проявления того же самого «притяжателя», но на другом уровне фольклорной системы.

Несомненно, в антропомерном понимании этот процесс самоорганизации при всей скачкообразности может быть растянут во времени, тем не менее перед нами не архаичные, а в лучшем случае —

квазиархаичные представления. Крайне соблазнительно связать проявление образа «трескучий мороз» в качестве аттрактора с исторически обозримым продвижением коми-зырян на север или с одним из климатических сдвигов. Здесь, вероятно, можно попытаться выстроить некую общую для северных традиционных культур картину. Но, опять же, не стоит обольщаться, поскольку «притяжатель» мог сработать только в данной конкретной фольклорной системе. Например, в той же севернорусской культуре можно отыскать немало ярких параллелей к образу трескучего мороза (например, «*Трещит Варюха: береги нас да ухо*» (О Варварином дне — 17 декабря), «*Трещи не трещи, а пошли водокрещи*» (О Крещении), или загадка о морозе: «*За нашим амбаром стоит дед с барабаном*»), но поскольку традиция (данный участок традиции) находилась в квазистатичном состоянии, в ней не произошло кардинальных изменений.

Литература

Аникин 1997 — Аникин А. Е. Этимологический словарь русских диалектов Сибири: Заимствования из уральских, алтайских и палеоазиатских языков. Новосибирск, 1997.

БРЭ — Большая Российская энциклопедия. М., 2001.

Бондалетов 2004 — Бондалетов В. Д. В. И. Даль и тайные языки в России / В. Д. Бондалетов. М., 2004.

Даль 1989 — Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х т. М., 1989. Т. 3.

Зырянские тексты 2006 — *Syrjanische Texte. Gesammelt von T. E. Uotila* / P. Kokkonen. Helsinki, 2006. Bd. 5.

КЭСКИЯ — Лыткин В. И., Гуляев Е. С. Краткий этимологический словарь коми языка. Сыктывкар, 1999.

Макарян 1981 — Макарян Э. С. Узловые проблемы теории культурной традиции // Советская этнография. 1981. № 2. С. 81.

Морозов 2001 — Морозов И. А., Слепцова И. С., Гилярова Н. Н., Чижикова Л. Н. Рязанская традиционная культура первой половины XX века: Шацкий этнодиалектный словарь. Рязань, 2001. С. 87.

Путилов 2003 — Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. In *memoriam*. СПб., 2003.

Руденко — Руденко А. П. Самоорганизация и синергетика (Доступ: http://www.uni-dubna.ru/~mazny/students/site2/ideal_2.htm).

ССКЗД — Сравнительный словарь коми-зырянских диалектов / Сост. Т. И. Жилина, М. А. Сахарова, В. А. Сорвачева. Сыктывкар, 1961.

ФФ ИЯЛИ — Фольклорный фонд Института языка, литературы и истории Коми НЦ.



В. П. Миронова
Петрозаводск

**Образ кузнеца Илмаринена
(на основе южнокарельских
эпических песен и эпоса «Калевала»)**

В карельской эпической традиции основными персонажами рун являются преимущественно герои-мужчины: Вайнямейнен, кузнец Илмаринен (в южнокарельских и приладожских вариантах Илмойллине), молодой Йоухахайни (в южнокарельских и приладожских вариантах Йоугамайни), Куллерво, Иван Лаппалайни, Каукомойни и другие. Среди них особое место занимают Вайнямейнен и Илмаринен, образы и функции которых в различных этнолокальных традициях несходны друг с другом. Старый мудрый Вайнямейнен, шаман и охотник, — основной персонаж большинства севернокарельских рун, среди которых можно назвать такие сюжеты, как «Рождение Вайнямейнена», «Сотворение мира», «Состязание в пении», «Путешествие в Туонелу», «Состязание в сватовстве», «Игра на кантеле» и другие. В эпической традиции карелов-ливвиков центральное место принадлежит среднему брату — кузнецу Илмойллинену, который в песнях строит кузницу, мастерит лодку, создает кантеле, сватает деву Хийтолы. Все действия герой совершает один, лишь в некоторых вариантах может обращаться за помощью к братьям, Вайнямейнену и Йоугамайнену.

Переход многих функций в южнокарельской эпической традиции от Вайнямейнена к кузнецу Илмойллинену может иметь под собой историческую основу: на севере Карелии, как известно, было сильнее развито рыболовство и охота, тогда как на юге и в Приладожье добывали железную руду, и кузнечное дело было более распространенным ремеслом. Железодельное производство в течение многих столетий оставалось традиционным занятием южнокарельского населения. В XIV в. Олонецкий погост занимал одно из первых мест в Карелии по количеству продаваемого железа. Из исторических источников известно, что в XVI в. изделия карельских кузнецов, знаменитые «олонецкие» сохи и топоры, получили широкую известность на российском рынке [Клементьев 2003: 227]. Таким образом, предположим, что развитие кузнечного ремесла в регионе

могло послужить формированию образа кузнеца в эпической традиции карелов-ливвиков как одного из центральных.

С другой стороны, необходимо учитывать и тот факт, что в народном сознании кузнец всегда был необычным человеком и занимал особое место в обществе. Профессия кузнеца была одной из древних и чрезвычайно важных в деревне. Несмотря на утилитарный характер, кузнечное ремесло в народном сознании было овеяно тайнами и наделялось совершенно необычными свойствами. Издавна считали, что ведовство у кузнеца является составной частью его ремесла. Так, например, в русской сказке он перековывает старого на молодого, куёт брачные узы или судьбу людям в заговорах и песнях, изображается в роли «знающего» человека в мифологических рассказах [Криничная 2000: 19].

Подобное отношение к кузнечному мастерству сложилось в древние времена и объясняется тем, что оно воспринималось как высшее умение, искусство, связанное с преобразованием такого материала, как железо. В мифологических представлениях обработка железа и создание оформленных предметов из него наряду с некоторыми технологическими процессами в других областях человеческой деятельности — типа выпекания хлеба, тканья полотна, изготовления горшков — соотносится с актом творения мира и преобразования его из хаотического состояния в космическое, т. е. упорядоченное [Русская мифология. Энциклопедия 2006: 591].

Проследивая карельскую эпическую традицию, замечаем, что кузнечным ремеслом Илмойллине стал заниматься сравнительно поздно. Первоначально, как показывают исследования, он был языческим божеством, этот образ восходит к древнему общему финно-угорскому божеству неба, ветра, воздуха. Этимология слова Илмойллине (Илмаринен) берет начало от слова «илма», что в переводе означает воздух, небо, погода. По поверьям лапландцев, Илмар — это бог воздуха и огня, который мог нагнать бурю и плохую погоду [Harva 1943: 11]. Во времена язычества Илмойллине был богом неба и являлся одним из древних богов наших предков. Но позже он уже не бог неба и вообще не бог, а полубог, как Вяйнямейнен [Kempainen 1933: 17]. Протестантский епископ Микаэл Агрикола, собравший в 1551 г. сохранившиеся сведения о языческом пантеоне финнов, относит Илмойллинена к языческим богам народности хяме. Упоминание этого имени можно найти и в заговорах, и в молитвах моряков, считалось, что от этого бога зависела погода, в том числе удачное путешествие [Петрухин 2003: 79].

Илмойллине в карельских эпических песнях изображен как кузнец, «кователь небесного железа» (Ilmoin gaudojen tagoju), что сближает его с небесными кузнецами других мифологий. В мифах коми встречается бог Ен, который сотворил мир, небо. Имя Ена в переводе и означает «бог», «небо», оно близко к именам других небесных богов, в том числе удмуртского Инмара. Инмар, по удмуртской мифологии, — верховный бог, небесный бог, творец всего хорошего в мире [Петрухин 2003: 229].

В греческой мифологии есть также образ кузнеца — это Гефест, который выковал себе золотых дев, подобных живым. В германской мифологии — это Волунд, в балтийской — Калевиас, в славянской — Сварог, у кельтов — Гобан. Появление мифологических героев-кузнецов в международной традиции не может быть случайным. По всей видимости, добыча и переработка железной руды были действительно большим техническим рывком, который послужил возникновению новых мифологических верований. Раньше орудия труда и оружие изготавливали в основном из камней и костей, утомительно затачивая и выдалбливая. Кузнец же мог изготовить различные предметы неким таинственным способом, под воздействием большой температуры, отливая и выковывая [Наkamies 2004: 78]. Таким образом, обработка металла осмыслялась как мифологическое действие, а новым мифологическим героем железного века стал кузнец, который владел этим мастерством. Благодаря этому кузнец в крестьянском сознании наделялся необычайной силой. Предполагалось, что он владеет магическими знаниями, недоступными простому человеку.

Следует обратить внимание также и на то, что кузнец обрабатывал железо — один из металлов, который в традиционной культуре издревле обладал не только положительными свойствами, но и высоким сакральным статусом. Этот материал являлся одним из универсальных оберегов, что объясняется его прочностью, твердостью, долговечностью, связью с огнем. Железные предметы часто применяли в качестве оберега людей, находящихся в переходных лиминальных состояниях: беременных, рожениц, новорожденных, молодых на свадьбе. В карельской традиции металлическим предметам также приписывали необычайную силу. Археологами обнаружены многочисленные женские украшения: фибулы, бусы различных форм с бубенчиками и лапками водоплавающих птиц, при движении человека они издавали звуки, которые, по поверьям, отгоняли нечистую силу. Железные предметы использовали в качестве оберега невесты на свадьбе: к подолу платья, к

примеру, прикалывали булавки. Колдуны во время Святков при гадании молодежи очерчивали железным предметом круг, тем самым отгоняя нечистую силу. В лечебной магии колдун-тиедойниекку (tiedoiniekku) также использовал изделия из железа, например, нож являлся основным атрибутом борьбы с болезнью.

В дальнейшем, когда обработка железа получила распространение, мастера-кузнецы могли изготавливать из него практически все: от оружия до украшений, а в некоторых карельских, а также ингерманландских рунах кузнец, не сумев завоевать жену, выковывает себе ее сам. В данном случае мифическое начало уже уступает техническому мастерству героя-кузнеца.

Элиас Леннрот, создавая «Калевалу», изображает Илмаринена в качестве одного из основных персонажей повествования. Это помощник Вайнямейнена, искусный мастер, выковавший небосвод и мельницу Сампо, сватающий деву Похьелы. Анализ текстов эпических песен и «Калевалы» показывает, что образ и функции кузнеца в беломорской эпической традиции и своде в большинстве своем совпадают. В южнокарельской традиции во многих сюжетах кузнец Илмойллине, как мы уже отмечали выше, выходит на первый план, вытесняя или заменяя Вайнямейнена и во многих случаях выполняя его функции. В олонецких вариантах нет описания выковывания небосвода, но используемая в песнях постоянная характеристика кузнеца как мастера, «кующего небесное железо, раздувающего небесные угли» (ilmoim gaudoin tagoju, ilmoim hiilen hiiluttaju), дает возможность предположить, что такой мотив некогда был.

Кузнец становится центральным персонажем самого распространенного в Олонецкой Карелии сюжета о сватовстве: Илмойллине едет в далекую мифическую Хийтолу за красивой Катериной: Lähti seppo Ilmoilline // Kaunistu koziččemah, // Katerinua sulhaistamah — Отправился кузнец Ильмойллине // За красавицу свататься // В женихи к Катерине [КЭП 145: 22–24]¹.

Во многих вариантах кузнец наряду с Вайнямейненом является творцом первопредметов: в песнях Илмойллине строит кузницу: Loadibo seppo vaččah pajan, // Polven pani alužimekse, // Kulakan vazarakse, // Sormišuarat piihtysekse — Сделал кузнец в утробе кузницу, // Коленку — наковальней, // Кулак — молотом, // Пальцы — клещами [SKVR II: 91. 103–106].

¹ В дальнейшем при цитировании «Карельских эпических песен» (сокращенно КЭП) первая цифра обозначает номер песни в сборнике, далее номер строк.

В отдельных вариантах он также мастерит лодку: *Oli moa-seppä, // Vesti laijat kalliolla* — Был земной кузнец, // Смастерил он борта на скале [SKVR II: 152. 1–2]².

Илмойллине наравне с Вайнямейненом может изготовить и кантеле. *Vallan seppo venosessa // Tegi luista kandeletta, // Viizin gormin soittamah* — Всемогуший кузнец в лодке // Сделал из костей кантеле, // Чтобы пятью пальцами играть [SKVR II: 152a. 40–41].

В эпических песнях, принадлежащих к южнокарельской этнолокальной традиции, Илмойллине представлен как искусный мастер-кузнец, способный изготовить из железа различные предметы. Так, к примеру, Илмойллине может выковать нож: *Luadii veičšuoŋ on vačšassa* — Сделал нож в утробе [SKVR II: 90.139]. В вариантах кузнец чинит девушке ушат (*kohendelen korvajoizen*) или выковывает ей украшение: крест на шею (*ristan rinnal tavon*).

Казалось бы, южнокарельский кузнец выполняет те же действия, что севернокарельский Вайнямейнен или Вайнямейнен из «Калевалы», но следует обратить внимание на используемые в рассматриваемых мотивах глаголы: в южнокарельской традиции кузнец смастерил, сделал — *luadi, tegi* в отличие от севернокарельских вариантов, где Вайнямейнен делает предметы с помощью магии слова, т. е. герой «наговорил» — *tijjol teki*.

Наряду с кузнечным мастерством Илмойллине в южнокарельской эпической традиции обладает и некоторыми магическими способностями. Так, в сюжете о сватовстве в Хийтоле герой при выполнении трудных брачных испытаний вызывает при помощи заговора небесный град:

Ukko, yline jumala,
Pienien pilvien pietteli,
Hataikkoizien halliččii!
Laskes rauduragehii
Harmaan havvin hard’ejil, —
Nevon päidy pienembii,
Kanan d’äiččie kargembii!

О ты, Укко, бог всевышний,
Тучи останавливающий,
Облака раскалывающий!
Напусти железный град
Серой шкуе на спину
Градинами поменьше лошадиной головы,
А куриных яиц крупнее!

[КЭП 170: 65–71]

В указанном сюжете при помощи магии слова кузнец может напеть в море остров, с растущими на нем огромными дубами: *Lauloi*

² В дальнейшем при цитировании Suomen kansan vanhat runot (сокращенно SKVR) римской цифрой указывается номер тома, далее следует номер текста и номера строк.

seppo sinisen suaren // Sinisel suarel sitkiet tammet — Напел кузнец синий остров, // На синем острове огромные дубы [SKVR II: 95. 71–72]. Магические способности проявляются у кузнеца в мотиве посещения «огненной бани»: прежде чем париться в ней Илмойллине заговорами остужает ее: Menöy seppo kylyö kylbemäh, // Puhuu kylyn vilukse — Идет кузнец в баню париться, // Наговорами тушит банный жар [КЭП 149: 132–133].

Таким образом, в южнокарельской этнолокальной традиции кузнец выходит на первый план, становясь основным героем песен на различные сюжеты, вокруг него разворачиваются все события, и на его образе сказитель сосредотачивает внимание слушателей.

Если говорить о «Калевале», то в ней образ кузнеца Илмаринена становится более значимым по сравнению с тем, как он представлен в эпической традиции Беломорской Карелии. Э. Леннрот связал основную сюжетную коллизию с именем и деяниями Илмаринена, который является неперменным участником таких мотивов, как «Выковывание золотой девы», «Рождение железа», «Состязание в сватовстве», «Поход за Сампо», «Изготовление кантеле». По мнению финского исследователя А. Турунена, Илмаринен, становясь основным действующим лицом рун о сватовстве в «Калевале», приобретает некие человеческие качества и отдалается тем самым от образа бога, выковывающего небосвод [Turunen 1985: 66]. В этой связи южнокарельский образ кузнеца, на наш взгляд, наиболее близок к «калевальскому», где Илмойллине представлен как творец первопредметов, искусный мастер-кузнец, обладающий некой магической силой, основной персонаж рун о сватовстве.

Источники

Карельские эпические песни / Предисл., подгот. текстов и коммент. В. Я. Евсеева. М.; Л., 1950.

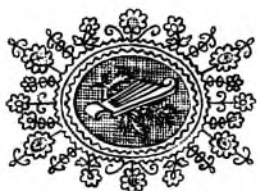
Suomen kansan vanhat runot. II osa / Julkaisut A. R. Niemi. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seuran kirjapaino. OY, 1927.

Литература

Клементьев 2003 — Клементьев Е. И. Промыслы и ремесла // Прибалтийско-финские народы России. М., 2003. С. 227–228.

Криничная 2000 — Криничная Н. А. Русская народная мифологическая проза. Петрозаводск, 2000.

- Петрухин 2003 — Петрухин В. Я. Мифы финно-угров. М., 2003.
 Русская мифология. Энциклопедия. 2006 — Русская мифология. Энциклопедия. М.; Л., 2006. С. 589–599.
 Hakamies 2004 — Hakamies P. Ilmarinen ja seipän sankaruus // Kalevala ja laulettu runo. Helsinki, 2004. S. 78.
 Harva 1943 — Harva U. Sammon ryöstö. Helsinki, 1943. S. 11.
 Kemppainen 1933 — Kemppainen E. Jumalan sukupuoli. Kuopio, 1933. S. 17.



М. В. Пулькин
Петрозаводск

Персонажи карельских эпических песен: функции творения

Изучение стереотипов поведения и функций персонажей эпических песен с использованием фольклорного материала представляет серьезную сложность. Трудности связаны, прежде всего, со спецификой материала: на явные следы древнего мышления накладывается жизненный опыт и творческий потенциал сказителей XIX — начала и даже середины XX в. Древнейший пласт в карельском эпосе «не вытеснен, а переработан таким образом, что его основной пафос получил полное и совершенное поэтическое воплощение» [Мелетинский 2004: 95]. Другие проблемы связаны со спецификой источника. Известно, что герои эпических песен действуют в таком пространстве, где отсутствует или творчески вырабатывается по ходу развития сюжета представление о норме. Так, сватающийся к дочери старухи Лоухи Ильмаринен усердно кует Сампо (выкуп за невесту) и не ведает усталости:

Целый день ковал он Сампо,
 Ночью забавлял девицу.
 [КФНЭ: 145]

При этом основным нравственным ориентиром для них становится справедливость, которая также понимается своеобразно. В частности, оскорбление старшего по возрасту или социальному статусу,

нарушение вековых традиций рассматривается в эпических песнях как значительно более тяжкое преступление, чем убийство. В качестве преступников могут выступать не только люди, но и предметы, материалы (например, железо). Они, словно наделенные возможностью выбора, обвиняются в нарушении моральных норм, восстании против людей, бесчисленных злодеяниях. Примечательно, что способом обуздать агрессивность и кровожадность, приписываемые железу, становится напоминание о его бесславном прошлом, когда оно еще не было затронуто творением, не превратилось в окультуренный объект окружающего мира.

В литературе нередки суждения о том, что основным содержанием деятельности персонажей эпических песен стала война, противостояние темным силам (мужам страны Похьела) или еще каким-нибудь менее известным лицам или явлениям. Благодаря трудам Е. М. Мелетинского эти представления удастся пересмотреть. Персонажи эпических песен представлялись ему как демиурги, создающие природные и культурные объекты, устанавливающие социальные институты. Только они «обладают в глазах членов первобытной общины необходимой для героя свободой деятельности» [Мелетинский 1986: 22]. Основной пафос мифа, по мнению того же автора, заключается в «превращении хаоса в космос» [Мелетинский 1986: 24]. Такой космизацией хаоса и является процесс миротворения, включая сюда и добывание культурных благ, а также борьбу с хтоническими чудовищами. Итак, можно с уверенностью утверждать, что при всем разнообразии сюжетов эпических песен *главной целью деятельности их наиболее известных персонажей является творение*. При этом речь идет не о современном, «бытовом» понимании творческой деятельности как «создания чего-то нового», а о творении мира, начиная с самых основ его бытия.

Основными персонажами-творцами в карельских эпических песнях являются Ильмаринен и Вайнямейнен. По утверждению Е. М. Мелетинского, эти два персонажа конкурируют между собой, неоднократно противостоят друг другу (например, в сюжете о сватовстве). В то же время они являют собой примеры различных типов творения. Вайнямейнен «как культурный герой выражает мощь коллективного труда (и пафос покорения природы), а Ильмаринен — в известной мере индивидуализированного, „профессионального“» [Мелетинский 2004: 129]. Резкое противопоставление этих двух персонажей представляется не вполне оправданным. Скорее всего, это

две ипостаси творца, культурного героя разных исторических периодов. Один связан с примитивным хозяйством ранней первобытной эпохи, а второй в большей степени отражает приоритеты того хозяйственного уклада, для которого более важным становится освоение первых технологий (в частности, кузнечного ремесла). При этом необходимо помнить, что и само кузнечное ремесло, подобно творениям Вайнямейнена, в архаическом сознании связывалось или даже отождествлялось с магией.

Карельские эпические песни не включают сюжетов *об обретении* героем исключительных сверхъестественных сил и умений, связанных с творением всего сущего. Это легко объяснить. Их персонажи как бы изначально готовы или даже предназначены к творению, а само создание новых явлений мифологической действительности происходит, как подчеркивалось выше, внезапно, в силу стечения обстоятельств. Главным *средством* творения, используемым персонажами рун, является слово, что, несомненно, сближает христианское и языческое (в данном случае карельское) миропонимание, а также присущие разным народам космогонические концепции. Но нередко персонажи эпических песен осуществляют творение и вполне обычным узнаваемым способом. Речь идет о создании чудесных снадобий, избавляющих людей от болезней, создании кантеле. Одним из важнейших достижений становится создание этических норм, ограничивающих эгоистические побуждения индивида:

Запретил старый Вайнямейне
Предаваться трем порокам:
На воде свистеть не надо,
И на волнах петь нельзя.
Старому — желать молодки,
Восхищаяся красоткой.

[КФНЭ: 438]

Наряду с творением, в котором главную роль играют люди, в создании мира участвуют космогонические стихии, главной из которых, как и в мифах множества других народов, является вода. В то же время весь мир представляется исполнителям эпических песен рукотворным, созданным известными, мудрыми, прославленными персонажами *и потому* сакральным. По этой же причине мир вечен и неизменен в своих основах. Ведь современность, многие века после творения мира не породили равнозначных, столь же мудрых и могучих героев, а

это лишает новое время какого-либо права на изменение существующего порядка вещей.

Стало бы большой ошибкой отождествлять творение мира в эпических песнях с божественным творением в христианской религии, подчиненным определенному плану, закономерным, предполагающим не только напряженную «работу» создателя всего сущего, но и его отдых на седьмой день. Герои эпических песен творят неустанно, им не нужен отдых. В их деятельности наблюдается сочетание магии и работы в обычном понимании этого слова. При этом «магия Вайнямейнена всегда только сопровождает, завершает, дополняет труд» [Мелетинский 2004: 108]. Но это всегда творение спонтанное, оно изначально стало их сущностью и не подчиняется рациональным планам. Его целью не является создание целостного мира, со строгой иерархией высших и низших существ, на вершине которой стоит человек.

Напротив, самые различные существа (в частности, утка) и стихии (прежде всего, вода) принимают участие, зачастую решающее, в тех или иных актах творения. Человек в этом творении не осознается венцом, скорее это такое слабое, отягощенное многочисленными страстями существо. Сталкиваясь с новшеством, возникшим независимо от него, мифический герой, такой, казалось, великий и могучий, теряется. Так, раненный железным топором Вайнямейнен не знает средства исцеления от нанесенных железом ран и с большим трудом находит чудесного избавителя-лекаря из числа местных жителей. Ведь он, по сути дела, персонаж каменного века, и железо, связанные с ним опасности и возможности их предотвращения ему не знакомы.

Цель творения не осознается самими творцами. Ясно, что народное сознание во все времена сакрализует изобилие и достаток, сулящий благополучное будущее, и тем самым устанавливает почитание внешних сил благодати, в качестве которых выступают персонажи мифологии [Малиновский 1998: 44–45]. Это на первых порах создание мира, природы, а затем творение Сампо, которое стало символом неиссякаемого благополучия, источника разнообразных благ, связанных с деятельностью крестьянского хозяйства. Попытки современных ученых разобраться в облике Сампо, его предназначении и функциях обречены на неудачу. В конечном итоге Сампо является гарантией жизни людей, их коллективным достоянием, обеспечивающим долговременное выживание. Следовательно, борьба за Сампо является битвой за жизнь, в которой способность к творению становится решающим фактором.

В целом *творческий потенциал* является основным критерием для разграничения светлого и темного миров: Калевалы и Похьелы. Сами по себе эти миры не являются «злыми» или «добрыми» и никаких признаков особых замечательных свойств одного из миров и отрицательных качеств другого эпос не содержит. Более того, похищение различных предметов, предельная жесткость действий характеризует обе противостоящие друг другу стороны конфликтов. Так, услышав жалобу лодки на ее бесславную участь, отсутствие добычи и прозябание на берегу, Вяйнямейнен немедленно возвращает ей былое предназначение:

Берег шведский разорял он,
Раздобыл добра он вдоволь,
Золота собрал он кучу,
Был тогда мужчиной лучшим.
[КФНЭ: 205]

Однако способностью к творению персонажи из Калевалы и Похьелы наделены в разной степени. Это является *единственным* определенным и четким разграничительным признаком миров. Хозяйка Похьелы обращается к одному из персонажей-творцов для создания новой важной части рукотворного мира.

Созданное по ее воле (*можно сказать, по ее проекту*) Сампо является еще одним примером дуализма в творении всего сущего. Этот образ — один из самых загадочных в карельских эпических песнях. Его парадоксальность заключается уже в самом процессе изготовления. Ильмаринен кует Сампо по заказу старухи Лоухи — чуждого и враждебного персонажа, но не может изготовить Сампо для своего народа; вслед за сотворением Сампо похищают сами же его создатели. Вероятно, в первоначальных вариантах эпических песен Сампо просто похищают из иного мира, а попытки оправдать это похищение являются поздними интерпретациями действий героев мифов. Можно согласиться с Э. Киуру в том, что миф о Сампо является «бессознательно-художественной переработкой представлений о происхождении растительности, злаков, богатств морских глубин» [Киуру 1986: 72]. Однако это лишь частичная «расшифровка» этого сложного мифологического явления. Впоследствии Сампо, являющееся источником изобилия и долговременного выживания, вырывается из-под контроля людей и начинает действовать самостоятельно, реализуя заложенный в нем потенциал путем изменения природы (в частности,

вода в море становится соленой из-за непрерывного производства соли от потопленного Сампо). Так в образе Сампо в наибольшей степени проявилось присущее мифологическому сознанию отсутствие четкой грани между субъектом и объектом.

Образ Сампо позволяет определить границы творения и возможностей творца. Созданное вполне может выйти из-под контроля творца, обрести неожиданные предназначения и даже превратиться в противоположность задуманному. Сампо является здесь ярким, но не единственным примером. Особенно ощутимо ограничены пределы творения в создании людей. Намереваясь выковать совершенное человеческое существо, Ильмаринен использует лучшие, как ему представляется, материалы: золото и серебро. Но все усилия тщетны: невеста оказывается ледяной и лишенной разума. Родня советует поспрамленному кузнецу посвататься к живой девушке.

Карельские эпические песни содержат огромное число сюжетов, проработанных в различной степени. В этом изобилии крайне трудно, а скорее всего невозможно отыскать общую канву, единые, выверенные критерии оценки поведения персонажей. Стало бы большой ошибкой сводить все сюжетные линии в одну колею, пусть и такую просторную, как творение. Однако этот элемент повествования является наиболее существенным, центральным, и поэтому он наиболее подробно разработан в данной статье. Вполне возможно предположить, что этот сюжет являлся самым существенным для исполнителей эпических песен. Ведь, по выражению М. Элиаде, «главная функция мифа состоит в том, чтобы задать образцы, модели для всякого ритуала и для всякого важного действия, совершаемого человеком» [Элиаде 1999: 373].

Литература

Киуру 1986 – Киуру Э. Миф о Сампо // «Калевала» – памятник мировой культуры. Петрозаводск, 1986. С. 70–78.

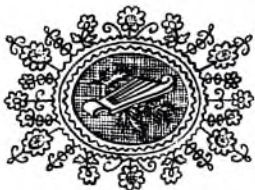
КФНЭ – Карело-финский народный эпос. В 2-х книгах. Кн. 2. М., 1994.

Малиновский 1998 – Малиновский Б. Магия, наука и религия. М., 1998.

Мелетинский 1986 – Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986.

Мелетинский 2004 – Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. М., 2004.

Элиаде 1999 – Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. М., 1999.



Л. И. Иванова
Петрозаводск

**Изображение «лесного царства»
в карельской мифологической прозе**

Для того чтобы получить полное представление о «лесном царстве» в карельской мифологической прозе, необходимо рассмотреть образы духов — хозяев леса, время и локусы. Мы сосредоточим свое внимание на последнем параметре. Мифологическое пространство в быличках, с одной стороны, устроено совершенно особым образом, а с другой — существуют точки пересечения, сближающие два мира, человеческий и мифический, материальный и духовный. Лес в фольклоре осмысливается по-разному. Как пишет Н. А. Криничная, это «одновременно и... преграда, и ... путь в загробное царство» [Криничная 2008: 26]. В. Я. Пропп указывал, что в волшебной сказке «лес окружает иное царство, дорога в иной мир ведет сквозь лес» [Пропп 1986: 57—58]. В мифологической прозе «лесное царство» само по себе является особым миром. Иной мир лесных хозяев — это мир-перевертыш, своего рода «зазеркалье». Он укрыт от людских глаз, и вход в него человеку по собственному желанию запрещен. Проникнуть туда можно только в нескольких случаях. Во-первых, это нарушение определенных табу, строгих границ, разделяющих жителей двух миров: словесных, временных и пространственных. Во-вторых, в «лесное царство» хозяева леса по своей воле могли забрать человека или животное. Чаще всего похищались дети или девушки брачного возраста, находящиеся в наиболее опасном лиминальном периоде.

Необычность, в том числе зазеркальность и перевернутость мира хозяев леса, выражается в небольших деталях. Например, для того, чтобы выйти из него, надо вывернуть наизнанку одежду и переобуть обувь с правой ноги на левую. В одной из быличек женщине повстречалось существо «все в шерсти» и попросило перевезти на другой берег, приказав при этом причалить обязательно кормой, хотя люди всегда въезжают носом лодки (Фонограммархив ИЯЛИ, кассета 3151/34. Далее: только номер кассеты). Леший, сам обладающий способностью перевоплощаться, может принять протянутое находчивым знахарем полено за руку и, здороваясь, так сжать его, что из него закапает вода (2604/14—15). В том мире иная погода, чем в человеческом; у нас идет

дождь, а у них сухо: «А дожди были, дожди долгие... Они и не промокли, у них и не дождит, и ничего» (3492/18). У нас холодно, у них тепло; так, в одной из быличек леший унес мальчика и девочку. Их искали два дня, стояла очень холодная погода, они были в одних рубашечках, но совсем не замерзли (Архив Финского Литературного Общества. SKS. K201. Далее: SKS и номер записи). Похищенным людям в том измерении кажется, что их кормят пирогами, печеньем, а на деле оказывается, что, когда их отпускают домой, карманы полны шишек, иголок и помета. Такую трансформацию ярко характеризует пословица: «Плесень — это хлеб дьявола». Мешок с золотом, предложенный человеку в «лесном царстве» лешим, на деле оказывается полон осиновых листьев [SKS. K47].

В ином мире особое течение времени (во-первых, убыстренное, а во-вторых, некая вневременность), считается, что активность хозяев леса приходится на ночь, но они не спят и тогда, когда в человеческом мире день. Хозяева леса не оставляют следов, внезапно появляясь и бесследно исчезая. Они владеют способностью перевоплощаться, появляясь то в фито-, то в зоо-, то в антропоморфном виде.

В обычных условиях иной мир совершенно невидим. Но когда человек попадает в него, мир также предстает в совершенно разных ипостасях. Чаще всего это дремучий лес или заболоченная местность, но иногда может показаться и сухим пригорком, красивой вырубкой и даже городом. В одной из быличек девочка пошла с теткой пасти коров. «Пошли туда в чащу и заблудились. Ну бывает там, что заблудишься, много раз. Заблудились, и им привиделся стог сена как городской дом, большой. Где мы теперь? Не можем выйти, а сами идем. Поди знай, что кажется. Мерещится ведь там». Таким образом, словно открывается дверь в параллельный мир, а в родной захлопывается. И только выполнение определенных ритуалов позволяет вырваться на свободу. «...Только тогда стало видно. Стали смотреть: казались домами да городом, а сосновый бор да стога сена. Посмотри-ка как мерещится... Тут и находимся, прямо у дома, а выйти не можем» (701/3). В другой быличке у женщины было четкое ощущение, что она попала в иной мир: «Иду в лес, ельник такой, вот такой высоты елочки, маленькие. Но есть и деревья высокие, а те маленькие деревья среди больших. И они словно бы в шелка одеты, эти елочки. Шелк есть ведь, ну словно бы шелк, шелковые платья на сосенки одеты... Я, говорит, испугалась. „Ой-ой-ой, куда я пришла. На чужую землю!“» (3024/46). Попав в иной мир, человек полностью изолируется

от своего. Многие потерявшиеся дети рассказывали, что они видели, что их ищут, но не могли подать никакого знака. «А порой и людей не слышишь, уши и все закроет» (3431/15). У многих возникает ощущение какой-то темноты, страх необъяснимый, а когда они выходят на знакомую местность, «словно мир мне открылся... светлее стало» (3345/12). Будто спадает накинутая пелена: «И с меня словно сняло, и раньше было светло, но словно сняло, открыло весь мир, как что есть, так и есть» (3363/28).

Люди, похищенные в иной мир, видят, что их ищут, и слышат, что происходит в мире человеческом, а сами остаются невидимыми. В одной из быличек хозяин леса встретил парня, собирающего ягоды. Схватил его, посадил на спину и понес через леса, болота, горы. Предлагал поесть, но так как парень все время отказывался, леший вынужден был оставить его на болотной кочке. О табуированности прикасания к еде иного мира писал еще В. Я. Пропп: «приобщившись к еде, предназначенной для мертвецов, пришелец окончательно приобщается к миру умерших. Отсюда запрет для прикасания к этой пище для живых» [Пропп 1986: 67]. Парня искали всей деревней. Он все видел и слышал, но не мог ответить, рот был на замке: «ei voinut ilmaista itseään, suu oli lukossa». И только когда знахарь, прочитав заговоры, разрушил чары (vihä) хозяина леса, юноша смог откликнуться. «Näin poika pääsi takasin ihmisten ilmoille» — «Так парень смог вернуться в человеческий мир» [SKS. K201]. Сами хозяева леса подчас тоже невидимы для человека, слышится только их голос, и даже невидимая рука лешего может вцепиться в волосы [SKS. K31]. Часто людям, побывавшим в «лесном царстве», запрещено что-либо рассказывать о чужом мире [SKS. K201].

Практически во всех быличках хозяева леса или внезапно предстают перед человеком, или идут навстречу ему. Эта разнонаправленность движения людей и лесных обитателей принципиальна: они должны разойтись в разных направлениях и стараться не пересекаться друг с другом, как практически не пересекаются и их параллельные миры. Более того, табуированы и попытки человека оглянуться назад, видеть лешего со спины запрещено.

Опираясь на мифологическую прозу, можно попытаться составить топографическое описание местонахождения мира лесных хозяев.

Люди старались обезопасить себя от прихода неожиданных «гостей», проведя совершенно определенные границы. Они двух видов: во-первых, возведенные самим человеком, а во-вторых, естественные,

природные. К первым можно отнести вспаханную землю, забор, железную дорогу, а ко вторым — водную преграду, гору.

Наиболее безопасным местонахождением человека, безусловно, считалась сама деревня. Сразу за ней, вокруг нее находились поля, возделанная, вспаханная земля, которую человек с позволения хозяйки — матери земли (моаемä) взял себе в пользование. Таким образом, эта земля принадлежит людям, и никто другой на нее претендовать не может. Женщины-знахарки, если и ходили на разговор с лешим, то чаще останавливались для этого именно на краю поля, где еще земля была обработана, тем самым как бы обезопасив себя на своей территории, куда леший не имел права входить. Только самые сильные колдуны-мужчины не опасались пойти на встречу с лесными обитателями прямо на их территорию, в лес. К тому же, вся деревня с полями часто была обнесена забором, являвшимся дополнительной границей. Во второй половине XX в. недалеко от некоторых деревень была построена еще одна преграда для лесных обитателей — железная дорога: «К краю железной дороги подошел, за горой там, к железной дороге подошел и как обратно рванул» (702/1).

В очень многих быличках естественной границей двух миров выступает гора. Человек или животное попадает в иной мир, перейдя через горы или холмы. Владения лесных хозяев под горой, за горой, очень редко — на горе. То, что местность, где происходят события, гористая, подчеркивается и в географических названиях. В. Н. Топоров пишет, что в мифологии гора «выступает в качестве наиболее распространенного варианта трансформации древа мирового. Гора часто воспринимается как образ мира, модель вселенной, в которой отражены все основные элементы и параметры космического устройства» [Топоров 1987: 311]. В Беломорской Карелии говорили, что одним из названий лешего (metsähiine) было «бегущий по горам» (vaaran juoksija). Рядом с одной из деревень стояла гора, высотой с длинные деревья, там жили «бегущие по горам». На вершине горы была яма с водой, как котел, а вокруг ямы — ели. Говорили, что из этой ямы леший воду пьет [Virtaranta 1958: 77]. Таким образом, проводя параллели, можно попытаться найти разгадку, почему в большинстве мифологических рассказов о хозяевах леса фигурируют такие объекты как гора (или камень) и дерево (или пень). Если гора, являясь таким же символом, как мировое древо, олицетворяет собой макрокосм, то камень и пень — это своеобразный микрокосм. Деревья, особенно хвойные, почитались карелами как сакральные топосы, в которых живут

лесные духи. Так, в одной из быличек леший уносит девушку и сажит ее под куст можжевельника, где она и проводит молча все время, не смея откликнуться на зов ищущих [SKS. K201]. Примечательно, что «можжевельник в заговорах выступает синонимом порога под землей, в Манале:

alla kylmän kynnysirren
alla kauhien katajan.

под холодным бревном порога,
под ужасным можжевельником.

«Можжевельниковые кусты — единственная растительность в подземном царстве в сказках» [Лавонен 1984: 173]. Карелы, охотящиеся с помощью магии, именно под елью оставляют жертвоприношения (вино и яйца) для духа леса [SKS. K31]. Под елью уже мертвым находят похищенного младенца [SKS. K201]. Наиболее яркой иллюстрацией того, что камни и дерево — места жительства леших, являются былички, в которых описывается, как потерявшееся животное на протяжении многих дней, словно привязанное, ходит вокруг одного камня или дерева и при этом остается невидимым для человеческих глаз. То, что гора и дерево в данном случае идентичны, подтверждается и лингвистическими данными: во многих языках «понятия горы и древа (леса) передаются словами общего корня» [Топоров 1987: 311].

Иногда у камня, являющегося входом в иной мир, происходит разговор колдуна с хозяевами леса (2516/19). Прямо на камень усаживает колдун пришедшую с ним женщину (702/8). Стоя на пне, Агафья видит идущих по лесу «мужиков, ростом с высокие деревья» (702/11). Когда заблудишься в лесу, надо также подойти к «дверце» из «лесного царства»: «пришел, скажем, к пенечку, надо тебе раздеться», проделать весь ритуал — «и тебе сразу дорогу дает. Ты пойдешь, выйдешь прямо на дорогу. А так блуждаешь, в том же самом месте ходишь, дорога рядом — попасть не можешь» (3460/37). Под неподвижный камень на перекрестке дорог необходимо было положить и магический узел Осмо (Osmon solmu) с требованием, чтобы леший освободил животных из своего укрытия (2520/13).

В финских мифологических рассказах встречается сюжет, в котором хозяин леса мстит осквернителю камня, служащего ему обеденным столом [Симонсуури 1991: 145].

В нескольких быличках рассказчики говорят, что иногда сама спрятанная корова видится людям камнем, т. е. животное находится прямо у входа в «чужую землю» (3217/3). «А там, где наш дом стоит,

подальше на пригорке, колокольчики коров слышны, да и видны: свои поля были через озеро, колокольчики слышны, коровы на полях. Туда придут — нет коров. В камни превратились» (3362/3).

Таким образом, гора (камни) и отдельное дерево (пень) маркируют собой границу между мирами, вход в него. А сам иной мир расположен внизу, под горой и даже под деревом. Происходит вертикальное деление пространства на верхний и нижний мир. Верхний мир — это мир небожителей, богов, достаточно вспомнить самые известные библейские (Синай) или греческие (Олимп) мифы. «Если божественные персонажи связаны с вершиной горы... то отрицательные персонажи... обычно связаны с низом горы и даже с ее внутренностью, уходящей в подземное царство» [Топоров 1987: 313].

Камни-сейды, служащие местами поклонения, особенно были распространены у саамов. Встречаются они и у карелов. В Сегозерье рядом с д. Мууярви есть камень две сажени высотой и полторы сажени в длину, лежит он на четырех камнях поменьше. В той же деревне на высокой скале находятся три пудовых камня, а на них — четвертый. Их в честь одного из хозяев леса называют «камни Хийси» — «Hiiden kivet» [SKS. N1122]. Нарушившему временные границы может привидеться лесной народ, выходящий прямо из скалы [SKS. E351].

Рассказывали о лешем (toisipuoline), который всегда охотился именно на горе. На этой горе было очень много птиц. Как-то охотники пошли в лес. Слышат: кто-то стреляет, но никого не видно, да и убитых птиц не могут найти. Тогда они на каждый выстрел стали говорить: «Господи, благослови!» После этого они нашли очень много птиц, а леший остался ни с чем. Ему пришлось уйти с этих мест [SKS. E141].

Практически никогда духи — хозяева леса не живут в сухом светлом лесу. Наоборот, лес темный, дремучий, с высокими деревьями, нередко сухими или поваленными. Чаще всего это ели или сосны — деревья, растущие на карельских кладбищах, на них чаще всего делают карсикко как связующее звено с миром духов — хозяев леса и воды или с загробным миром предков. В мифологической прозе в качестве священной рощи, в которой все принадлежит хозяевам леса, а человеку даже ягодки нельзя сорвать, и где колдун общается с лешим, упоминается можжевельная. Хвойные деревья, являясь вечнозелеными, тем самым олицетворяют саму жизнь. Но хвойный лес, где живут хозяева леса, полон сухостоя и бурелома, это место, где чувствуется

дыхание смерти и темноты. Изредка упоминается ивняк (3425/14) и ольшаник (3025/17а, 3264/31) — деревья, также воспетые еще в карельских эпических песнях и обладающие магическими свойствами.

Бойтся леший крапивы, растения жгучего, которое сопоставимо с огнем, древним оберегом против любой нечистой силы. Так, в одной из быличек рассказывается, что похищенную лешим девушку находят в зарослях крапивы, а «он не может идти в крапивные заросли, крапивы боится» (3380/35).

В карельской мифологической прозе одно из основных мест пребывания хозяев леса — болото, находящееся за холмом или под горой. Причем часто человек видит леших сверху вниз, сам, оставаясь стоять на возвышенности, а они — внизу. На болоте или у болота пропадают домашние животные (702/1, 1028/3) и дети (772/5, 3024/80), по болоту идут хозяйки леса (2967/7а), здесь нередко теряют ориентацию взрослые (3024/83). У болота видят лесной народ, выходящий из скалы [SKS. E351]. Похищенного мальчишку леший сажает на болотную кочку [SKS. K201]. Порой это может происходить и на лугах или покосах, которые чаще всего находятся в низменных местах, а иногда являются просто осушенным болотом.

По своей функции в карельской мифологической прозе близкой болоту оказывается земля, а точнее углубление в ней, яма, как бы выход в подземное царство. То, что лес и земля — две взаимосвязанные стихии, подчеркивается в одной из быличек: «Если лес спрячет корову или какое животное, тогда оно землю будет есть. Не может двинуться. Оно в одном месте, животное, когда лес спрячет. В одном месте, оно землю съест по колено, пока не освободят... Не привязано, а двинуться не может, не может уйти... Лес прячет, лес прячет. Земля держит» (3217/22). Потерявшихся животных часто находят в различных ямах, в которых их прячут хозяева леса. Именно «под корни дерева» в лесу надо произнести заговорные слова, чтобы леший вернул животное (3353/8). Есть и еще один способ: на перекрестке (традиционном месте встречи человека и духов, где пересекаются не только видимые дороги, но сами два мира) нужно воткнуть в землю ольховые гвозди (магическое количество — три по девять) с угрозой выковырять глаза и ноздри хозяину лесного царства (2249/5). В одной из быличек рассказывается, что знахарь вызывал на разговор «того, так говорят, что „того“... Он идет оттуда, тот мужик, и как будто из-под земли говорит, бормочет» (2604/14–15). Знахарка, пойдя искать спрятанных коров, под корнями трех деревьев выковыривает отверстия и

кричит в них: «Ргуи, ргуи, ргуи», приказывая лешим вернуть животных [SKS. K211].

Немалое значение при описании места обитания хозяев леса принадлежит реке, которая сама по себе является важным мифологическим символом и элементом сакральной топографии. В. Н. Топоров пишет, что в мифах многих народов река часто выступает, во-первых, «в качестве некоего стержня вселенной, мирового пути, пронизывающего верхний, средний и нижний миры», а во-вторых, она несет в себе пограничные функции: «она рубеж между этим и тем, нижним миром, между своим пространством и чужим» [Топоров 1988: 376]. Иной мир лесных духов находится за рекой (1028/3, 2967/7а), ручьем (3353/9) или проливом (2605/7). В него можно попасть, перейдя через мост (3492/18). Аналогичную роль пограничного пространства играет озеро (3362/4) или ламба (2220/21, 3024/83, 3025/17а). Часто хозяев леса видят на берегу водоема (2610/38, 3151/34). И вообще они поддерживают связь с духами воды, к примеру, знают, что именно те попытались пополнить свое стадо, забрав корову у людей (3217/3). Девочка, которая была в лесном укрытии, рассказывала, что ее «на коровьей шкуре унесли через реку» [SKS. K201].

Встречаются былички, в которых лесные обитатели живут на острове. Этот объект часто маркирует собой иное пространство и в других фольклорных жанрах. Так, в волшебных сказках именно там находится тридевятое царство, дворцы—замки—избушки иного мира. В мифологической прозе на островах часто теряются или туда уносятся лешими дети и девушки. В одном из рассказов лесной зверек уводит за собой детей, а они, даже слыша голоса зовущих их взрослых, вынуждены беззвучно идти за мифическим существом: «...ручей, дерево через него повалено, и что? Некоторые взрослые перейти не могут, а они перешли! Туда следы идут!.. Потом там еще, не знаю, двести или триста метров, маленький островок. И еще туда, на остров, вброд перешли. И там, на острове нашли» (3353/9). В другой быличке рассказывается, что на острове потерялась девочка, ее искали две недели: «Я каждый день вижу: вы меня ищите... но нельзя было ничего говорить. Меня, — говорит, — взяли на белом коне. Ягодами кормили» (3362/4).

В подавляющем большинстве случаев в характеристике места обитания хозяев леса присутствует комплекс параметров. В одной из быличек теленок перепрыгивает через три забора, убегая на край поля, а затем, перейдя через гору и через железную дорогу, попадает на болото (702/1). В другой — рассказчица идет по берегу реки, обходит

заводь, поднимается на очень высокую гору и внизу на болотце замечает идущих хозяек леса (2967/7a). Рассказывали, как выруганная девочка прямо от крыльца побежала на Ригачную гору, оттуда на Крестовое болото, где ее ждали «тети и дяди» (3024/80). Однажды женщины заблудились, идут, «только сосны и ели все длиннее», пришли к берегу озера, попали на Коверское болото, «а там ламбы видны и острова» (3024/83).

Таким образом, сакральная топография подчеркивает близость духов — хозяев леса с нечистой силой, подземными обитателями, с миром мертвых.

Литература

Криничная 2008 — Криничная Н. А. Осмысление пути в мир иной в свете христианской доктрины воздаяния // Православие в Карелии. Петрозаводск, 2008.

Лавонен 1984 — Лавонен Н. А. Функциональная роль порога в фольклоре и верованиях карел // Фольклор и этнография. Л., 1984.

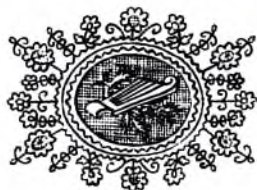
Пропп 1986 — Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.

Симонсуури 1991 — Симонсуури Л. Указатель типов и мотивов финских мифологических рассказов. Петрозаводск, 1991.

Топоров 1987 — Топоров В. Н. Гора // Мифы народов мира. Т. 1. М., 1987.

Топоров 1988 — Топоров В. Н. Река // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1988.

Virtaranta 1958 — Virtaranta P. Vienan kansa muistelee. Porvoo; Helsinki, 1958.



А. С. Лызлова

Петрозаводск

**Змей — похититель женщин
в русских волшебных сказках:
об истоках и трансформациях образа**

Змей является одним из распространенных образов в произведениях, относящихся к различным жанрам русского фольклора, в том числе и в волшебной сказке. Здесь он выполняет множество функций,

о чем неоднократно писали исследователи. Так, В. Я. Пропп в монографии «Исторические корни волшебной сказки» выделяет четыре типа сказочного Змея: 1. Змей-похититель; 2. Змей, совершающий поборы; 3. Змей — охранитель границ; 4. Змей-поглотитель [Пропп 2005: 183–187]. Говоря о присущей рассматриваемому персонажу функции поглощения, В. Я. Пропп отмечает существование Змея-подателя, Змея-благотелья [Пропп 2005: 195]. Н. В. Новиков в работе «Образы восточнославянской волшебной сказки» в целом придерживается предложенной классификации, заменяя определение «Змей — охранитель границ» на «Змей — нарушитель границ», и дополняет ее еще одним типом — Змей-соблазнитель [Новиков 1974: 180–189]. Наиболее обстоятельный анализ образа сказочного Змея представлен в опубликованной в 2007 г. статье В. Е. Добровольской, где исследовательницей учтены 11 типов: 1. Змей-похититель; 2. Змей — охранитель границ; 3. Змей-разоритель; 4. Змей — пожиратель птенцов гигантской птицы; 5. Змей — сексуальный партнер (реальный и потенциальный); 6. Змей-оборотень; 7. Змей — обладатель сокровищ; 8. Змей — преследователь героя; 9. Змей в плуге; 10. Змеиха в кузнице; 11. Змея-помощница [Добровольская 2007: 31–37].

Одной из основных функций рассматриваемого персонажа в русских волшебных сказках оказывается похищение женщины; она отмечается всеми упоминаемыми выше исследователями. В указанной роли Змей фигурирует более чем в 50-ти сказочных текстах, записанных на всей территории России и опубликованных в сборниках XIX–XXI столетий [См. подробнее Лызлова 2008].

В большинстве русских волшебных сказок о похищении женщины Змей оказывается главным противником героя. Практически все эти фольклорные произведения относятся к змееборческому типу; в них Змей-похититель в конечном итоге погибает от руки освободителя похищенной женщины. Исключение составляют четыре выявленные сказки, где интересующий нас персонаж выступает в несвойственной ему, на первый взгляд, роли зятя — помощника главного героя. Данные тексты могут в какой-то степени прояснить ситуацию, касающуюся некоторых истоков образа Змея. Именно об этом пойдет речь в работе.

Самый ранний по времени записи такой вариант под названием «Иван-царевич и Марья-царевна» помещен в сборнике «Народные сказки, собранные сельскими учителями Тульской губернии», подготовленном А. А. Эрленвейном и опубликованном в 1863 г. [Эрленвейн 1863: № 31].

Почти через 70 лет, в 1929 г. в Усть-Цильме И. В. Карнаухова была зафиксирована сказка «Иван-царевич и Якута» от 72-летнего Василия Соболя [Карнаухова 1934: № 169]. Примечательно, что этот сказочник ненец по национальности.

Спустя несколько лет, во второй половине 30-х гг., в Красноярском крае М. В. Красноженова записала сказку «Три сестры и брат», вошедшую в опубликованный в 1937 г. сборник «Сказки Красноярского края» [Красноженова 1937: № 20].

Наконец, в 1957 г. была зафиксирована сказка «Белая Беяна» от Николая Михайловича Сорокина, жителя с. Молчаново Горьковской (ныне Нижегородской) обл., включенная в подготовленный В. Потявиным сборник «Народная поэзия Горьковской области» [Потявин 1960: № 7].

Как видно, упоминаемые фольклорные произведения были записаны в разное время на удаленных друг от друга территориях. Вместе с тем они имеют много общего. Все указанные тексты представляют собой контаминацию нескольких сюжетов, среди которых важнейшим для нас оказывается сюжет, обозначенный в Сравнительном указателе под № 552A=AA 552 *Животные-зятья*. Его краткое содержание сводится к следующему: «три девушки выданы за сокола, орла, ворона (за зверей, дождь, ветер); зятья помогают своему шурину добыть жену-красавицу» [СУС 1979: 156]. Уточним, что в большинстве русских волшебных сказок на этот сюжет различные зооморфные персонажи похищают сестер или дочерей героя. В Указателе учтены чуть более тридцати вариантов русских сказок на данный сюжет. К этим текстам примыкают также сказки на сюжет, обозначенный в СУС под № 552B=AA *299 *Солнце, Месяц и Ворон – зятья*. Два указанных сюжета сохраняют отголоски древних представлений о возможности брака человека с когда-то почитаемыми животными и природными явлениями. Появление Змея в упоминаемых выше фольклорных текстах в роли зятя-помощника, по-видимому, не случайно и свидетельствует о том, что данный персонаж имеет отношение к таким животным.

При этом в сказке из сборника И. В. Карнаухова Змей Горыныч становится мужем одной из трех сестер наряду с такими зооморфными (точнее – орнитоморфными) персонажами, как Орел Орлович и «птица Маговей Магоевич». В остальных вариантах зятьями героя оказываются одновременно три Змея, отличающихся друг от друга количеством голов. Так, в текстах из сборников, составленных В. Потявиным и М. В. Красноженовой, функционируют трех-, шести- и

девятиглавые Змеи. А в сказке из подготовленного А. Эрленвейном собрания мужьями трех сестер оказываются Змеи «об двадцати», «об тридцати» и «об сорока голов».

Отметим попутно, что многоголовость изучаемого персонажа является одной из наиболее общих, необходимых его характеристик в русских волшебных сказках. Об этом качестве мы поговорим подробнее чуть ниже, когда обратимся к рассмотрению трансформаций, произошедших с образом Змея-похитителя.

Итак, в упоминаемых нами текстах Змей или несколько Змеев становятся мужем / мужьями сестры / сестер героя. Указанный похититель наделяет шурина различными чудесными предметами, помогающими ему впоследствии добыть невесту. Такими средствами являются: распространенные в сказочной традиции самобранные платок, скатерть, ковер-самолет и графинчик о 12 горлышках [Красноженова 1937: № 20; Эрленвейн 1863: № 31], обеспечивающие изобилие; золотой гребень, способствующий появлению того, о чем подумаешь во время причесывания [Карнаухова 1934: № 169]; невидимая музыка, которая «очень хорошо играет» [Потявин 1960: № 7]. Все эти вещи призваны привлечь внимание царевны, на которой хочет жениться герой (сюжет, зафиксированный в СУС под № 400₂ = АА 400*В *Царь-девица*). Примечательно, что в двух текстах упоминаются магические средства, являющиеся частями животного. В сказке из сборника А. А. Эрленвейна это павлиньи перья, предлагаемые герою каждым из Змеев. А в варианте, записанном М. В. Красноженовой, Змеи поочередно одаривают шурина «пухом из-под брюха». Как и волосы, пух или перья являются средоточием магической силы мифического существа. Указанные предметы изначально связаны с наделением героя особыми знаниями и единением со Змеем посредством получения части тела последнего. В рассмотренных сказках эти средства уже не выполняют какой-либо определенной роли; лишь в тексте из сборника, составленного М. В. Красноженовой, сообщается: «прилетел Кощей и изрубил Ивана-царевича в куски, сам с царь-девицей домой вернулся. Лежит Иван-царевич убитый, а кто-то пустил палы¹, с деревца на деревцо, с травки на травку, дошли палы до Ивана-царевича, и змеинный пух в карманах начал

¹ «На *сев.* и *вост.* по осени или лучше по весне выжигают все луга, пастбища и покосы, иначе ветошь не дает росту траве; это называется *пускать пал, палы*» [Даль 1882: Т. 3, 12].

тлеть, понесло гарью, услыхали заты и прилетели к Ивану-царевичу на помощь» [Красноженова 1937: № 20].

Змей, таким образом, оказывается в рассматриваемых текстах дарителем магических средств и знаний. Именно такой, по Проппу, «благой змей, змей-податель есть первая ступень змея, обращающаяся потом в свою противоположность» [Пропп 2005: 195]. Результат этих трансформаций и представлен в большинстве русских волшебных сказок. Интересно, что в тексте из сборника, подготовленного В. Потявиным, помимо трех Змеев-зятьев героя, фигурирует 12-главый Змей, похищающий его жену в ходе дальнейшего повествования и побеждаемый в эпизоде змееборства.

Помимо трансформаций, касающихся функций Змея-похитителя, в рассматриваемых сказках отражены и изменения, связанные с обликом персонажа. Прежде всего, это его многоголовость.

Обычно Змей-похититель в русских волшебных сказках имеет 3, 6, 9 или 12 голов. В некоторых вариантах рассматриваемый персонаж является 5-головым [Афанасьев 1957: № 131], 7-головым [Афанасьев 1957: № 131; Соколовы: № 79]. В сказке «Богатырь» из сборника И. А. Худякова один Змей имеет 28 голов, другой – 29, а третий «еще сердитее» [Худяков 2001: № 117]. Наибольшее количество голов у Змея представлено в упоминаемой выше сказке из собрания А. А. Эрленвейна. Существование нескольких голов – это «основная, постоянная, непременная черта» Змея [Пропп 2005: 183], которая свидетельствует о том, что данный персонаж является тератоморфным существом. В то же время сама многоголовость Змея – это «позднее явление, так как категория определенного множества есть вообще поздняя категория» [Пропп 2005: 212]. Появление указанной черты связано с мотивом поглощения, играющего значительную роль в обряде инициации. Изначально существование нескольких голов соотносится с самой архаической формой рассматриваемого персонажа (поглотитель), становясь позднее признаком образа сказочного Змея в целом. По словам В. Я. Проппа, многоголовость Змея, символизирующая многократность пасти, – это гипертрофированный образ пожирания [Пропп 2005: 211].

Помимо наличия тератоморфных признаков, во внешности сказочного Змея-похитителя обнаруживаются вполне конкретные зооморфные черты. В отдельных вариантах отмечается, что у Змея есть крылья [Бронницын 2007: № 1; Худяков 2001: № 42], когти [Азадовский 1928: № 14], хвост [Померанцева 1957: № 17]. В то же время Змей является

гибридным существом, сочетающим в себе признаки рептилии, птицы и человека. Наиболее яркий пример такой контаминации представлен в сказке из сборника И. А. Худякова, где Змей — это птица Усыня с 12 змеиными головами, «сам с нокоть, борода с локоть², усы по земле тащатся, крылья на версту лежат» [Худяков 2001: № 42]. В этой связи вполне объяснимым становится одаривание героя павлиньими перьями в варианте, представленном у А. А. Эрленвейна.

Процесс дальнейшей антропоморфизации Змея-похитителя отражается в сказках в ситуации его попеременного пребывания в змеином облике и в человеческом. Так, в сказке из сборника И. А. Карнаухова рассматриваемый персонаж, отправившийся свататься к сестре Ивана-царевича, предстает в антропоморфном виде: «Взял (Иван-царевич. — А. Л.) и поехал с кучером кататься. И заехал на высоченный хробет, и увидел — идет золотой мужик, золотым посохом подпирается. От его пламя валит, искры сыпятся³» [Карнаухова 1934: № 169]. Упоминание о золоте свидетельствует о принадлежности персонажа к потустороннему миру: «Золотая окраска есть печать иного царства» [Пропп 2005: 245]. Сам Змей генетически связан с представлениями о смерти [Пропп 2005: 212].

В тексте, опубликованном в собрании А. А. Эрленвейна, женихи трех сестер героя появляются впервые в образе «сопатых⁴ нищенок» [Эрленвейн 1863: № 31].

Уже в ходе дальнейшего повествования (во время пребывания Ивана-царевича в ином мире) выясняется, что мужем сестры / сестер оказывается именно Змей / Змеи. Здесь он также меняет свой облик. Например, в текстах сообщается: «Змей прилетел, ударился об землю и стал молодцом» [Красноженова 1937: № 20] или «Хлопнулся тот змей о землю, стал он еще лучше Ивана-царевича», «Этот змей трепнулся⁵ об землю, стал еще лучше Ивана-царевича» [Эрленвейн 1863: № 31]. В сказках рассматриваемый персонаж оказывается существом перевоплощающимся.

² Отметим, что данная характеристика в большинстве русских волшебных сказок является наименованием другого похитителя женщин, имеющего антропоморфные черты.

³ Указанное описание напоминает о том, что сказочный Змей — «существо огненное» [Пропп 2005: 184].

⁴ В словаре Даля «сопатый» — тот, кто сопит [Даль 1882: Т. 4, 271].

⁵ Это слово употребляется в тексте сказки дважды. По-видимому, оно связано с ударом Змея о землю. Примечательно, что в переиздании сборника используется слово «треснулся» [Эрленвейн 2005: № 24].

Указанные выше примеры, касающиеся многоголовости, гибридности и антропоморфизации Змея, свидетельствуют о том, что он представлен в сказках в достаточно трансформированном виде. По словам В. Я. Проппа, облик этого персонажа выработался позже, чем его основные функции [Пропп 2005: 210]. При этом изменения коснулись не только внешности, но и выполняемых им действий.

Литература

Азадовский 1928 – Азадовский М. К. Сказки из разных мест Сибири / Под ред. М. К. Азадовского. Иркутск, 1928.

Афанасьев 1957 – Афанасьев А. Н. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах / Подгот. текстов, предисл. и примеч. В. Я. Проппа. М., 1957.

Бронницын 2007 – Бронницын Б. Русские народные сказки. Сборники Б. Бронницына и И. Сахарова. СПб., 2007. С. 15–48. (Полное собрание русских сказок. Ранние собрания. Т. 15).

Даль 1882 – Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. Т. 3, 4. СПб.; М., 1882.

Добровольская 2007 – Добровольская В. Е. Змей в русской волшебной сказке: к вопросу о природе и генезисе персонажа // Традиционная культура. 2007. № 2. С. 24–40.

Карнаухова 1934 – Карнаухова И. В. Сказки и предания Северного края / Записи, вступ. статья и коммент. И. В. Карнауховой. М.; Л., 1934.

Красноженова 1937 – Красноженова М. В. Сказки Красноярского края. Сб. М. В. Красноженовой / Под общ. ред. М. К. Азадовского и Н. П. Андреева. Л., 1937.

Лызлова 2008 – Лызлова А. С. Фольклорный мотив похищения женщины Змеем в литературной традиции // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, жанр. Вып. 5. Петрозаводск, 2008. С. 51–62.

Никифоров 1974 – Никифоров Н. В. Образы восточнославянской волшебной сказки. Л., 1974.

Померанцева 1957 – Померанцева Э. В. Русское народное творчество в Башкирии / Сост., автор предисл. и примеч. Э. В. Померанцева. Уфа, 1957.

Потявин 1960 – Потявин В. Народная поэзия Горьковской области. Вып. первый / Сост. и ред. В. Потявин. Горький, 1960.

Пропп 2005 – Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 2005.

Соколовы – Сказки и песни Белозерского края. Сборник Б. и Ю. Соколовых: в 2 кн. СПб., 1999. (Полное собрание русских сказок. Предреволюционные издания. Т. 2).

СУС — Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка. Л., 1979.

Худяков 2001 — Худяков И. А. Великорусские сказки. Великорусские загадки. СПб., 2001. (Полное собрание русских сказок. Ранние собрания. Т. 6).

Эрленвейн 1863 — Эрленвейн А. А. Народные сказки, собранные сельскими учителями Тульской губернии / Изд. А. А. Эрленвейна. М., 1863.

Эрленвейн 2005 — Эрленвейн А. А. Народные сказки, собранные сельскими учителями. Сб. А. А. Эрленвейна. Русские народные сказки, прибаутки и побасенки. Сб. Е. А. Чудинского. СПб., 2005. С. 10—148. (Полное собрание русских сказок. Ранние собрания. Т. 11).



Е. В. Марковская
Петрозаводск

**Сказители Карелии и новые произведения
эпического склада 1930—1950-х годов**

В фондах Научного архива КарНЦ РАН имеется значительное количество записей произведений, получивших в отечественной фольклористике название «новины»; в общей сложности их около 500. Термин «новины» возник по аналогии с термином «былины». Этот вид поэзии включает произведения, созданные в эпическом стиле. Они восходят к двум жанрам: былинам и причитаниям. Эпоха «новин» относится к последнему периоду живого бытования этих жанров, т. е. к первой половине XX в. С 1940-х гг. началась дискуссия о принадлежности «новин» к фольклорным произведениям и их художественной ценности [Леонтьев 1948: 249—266; Молдавский, Гречина 1949]. После смерти Сталина обсуждения продолжились [Аникин 1953: 80—87; Померанцева 1953: 142—144]. В это время многие фольклористы, включая и тех, кто работал со сказителями, помогая создавать новины, признали, что эти новые произведения скорее являются имитациями или авторскими литературными произведениями. И хотя большинство уже не относило новины к фольклорным произведениям, в некоторых сборниках они продолжают встречаться [Русский советский фольклор 1967]. В настоящее время, несмотря на то, что

деятельность по созданию новин осталась в далеком прошлом, интерес к ним остался. Подтверждением этому могут служить рукопись Т. И. Сенькиной [Сенькина. Рукопись], публикации Т. Г. Ивановой [Иванова 2000: 84–91], Фрэнка Миллера [Миллер 2006], а также издание сборника документов «Фольклор России в документах Советского периода 1933–1941 гг.» и др.

В Научном архиве КарНЦ РАН (НА) сохранились не только тексты новин, но и документы, дающие представление о том, как происходила работа со сказителями. Согласно советской идеологии, именно выдающиеся народные исполнители должны были распространять идеи «новой жизни» в народе и формировать нужное отношение к событиям, происходящим в стране. Сказители приглашались на конференции, где им объясняли, что и как нужно писать. Сама абсурдность этой идеи в то время не обсуждалась, однако способы создания «нового фольклора» дискутировались. Так, известный фольклорист Н. В. Новиков отмечал, что не следует преувеличивать значение индивидуального творческого акта: далеко не каждый, пусть даже выдающийся, исполнитель способен выступить в качестве автора, чьи тексты вошли бы в устно-поэтический массив. Кроме того, он указывал, что для постреволюционного времени было характерно проявление всякого рода стилизаций и фальсификаций [Цит. по: Мельц 1997: 62].

Идеологическая работа со сказителями включала очень разнообразную просветительскую деятельность: переписка, поездки к сказителям, их учеба, посылка газет и книг, организация выездов в города с посещением кино, театров и различных экскурсий, установка радио на дому сказителей, беседы на политические и литературные темы. Культурно-массовая работа такого рода в Карелии особенно широко стала развертываться в начале 1938 г. Карельский научно-исследовательский институт занимался организацией работы по обучению сказителей грамоте. Для этого были разосланы директорам сельских школ, в сельсоветы и правления колхозов письма. Однако, как отмечают организаторы, учились только 10 сказителей из 39. Уделяя большое внимание просветительской деятельности, Институт разослал сказителям 411 писем самого разнообразного содержания. И, как сказал Н. В. Новиков на Всекарельском совещании сказителей 25–29 мая 1939 г., «мы старались дать литературную учебу сказителям» [Стенограмма Всекарельского совещания сказителей: 1939]. Идея этой работы сводилась к попытке научить народных певцов славить

современную жизнь. Большой вклад вносили журналисты. Так, тов. Пикунев из редакции журнала «Народное творчество», выступая на этом съезде, говорил, что сказители должны превращаться не в плохих сочинителей, а в высококвалифицированных, талантливейших певцов, каким, например, является Джамбул. Для этого нужна огромнейшая творческая работа над собой. Далее он предлагал вопросы, которые нужно обсудить на совещании: историю народного творчества, историю художественной правды, критерии подбора материала для былины и правила составления былин [Стенограмма Всекарельского совещания сказителей 1939].

Доверчивость, с которой сказители относились к этой идее, сочетается с искренностью оценки собственной деятельности. Ниже приведу их высказывания на Всекарельском совещании.

Сказительница Ватчиева: «Я неграмотная, но мне читают, я прислушиваюсь. Теперь я работаю сказку о Щорсе, так, кажется, фамилия героя. Худо, что я не имею газет. О гибели Чкалова я долго не знала» [Стенограмма Всекарельского совещания сказителей 1939].

Сказитель Н. В. Кигачев: «Работой института я доволен. У меня есть с ним переписка. Мною сложена былина о Зырянове, которую выбрали для газеты, былина о разгроме Деникина. Составлена былина о Кирове, но мне пишут, что над этой былиной нужно поработать и вернуться к ней не раз. Я работал и с собой привез рассказ. В редакции у меня взяли материал и сказали, что очень красиво, только переделать нужно» [Стенограмма Всекарельского совещания сказителей 1939].

А. Т. Конашкова (сказительница): «Я сказала, что знаю песни. Тут была товарищ Лозанова, она мне предложила: „Можешь ли ты составить какой-нибудь плач“. Я говорю: „Вы скажите мне, что составить“. Мне говорят: „Сделайте плач о сыне пограничнике или частушки...“ Я сделала работу, принесла, а мне говорят, что вот такие-то недостатки. Я переделала второй раз и опять подала частушки, а Лозанова говорит, что напиши о Ленине, о Беломорканале, и вот я составила 32 частушки» [Стенограмма Всекарельского совещания сказителей 1939].

Работа по составлению новин проводилась в том числе и с Никифором Васильевичем Кигачевым из д. Тубозеро Пудожского р-на. В коллекции № 10 НА к былине о бойце Зырянове приложена газетная статья, где описан последний бой бойца и его гибель. Можно сопоставить два отрывка, чтобы посмотреть, на базе какого материала и

каким образом создавались тексты новин. Вот выдержка из статьи И. Степного: «Взяв в одну руку пистолет, в другую клинок, со словами: „За Сталинскую Конституцию“, „За товарища Сталина“, он <Зырянов — прим. Е. М.> шел на самураев. Вот его окружает десяток зарвавшихся самураев. Все они с ног до головы вооружены. Товарищ Зырянов хладнокровно расправляется с ними. Он направо и налево рубит их как капусту. За время атаки он зарубил тридцать семь самураев. Готовился зарубить 38-го, но в это время вражеская пуля сразила его насмерть...» [Степной 1938]. Этот фантастический бой так представляет Кигачев:

...И спросил он разрешения,
Чтобы в бой идти ему пешему,
Идти пешему врукопашную,
За свое славное Отечество,
За свою Советскую Родину,
За Сталинскую Конституцию,
За самого товарища Сталина...
Он в левую руку пистолет берет,
В руку правую саблю острую.
И как вышел он на гору Заозерную
И увидел самураев японских...
Закричал он зычным голосом:
Эх, вы гой самураи японский,
Уходите вы с нашей территории советской...
Услыхали его голос богатырский
Тыи ль самураи японский,
Окружили его молодца со всех сторон.
Расхотились его плеча могучие,
Размахались его руки сильные.
Он направо махнет — летят головы,
А налево пальнет — трупы валятце.
Прибил он их чуть не до единого,
А остальные самураи на бег пошли...
Он погнался вслед за самураями,
Но угодила пуля вражеска
Во его ли грудь широкую,
И убила его до смерти...

[Кигачев. Былина о бойце Зырянове]

Текст новины, как нетрудно заметить, опирается на поэтику классической былины. Показан героический образ главного героя,

использован ряд типических мотивов былин. Происходит искусственное замещение народных богатырей на героев-современников.

Изучение способов создания новых советских жанров в 30-е гг. приводится в статье Т. Г. Ивановой [Иванова 2000: 84–91]. Исследовательница рассматривает три основных способа работы с исполнителями в то время. Первый включал помощь сказителю в выборе темы будущего произведения с опорой на книги, газеты и кино. Запись в этом случае растягивалась на несколько часов, но собиратель не вносил в текст ни одного слова. Второй способ отличался тем, что ученый-фольклорист помогал сказителю в выборе темы и сам правил текст, т. е. новина являлась результатом сотворчества двух людей: сказителя и собирателя. К этому способу относится и приведенная выше новина о Зырянове, так как в тексте новины сделаны правки другим почерком и приложена газетная статья, которая послужила основой для новины. Третий способ, описываемый Т. Г. Ивановой, сводился к редакции собирателем по своему усмотрению присланных или принесенных готовых текстов. Собиратель мог заменять отдельные выражения, дополнять или сокращать текст. Нельзя не согласиться с утверждением исследовательницы о том, что ни один из этих методов работы со сказителями не выдерживает научной критики.

В 1940 г. профессор Н. П. Андреев в статье, посвященной развитию «советского фольклора» в Карелии, так очерчивает задачи, стоящие перед фольклористами: «Конечно, как и раньше, остаются, прежде всего, задачи выявления все большего и большего числа знатоков и мастеров песни и сказки, задачи более полного собирания самого материала, задачи публикации этого материала. Но ограничиваться только этим нельзя. Особенную важность приобретает вопрос о руководстве народными мастерами и творческой помощи им» [Андреев 1940].

Марксистско-ленинская идеология большие надежды возлагала на формирование в народе положительного отношения к действиям власти при помощи нового «советского фольклора». Именно этим можно объяснить столь пристальное внимание к сказителям, проведение Всекарельского совещания сказителей в 1939 г. и разработку жанра «новин». Со временем становилось ясно, что «советский фольклор» не получил распространения в народной среде, он является скорее авторским трудом, зачастую не имеющим поэтической ценности. Становилась прозрачной подмена фольклорных произведений самодеятельными, культивировалось объединение фольклора и литературы.

И тем не менее коллекция новин, хранящаяся в Научном архиве КарНЦ РАН, представляет большую ценность не только как свидетельство неудачного опыта давления правительства на сказителей, но и как материал своей эпохи, который должен получить объективную оценку в исследованиях фольклористов, литературоведов, историков.

Литература

Андреев 1940 — Андреев Н. П. Фольклор Карело-Финской ССР // Ленинское знамя. 1940. № 293. 22 декабря.

Аникин 1953 — Аникин В. П. О специфических особенностях народного творчества // Советская этнография. 1953. № 4. С. 80–87.

Иванова 2000 — Иванова Т. Г. Сказитель и официальная политика в области фольклористики в 1930-е годы (о жанровой природе песенного советского эпоса) // Мастер и народная художественная традиция Русского Севера (доклады III Международной научной конференции «Рябининские чтения-99»). Петрозаводск, 2000. С. 84–91.

Кигачев Былина о бойце Зырянове — Кигачев Н. В. Былина о бойце Зырянове. НА КарНЦ РАН. Ф. 1, оп. 1, кол. 10, ед. хр. 1.

Леонтьев 1948 — Леонтьев Н. П. Затылком к будущему // Новый мир. 1948. № 9. С. 249–266.

Мельц 1997 — Мельц М. Я. Николай Владимирович Новиков // Живая старина. 1997. № 3. С. 62.

Миллер 2006 — Миллер Ф. Сталинский фольклор / Пер. с англ. Л. Н. Высоцкого. СПб., 2006.

Молдавский, Гречина 1949 — Молдавский Д. М., Гречина О. Н. Живое творчество и мертвые традиции // Звезда. 1949. № 2. С. 152–162.

Померанцева 1953 — Померанцева Э. В. Некоторые вопросы изучения народного творчества современности // Советская этнография. 1953. № 3. С. 142–144.

Русский советский фольклор 1967 — Русский советский фольклор / Сост. Л. В. Домановский, Н. В. Новиков, Г. Г. Шаповалова; под ред. Н. В. Новикова и Б. Н. Путилова. Л., 1967.

Сенькина — Сенькина Т. И. Из истории фольклористики. Малоизвестные страницы: Очерки и материалы. Рукопись // НА КарНЦ РАН. Ф. 1, оп. 6, ед. хр. 302, т. 1, 2.

Стенограмма Всекарельского совещания сказителей 1939 — Стенограмма Всекарельского совещания сказителей 25–29 мая 1939 года. НА КарНЦ РАН. Ф. 1, оп. 3, д. 256.

Степной 1938 — Степной И. Зарубил 37 самураев // Красный Пудож. 1938. № 113 (939). 5 окт. Фольклор России в документах Советского периода 1933–1941 гг.: Сборник документов. М., 1994.



Э. П. Степанова
Финляндия

Мифологические элементы в карельских плачах

Мифологический элемент «сюнтю» (*synty, syndy, synti*) и его деминутивная форма множественного числа «сюндюзет» (*syndyzet, syntyiset*) встречается в нескольких жанрах карельского фольклора, в частности, в карельских причитаниях, ейгах и отчасти в поэзии калевальской метрики. «Сюндюзет» и «сюнтю» как в ритуальной, так и в бытовой народной поэзии имеет несколько семантических полей, относящихся к сверхъестественному и потустороннему. При подготовке настоящей статьи были проанализированы 233 причитания, представляющие три региональные традиции причитывания в Республике Карелия: северно-, средне- и южнокарельскую — и опубликованные в сборнике карельских причитаний [Карельские причитания 1976]. За пределами исследования на данном этапе остались плачи тверских карелов и плачи, собранные в пограничной Карелии на бывших финских территориях. В качестве вторичных материалов для анализа были использованы опубликованные севернокарельские ейги [Карельские ейги 1993] и поэзия калевальской метрики, в основном заговоры¹.

Мифологическое мышление — это система образов, мифов, верований и легенд. Исходя из традиционной характеристики мифологического мышления, в сферу его действия мы можем отнести веру, суеверия, национальный фольклор, моральные ценности и нормы данного этноса, т. е. так или иначе существующие и оформленные представления народа о самом себе, своем происхождении, организации, своей судьбе. Таким образом, мифологическое мышление — это один из видов мышления, отличающийся направленностью на объяснение явлений мира. Анализ обрядов, обычаев, разных сторон народного творчества дает ключ к пониманию того, каким видели мир люди той или иной эпохи².

¹ Поиск элемента «сюнтю» (в различных вариациях) производился с помощью электронной базы поэзии калевальской метрики Suomen Kansan Vanhat Runot (SKVR), созданной Финским литературным обществом <http://dbgw.finlit.fi/skvr/>

² Об истории и традициях исследования мифологического мышления см. Мишучков 1997.

Карельские причитания являются жанром, в котором отражены практически все аспекты мифологического мышления: причитания — это важный элемент обрядов и обычаев, они отражают верования данного народа, представления о жизни и смерти, и земном и божественном, в них мы видим отражение определенной картины мира и т. д. Айли Ненола, исследовавшая ингерманландские причитания, также отмечает: «Как фольклорный жанр, причитания являются частью песенной традиции и зачастую представляют архаичный пласт традиционной музыки и поэзии. Похоронные причитания были, кроме того, частью религиозной традиции, отражая общие концепции о смерти, а также отношения между живыми и мертвыми» [Nenola 2002: 73].

Как пишет Павел Лимеров в «Мифологии загробного мира» [Лимеров 1998: 3–4], согласно мифологическому мышлению, мир представляет собой двуединую систему, которая состоит из видимого мира людей и невидимого мира богов, демонов, предков-прародителей. Потусторонний мир определенным образом соединяется или входит в видимый мир людей, так как, согласно мифологическому мышлению, силы невидимого мира всегда присутствуют на параллельном уровне и готовы к контакту с людьми [там же]. Через причитание происходит коммуникация с загробным миром и его обитателями, т. е. в причитаниях мы видим те мифологические образы, которые, согласно Анне-Леене Сиикала, содержат скрытое знание, используемое в основном в ритуалах [Siikala 2002: 49].

В карельских причитаниях одно и то же понятие «сюндюзет» имеет несколько значений или семантических полей: 1) загробный мир — место, куда отправляют покойников; 2) обитатели загробного мира, как конкретные ранее умершие родственники, так и в целом предки-прародители; 3) некие божественные силы, боги-покровители. Все эти значения перекликаются между собой: предки-прародители определенно представляют и божественные силы, а загробный мир метонимично представляется через предков-прародителей.

Параллельно с «сюндюзет» в плачах присутствуют и возникшие под христианским влиянием «спуассузет» (*spuassuset*, *spoassuzet*, *spraasazet*)³ — понятие, в основном, имеющее те же значения, что и «сюндюзет». Интересно, что значения двух понятий «сюндюзет» и

³ От русск. Спас, Спаситель в деминутивной форме множественного числа в соответствии с правилами специфического языка карельских причитаний.

«спуассузет» разнятся в зависимости от региональной традиции причитывания; в каждой из них мы видим свои особенности дифференциации значений загробного мира, предков-прародителей и божественных сил.

В севернокарельской причетной традиции доминирует понятие «сюндюзет» в значении потустороннего мира, а в качестве синонима используется мифологический топоним Туонела (Tuonela, Tuonala), часто встречаемый и в поэзии калевальской метрики. Специфической особенностью севернокарельских плачей является присутствие понятия «сюнтю» (в единственном числе без деминутива) для обозначения богов или божественных сил. В данном случае можно провести параллель со святочным мифологическим персонажем «Сюндю» в традиции южных карелов [Конкка 2007: 339–378]. «Спуассузет» на севере Карелии используется лишь в значении боги, божественные силы.

В южнокарельских плачах мифоэлемент «сюндюзет» встречается наиболее часто по сравнению с остальными локальными традициями причитывания и включает в себя все три семантических поля: 1) загробный мир; 2) обитатели загробного мира; 3) некие божественные силы, боги-покровители. «Спуассузет» появляются в плачах только в значении богов и божественных сил.

В средней Карелии «спуассузет» в значении как божественных сил, так и загробного мира, доминируют над «сюндюзет», которые обозначают здесь только загробный мир. В основном же в плачах среднекарельской традиции «сюндюзет» и «спуассузет» в значении загробный, потусторонний мир используются как синонимы.

Оба понятия, как «сюндюзет», так и «спуассузет», входят в общий регистр причитаний. Язык, или регистр⁴ карельских причитаний резко отличается от обычной разговорной речи иносказательностью — обилием метафорических замен, которые подменяют многие табуированные понятия, например, термины родства, названия предметов, явлений и т. д.⁵ Необходимость такого специфического языка в причитаниях объясняется особенностями мифологического мышления карелов, согласно которому обитатели загробного мира не понимают обычного, разговорного языка, а только язык причитаний.

⁴ Понятие «регистр» используется здесь согласно теории Immanent Art, разработанной на основе формульной теории Лорда-Перри американским ученым J. M. Foley. «Регистр — слова, формы, свойства, присущие особенному языку определенного жанра устной народной поэзии». См., например, [Foley 1995, 2002; Harvilahti 2003].

⁵ О языке причитаний см. подробнее [Степанова 1985, 2003, 2004].

Тот же особый язык обнаруживается и в севернокарельской ейге, в уже почти исчезнувшем жанре народной импровизационной поэзии. В свадебных, рекрутских и бытовых ейгах также использовался мифологический элемент «сюнтю», в основном в значении божественных сил и загробного мира. И в ейгах, и в причитаниях того же региона, а также в южнокарельских плачах «сюнтю» и «сюндюзет» присутствуют в метафорических заменах, обозначающих иконы.

Olkuol'koa pois, oimun omattomat vierahat ottamat, esistä oččiseinillä olijien orheijen syntujen. (Отойдите, неродные чужие рожденные, от славных прародителей, стоящих в переднем углу.) [Карельские причитания 1976: 46–47.]

Таким образом, мы видим, как в языке причитаний через языческое понятие, т. е. потусторонние божественные силы, обозначается атрибут православной религии — икона.

Само слово «сюнтю» означает рождение, происхождение, начало. Наиболее полно и подробно, с обильными примерами и историографией о «сюндю» написал А. П. Конкка в статье «Материалы по календарной мифологии и календарной обрядности сямозерских карел» [Конкка 2007: 339–378], где автор рассмотрел мифологические представления карелов о святочных духах, в частности, о Великом Сюндю. В нашей статье приведем только некоторые примеры использования «сюндю» в поэзии калевальской метрики.

Заговоры о происхождении железа, огня, болезней или существ так и назывались «tulen synty» (рождение огня), «taudan synty» (рождение железа) и т. п. В подобных заговорах раскрывается мифологическое происхождение, начало, т. е. «прародители» того или иного явления или существа. Как пишет Анна-Леена Сиикала, такая потребность понимания происхождения того или иного явления соответствует шаманизму народов северной Евразии, когда шаман для того, чтобы, например, исцелить болезнь, должен был совершить путешествие именно в потусторонний, загробный мир и узнать происхождение, прародителей этой болезни [Siikala 1994: 79–80].

В севернокарельской традиции народ называл сами заговоры «pyhän synnyn säättämiä», т. е. «святым сюнтю предписанными, установленными». В заговоре, записанном Элиасом Леннротом в 1833 г. в Вокнаволоке, встречаем строки: «Ne niillä sulettanee / Luojan luomilla sanoilla, / Pyhän synnyn säättämillä» [SKVR I4 190]. Интересно, что в финском заговоре на мытье ребенка, записанном в 1854 г. Петтерссоном в провинции Средняя Эстерботния (Keski-Pohjanmaa), встреча-

ются те же строки «святым сунтю предписанными, установленными», но речь в них идет не о «словах», не о заговоре, а о воде, которой необходимо вымыть ребенка: «*Luoman luomilla vesillä, / Pyhän synnyn säätämillä!*» [SKVR XII 7623].

«Сунтю» встречается и в рунах о Лемминкяйнене, в той их части, где описывается пир в Пяйвеле: «*Tuonn on Päivölän pitoi / Jumalisten juominkii, / Suuren synnin syöminkii, / Parahiksi on laulajiksi, / Parahiks on tietäjiksi*» [SKVR VIII 822 64–68]. Пир в Пяйвеле зовется «*suuren synnyn syöminki, jumalisten juomingi*» (пиршество великого сунтю, попойка богов), т. е. здесь «великий сунтю» приравнивается в следующей параллельной строке к собранию богов [ср. Harva 1945: 225].

Так же как знахарь с помощью заговоров закликает определенную болезнь, ссылаясь на знание потусторонних сил и прародителей болезни, в похоронных причитаниях плакальщица обращается к предкам, направляя покойного в загробный мир, чтобы его приняли там, как положено, чтобы в будущем он смог помогать своим оставшимся в живых родственникам. В свадебных причитаниях плачущая испрашивает у предков-прародителей счастливой доли для невесты при переходе ее в новый род, род мужа. В причитаниях, таким образом, посредством плакальщицы происходит конкретное общение с потусторонним миром и его обитателями.

Некоторые мастера народного слова, настоящие талантливые певцы, владевшие различными жанрами фольклора, создавали на основе традиционного воззрения свое собственное понимание мироустройства. У таких карельских народных певцов, как Архиппа Перттунен, Анни Лехтонен, Прасковья Савельева и других, мы можем увидеть явные признаки индивидуальных особенностей мифологического мышления. Например, плакальщица Прасковья Савельева, в отличие от остальных плакальщиц своей локальной среднекарельской традиции, четко разделяла «сундюзет» и «спуассузет». В ее плачах «сундюзет» имеют значение загробного мира и предков-прародителей, а «спуассузет» — только божественных сил⁶. Наряду с понятиями загробного мира, его обитателей и божеств в причитаниях Савельевой и других плакальщиц обязательно присутствует и понятие видимого мира, населяемого людьми «муайлма» (*muailma*). В плачах мы видим четкое разграничение мира видимого и невидимого путем выраженных прямо или косвенно оппозиций: этот мир — тот мир, живые — мертвые, говорящий — бессловесный и т. д.

⁶ Подробнее см. [Степанова 2005: 186–193].

Верования карельских плакальщиц включали в себя одновременно как мифологические, так и христианские элементы, которые в плачах, а также в других жанрах народной поэзии образуют, согласно мнению Лотте Таркка, символическую систему основополагающих ценностей культуры [Tarkka 2005: 384]. Культурные значения фольклорных текстов проявляются только в соотношении друг с другом и через призму друг друга. Одни и те же образы в разных жанрах действуют в рамках единой традиционной системы и образуют сеть символов, или интертекстуальное пространство, которое можно назвать и миром эпики [Tarkka 1990: 238], миром мифологического мышления.

Мы не можем утверждать, что мифологическое мышление – это застывший во времени первобытный пережиток. Точно так же как и все остальные виды человеческого мышления, мифологическое мышление меняется, развивается в системе актуальных для того или иного времени коллективных представлений. Обнаруженные в причитаниях, поэзии калевальской метрики и ейгах «сюнтю» и «сюндюзет» прошли долгий путь развития как элемент мифологического мышления, приобрели новые значения, которые частично заменили старые, а частично стали существовать параллельно.

Литература

Foley 1995 – Foley John Miles. *The Singer of Tales in Performance*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

Foley 2002 – Foley John Miles. *How to Read an Oral Poem*. University of Illinois Press. Urbana and Chicago, 2002.

Harva 1945 – Harva Uno. *Lemminkäisen matka Päivölän pitoihin* // *Virittäjä* 49. Helsinki, 1945.

Harvilahti 2003 – Harvilahti Lauri. *The Holy Mountain*. Studies on Upper Altay Oral Poetry. FFC282.

Nenola 2002 – Nenola Aili. *Inkerin itkuvirret*. Ingrian Laments. SKS. 2002.

Siikala 1994 – Siikala Anna-Leena. *Suomalainen šamanismi. Mielikuvien historiaa*. SKS. 1994.

Siikala 2002 – Siikala Anna-Leena. *Mythic Images and Shamanism. A Perspective on Kalevala Poetry*. Academia Scientiarum Fennica. FFC 280.

Suomen Kansan Vanhat Runot - tietokanta <http://dbgw.finlit.fi/skvr/>

Tarkka 1990 – Tarkka Lotte. *Tuonpuoleiset, tämänilmainen ja sukupuoli*. Raja vienankarjalaisessa kansanrunoudessa // *Louhen sanat*. Toim. Nenola A. & Timonen S. SKS. Helsinki, 1990. S. 238–259.

Tarkka 2005 – Tarkka Lotte. *Rajarahvaan laulu*. Tutkimus Vuokkiniemen kalevalamittaisesta runokulttuurista 1821–1921. SKS. 2005.

Карельские ейги 1993 — Издание подготовили Степанова А. С., Лавонен Н. А. Петрозаводск, 1993.

Карельские причитания 1976 — Издание подготовили Степанова А. С., Коски Т. А. Петрозаводск, 1976.

Конкка 2007 — Конкка А. П. Материалы по календарной мифологии и календарной обрядности сяозерских карел // Антропологический форум. М., 2007. № 6. С. 339–378.

Лимеров 1998 — Лимеров П. Ф. Мифология загробного мира. Сыктывкар, 1998.

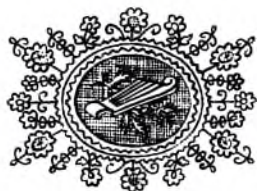
Мишучков 1997 — Мишучков А. А. Мифологическое мышление (обзор состояния проблемы) // Теоретический журнал «Credo». 1997. № 4.

Степанова 1985 — Степанова А. С. Метафорический мир карельских причитаний. Л., 1985.

Степанова 2003 — Степанова А. С. Карельские причитания. Специфика жанра. Петрозаводск, 2003.

Степанова 2004 — Степанова А. С. Толковый словарь языка карельских причитаний. Петрозаводск, 2004.

Степанова 2005 — Степанова Э. П. Скрытый мир причитаний Прасковьи Савельевой // Межкультурные взаимодействия в полиэтническом пространстве пограничного региона / Составитель О. Илюха. Петрозаводск, 2005. С. 186–193.



Т. Г. Иванова
Санкт-Петербург

**Идеологема «отечество»
и ее формульное воплощение
в русских народных плачах воинской тематики**

Предметом нашего исследования являются русские причитания воинской тематики, т. е. плачи, звучавшие при проводах мужчин в армию, на войну, а также голошения, вызванные военными бедствиями. Мы обратились к материалам трех разных периодов русской истории: записи Е. В. Барсова, сделанные в 1868 г. в Олонецкой губ.; тексты, собранные во время Первой мировой войны (1914–1918) И. И. Ульяновым в Пермском крае и М. К. Азадовским на р. Лене; причитания

периода Великой Отечественной войны, собранные В. Г. Базановым и А. П. Разумовой в 1942 г. на р. Печоре и в 1944–1945 гг., после освобождения г. Петрозаводска от фашистов, в Карелии.

Как это ни покажется странным человеку начала XXI в., идеологема «отечество» для крестьянского мира в 1868 г. не была безусловной ценностью. Материалы Е. В. Барсова свидетельствуют, что во второй половине XIX в. для плакальщиц очень важным было представление о так называемой «малой родине» — деревне, волости, далее которой русские крестьянки, как правило, не бывали. «Малая родина» в сознании воплещи противопоставлена всей остальной России, которая для них является чужой. Идеологема «малой родины» в севернорусских причитаниях представлена формулами «родимая сторонущка» и «родима родинка» (т. е. «родина»). В одном из голошений мать наказывает рекруту, вызванному в «злодийный город Петровский» (т. е. Петрозаводск, где собирались рекруты со всего Олонецкого края), пойти в церковь и помолиться, чтобы Господь избавил его от службы Государевой и «возвратил бы на *родиму* тебя *родинку* / И во свой да дом, крестьянскую во жирушку» [Барсов 1997: 81]. Тема «родимой родинки» и «родимой сторонущки», которую солдат вспоминает вдали от дома, пронизывает буквально все тексты, представленные у Е. В. Барсова [Барсов 1997: 53, 86, 92, 102, 104, 107, 114, 115, 118 и др.]. Пролетающая птица заставляет солдата задаться вопросом: «И на мою ль летишь *родиму* на *сторонущку*?» [Барсов 1997: 101]. Для олонецкого крестьянина образ «родимой сторонущки» оказывается тесно связанным со «славным Онегушкой», т. е. с Онежским озером. Видя птицу, солдат, оторванный от дома, обращается к ней:

И ты ведь *слетишь* на *родиму* на мою *родину*,
И ты под *сиверну* *холодную* *сторонущку*,
И ты за *славное* за *сине* за *Онегушко*.

[Барсов 1997: 101–102]

Образ же «большой родины» — отечества, России — для крестьян XIX в. остается неактуальным. В материалах Е. В. Барсова слова «родина» и «отечество» не зарегистрированы. Единично встретила формула «земля русская», которая манифестирует всю Россию [Барсов 1997: 46]. В очень немногих текстах наличествует формула «Русия (Россея) подселенная», причем встречается она исключительно во фрагментах, сложенных от имени солдата. В одном из причитаний

рисуеться картина воинской присяги, которую солдаты в начале своей службы принимали в церкви:

И мы служить будем царю-богу российскому,
И мы стоять будем за веру христианскую;
И мы не сделаем измены в каменной Москве,
И мы спасать будем *Россию подселенную*.

[Барсов 1997: 103]

Эта же трехчастная формула в несколько измененном виде — «за веру христианскую, за Русию подселенную, за царя-то благоверного» — повторяется еще несколько раз в этом же причитании.

В причетах же, сложенных от имени женщин, провожающих новобранца в армию, образ «Русии подселенной» практически отсутствует. Представление о родине у плакальщиц связано исключительно с родной деревней. По материалам причитаний Е. В. Барсова мы можем утверждать, что на данное время еще не произошло «превращение» русских крестьян в граждан государства. Условиями, способствовавшими данному «превращению» в самом конце XIX — начале XX вв., стали развитие железных дорог и промышленности, стимулировавших в стране внутреннюю миграцию. В формировании представлений о «большой родине» сыграла свою роль и армия. Именно здесь неграмотным крестьянам, надевшим солдатские шинели, разъяснялись понятия «отечество» и «Россия». В поле нашего зрения находятся отдельные книги, предназначенные солдатам и офицерам-воспитателям, ответственным за идеологическую подготовку солдат. Д. Кашкаров в брошюре «Присяга под знаменем» (1888) после тяжеловесного и непонятного текста присяги в разделе «Назначение солдата» разъяснял новобранцам: «Назначение солдата, как вытекает из данной им клятвы, защищать Веру, Царя и Отечество от врагов внешних и внутренних» [Кашкаров 1888: 9]. Квинтэссенция идеологии дореволюционной России, как известно, заключалась в данной трехчастной идеологеме — за веру, царя и отечество. Приведенные выше фрагменты причитаний фольклорным языком отображают эту идеологему: солдаты «страдали <...> за веру христианскую, <...> служили за Русию подселенную, <...> берегли <...> царя-то благоверного» [Барсов 1997: 201].

В книжке Д. Кашкарова мы находим и определение понятия «отечество»: «Отечество — это есть земля, на которой мы родились, народ, среди которого мы выросли и живем. Земля и народ, который мы должны

любить всем сердцем своим и всею душою своею, за честь, целость и благоденствие которого мы должны жертвовать своею жизнью. Наше отечество зовется „Россиєю“ и „Русским государством“» [Кашкаров 1888: 9]. Процесс формирования у крестьян представлений о «большой родине», понятно, занял несколько десятилетий. В книге Н. В. Третьякова «Беседы офицера-воспитателя с молодыми воинами» (1908) имеется пассаж, в котором разграничиваются понятия «малого» и «большого» отечества. «Что же такое отечество? — писал Н. В. Третьяков в „Беседах офицера-воспитателя с молодыми воинами“ в 1908 г. — Отечество — это земля наших отцов. Это дом, где вы родились, где ваши предки и ваши родители жили, работали, страдали, где переживали радость и горе. Это кладбище, где они покоятся под тенью деревьев, это школа, где вы учились читать и писать, где нашли себе товарищей <...> Но это маленькое отечество, оно занимает крохотный уголок в большом отечестве России <...> Большое отечество образовалось постепенно в течение многих столетий под руководством Великих Князей, Царей и Императоров. Оно доставляет маленькому отечеству неоценимые удобства и дает ему широкое существование, которого оно само по себе не могло бы достигнуть» [Третьяков 1908: 21–22]. Идеологическая пропаганда, безусловно, давала ожидаемые плоды. Представление о «большой родине», первоначально внедряемое в солдатское сознание, со временем, через солдат-отпускников, входило в крестьянский мир.

Материал периода Первой мировой войны крайне скуден. Многие изменения, которые, мы не сомневаемся, произошли в жанре воинских причитаний, в настоящее время описанию уже не поддаются. Имеющиеся в наличии тексты дают картину неполную и искаженную. Тем не менее попытаемся указать на произошедшие изменения.

Как свидетельствуют материалы, собранные И. И. Ульяновым, к началу Первой мировой войны идеологема «за веру, царя и отечество» прочно вошла в мужское сознание и в обрядовый обиход народной жизни. В статье «Клятвенные обещания в окопах» И. И. Ульянов приводит слова одного из солдат о последнем дне в родном доме: «Как теперь вижу <...> в последний час лампадка горит. Отец и мать благословляют иконой и хлебом с солью. После этого отец снимает с себя крест и надевает на меня, говоря: „Господь тебя благословит идти на доброе военное дело *служить за веру, Царя и Отечество*“» [Ульянов 1915: 7]. Подчеркнем, что в обряде благословения солдата на войну отец употребляет лексику «отечество» — именно то слово, которое входило в идеологический инструментарий российской дореволюционной армии.

В текстах И. И. Ульянова трехчастная идеологема «вера, царь и отечество» встречается неоднократно. Старушка-вопленица, приглашенная в дом новобранца для того, чтобы помогать родственницам солдата причитывать, голосит в доме, в то время как солдат, согласно ритуалу, катается на лошадях вместе со своими друзьями и посещает своих родных, прощаясь с ними:

Далеко от родимой сторонушки <...>
Тамо храбрые наши солдатушки
Они страждут за веру христианскую,
Они служат за Русь подселенную,
Сберегают царя благоверного.

[Ульянов 1914: 247]

В связи с нашей темой необходимо специально присмотреться к фигуре названной старушки-вопленицы — посторонней для семьи солдата-новобранца. Какова ее роль в обряде проводов солдата в армию в период Первой мировой войны? Как уже сказано, она должна помогать родственницам солдата причитывать, подсказывать им слова плачей. Старушка также направляла весь ритуал, руководила им, говорила, что должны делать в тот или иной момент участники обряда. Функция руководителя обряда, по-видимому, для приглашенной вопленицы является давней, исконной. Но на начало XX в. за этим действующим лицом обряда закрепляется еще одна функция, без сомнения, более поздняя — функция выражения государственной точки зрения на необходимость солдатской службы, необходимость защиты отечества. Старушка-вопленица в своих текстах манифестирует, что солдатский долг — это долг гражданский. И. И. Ульянов писал об этом персонаже обряда: «Она, в противовес родственницам и знакомым, которые вносят в свои причеты много личного элемента — сожаления, горя и внутренней тоски при расставании с воином, объясняет присутствующим великую цель призвания на войну и тем на время останавливает причитания о личном горе» [Ульянов 1914: 240]. В своем причитании приглашенная вопленица формулирует солдату цели его призыва в армию — спасение России от врагов:

Ты послужишь да верой-правдою
Государю да царю белому,
Ты спасать будешь Русь подселенную.

[Ульянов 1914: 240]

«После краткой причеты старушки, раскрывающей цель призвания воинов на службу государеву, — заключает И. И. Ульянов, — все на время успокаиваются, женщины почти перестают плакать» [Ульянов 1914: 241].

Понимание необходимости солдатской службы в военных условиях звучит также в ленских текстах М. К. Азадовского. Материал М. К. Азадовского свидетельствует о глубинной народной мудрости. Ленские крестьянки осознавали опасность политического расшатывания страны во время войны. Одна из плакальщиц, провожая в армию сына, в 1915 г. сложила следующие строки:

Ты служи-ка службу царскую,
Службу царскую неизменную,
Не изменяй ты царя белого,
Не сымайтеша с политикой,
Не слушайте вы таких шуточкох,
Не губите вы самих себя,
Служите царю верой-правдою,
Заступайтеша за веш правошлавной мир,
И жа вшо свое отечесво.

[Азадовский 1922: 80]

Строки «Заступайтеша за веш правошлавной мир, / И жа вшо свое отечесво» могут служить доказательством того, что в предреволюционное время в крестьянском сознании уже достаточно прочно сложилось представление о «большой родине». Слово «отечество», главное в формуле «за веру, царя и отечество», входит в текст плачей.

Перейдем к плачам периода Великой Отечественной войны. Несмотря на доминирование жанра голошений в обряде проводов солдат на фронт [Базанов 1943: 54–55], воинская тема в причитаниях периода Великой Отечественной войны претерпела существенные изменения, вызванные несколькими причинами. Во-первых, к середине XX в. в России, переставшей быть аграрной страной, еще до начала войны окончательно сформировалось гражданское самосознание. Русский крестьянин, включенный в масштабные миграционные процессы, охватившие Россию еще в 1900–1910-е гг. и усилившиеся в 1930-е гг., несмотря на все негативные стороны этих процессов, к 1940-м гг. твердо осознавал себя не только жителем своей «малой родины», но и гражданином большой страны, носившей тогда наименование Советский Союз. Во-вторых, Великая Отечественная война, ставшая тяжелейшим

испытанием для России, обострила чувство патриотизма советского народа. Граждане страны (в том числе и крестьяне — носители традиционной культуры) понимали, что под угрозу поставлены независимость России, существование ее как отдельного государства. В опосредованном виде это отразилось и в причитаниях. Наконец, определенное влияние на плачи этого времени оказал и предвоенный опыт сложения причетов на смерть большевистских вождей и героев (В. И. Ленин, С. М. Киров, А. М. Горький, Н. К. Крупская, летчики В. И. Чкалов, А. К. Серов, П. Д. Осипенко и др.). Создание этих плачей, как нам уже приходилось писать, инспирировалось и поощрялось собирателями. Причитания подобного рода охотно печатались в советской прессе, а сказительницы, их сложившие, окружались почетом и уважением [см.: Рукописи, которых не было]. Все названные факторы, повторим еще раз, способствовали развитию специфических особенностей в плачах в период Великой Отечественной войны.

Итак, вернемся к нашей идеологеме. Трехчастная идеологема «за веру, царя и отечество» для государства, строившего социализм, естественно, оказалась неприемлемой. Однако от идеологемы «отечество» Советский Союз, как и любое государство, отказаться не мог. В условиях военного времени понятие «отечество» становится главным в идеологической пропаганде, однако само слово «отечество», как и в плачах дореволюционного времени, практически не встречается. По материалам В. Г. Базанова и А. П. Разумовой главной в причитаниях стала лексема «родина», причем плачи советского времени, в отличие от текстов предшествующего периода, активно употребляют слово «родина» для обозначения «большой родины», т. е. страны, которую защищают воины. В одном из печорских плачей читаем: «Он пошел да со желаница, / *Он стоять да за свою Родину*» [Базанов—Разумова 1962: 56].

Слово «родина» в языке севернорусских причитаний получает эпитеты «великая» [Базанов—Разумова 1962: 352], «родная» [Базанов—Разумова 1962: 72]. Актуальность слова «Родина» в фольклорном формулаторстве периода Великой Отечественной войны, мы полагаем, восходит к языку средств массовой информации того времени (газеты и радио). Напомним также о знаменитом плакате «Родина-мать зовет!» художника Ираклия Моисеевича Тоидзе, созданном в первые дни войны.

Помимо слова «Родина» для выражения идеологемы «отечество» плачи используют также формулу «Россия-матушка», не зарегистрированную в материалах Е. В. Барсова: «Помоги ты, Бог, да детям

отецким / Отстоять *Россию нашу матушку*» [Базанов—Разумова 1962: 62; ср. с. 57, 68, 69, 72, 73, 74 и др.]. Не сомневаемся, что устойчивость в текстах причитаний образа-композиата (Россия + матушка) не в последнюю очередь обусловлена также названным плакатом, в котором актуализированы представления о Родине (России) как матери.

Идеологема «отечество» в фольклорном сознании периода Великой Отечественной войны сопрягается с понятием «советский». Подчеркнем, что это слово достаточно прочно укоренилось в устно-поэтическом языке причитаний военного времени: «Защитят они *страну Советскую*» [Базанов—Разумова 1962: 55; ср. с. 54, 126, 127]; «Пролил он кровь горячую / На защите *земли Советской*» [Базанов—Разумова 1962: 392]; «Забрались супостаты, / Они на землю да на русскую, / На *территорию советскую*» [Базанов—Разумова 1962: 433].

Итак, во время войны, в условиях напряженных эмоциональных переживаний, воинские причитания получили дополнительные импульсы к импровизации. Война, ставшая тяжелейшим испытанием для России, обострила национальное самосознание народов, населявших Советский Союз. Эмоциональное напряжение, как мы показали, способствовало развитию активных процессов формулоторчества, причем лексической базой для создания новых формул в основном становится язык средств массовой информации — газет и радио.

Наш анализ показал, что причитание, жанр сугубо интимный, лирический, в разных исторических условиях вступает в корреляцию с идеологией страны, что наглядно видно при исследовании определенных идеологем, в частности, идеологемы «отечество».

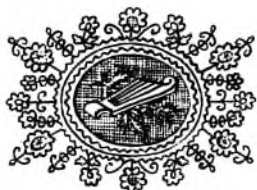
Литература

- Азадовский 1922 — Азадовский М. К. Ленские причитания. Чита, 1922.
Базанов 1943 — Базанов В. Г. Поэзия Печоры. Сыктывкар, 1943.
Базанов—Разумова 1962 — Русская народно-бытовая лирика: Причитания Севера в записях В. Г. Базанова и А. П. Разумовой. М.; Л., 1962.
Барсов 1997 — Причитанья Северного края, собранные Е. В. Барсовым / Изд. подготовили Б. Е. Чистова, К. В. Чистов. СПб., 1997. Т. 2.
Кашкаров 1888 — Кашкаров Д. Присяга под знаменем. Основы солдатских знаний: присяга, назначение солдата, дисциплина и знамя. СПб., 1888.
Рукописи, которых не было: Подделки в области славянского фольклора / Изд. подготовили А. Л. Топорков, Т. Г. Иванова, Л. П. Лаптева, Е. Е. Левкиевская. М., 2002. С. 432–511.

Третьяков 1908 — Третьяков Н. В. Беседы офицера-воспитателя с молодыми воинами. СПб., 1908.

Ульянов 1914 — Ульянов И. И. Воин и русская женщина в обрядовых причитаниях наших северных губерний // Живая старина. 1914, вып. 3, 4. С. 233–270.

Ульянов 1915 — Ульянов И. И. Клятвенные обещания в окопах (из материалов, лично собранных). Пг., 1915.



В. П. Кузнецова
Петрозаводск

Старообрядческие духовные стихи Карелии

Духовные стихи (нар. термин, употребляющийся в районах Карелии, *сти́хи*), под которыми понимаются эпические или лирические произведения религиозного характера — это явление, чрезвычайно характерное для Русского Севера, и Карелия в этом смысле не составляет исключения. Этот жанр был распространен не только среди русского, но и среди карельского населения, он встречается в вепсском и ингерманландском фольклоре. Среди карельского населения записи, как правило, единичны, в коллекциях прибалтийско-финского фольклора Научного архива КарНЦ РАН имеется более 30 текстов, из них 16 записей сделано в Тверской области. Записи духовных стихов, произведенные от тверских карелов, публиковались в сборнике П. Бессонова «Калѣки переходжие» [Бессонов 1861–1863]. Традиция эта заимствованная, в финно-угорской среде она подверглась своеобразной переработке, но это вопрос не данного исследования.

Уже само деление на эпос и лирику говорит о том, что состав этого жанра чрезвычайно разнообразен. В него входят произведения, близкие к былинам (например, о Егории Храбром, где герой, подобно былинному богатырю, побеждает змея), есть похожие на баллады (стих о двух Лазарях), на исторические песни (например, стих о разорении Соловецкого монастыря) и даже на романсы («Умоляла мать родная»), что уже отмечалось исследователями [Новиков 1971: 211; Никитина 1993: 249].

Духовные стихи особенно характерны для старообрядческой культуры. Тема настоящей статьи подразумевает общую характеристику той области народной духовной поэзии, которая создавалась и бытовала в старообрядческой среде на территории Карелии. Известно, что старообрядцами были восприняты общерусские сюжеты – о Голубиной книге, о Егории, о Богородице, об Алексее-человеке Божьем, об Иосифе Прекрасном, о двух братьях Лазарях и т. д. Наблюдается широкое бытование духовных стихов среди северного крестьянского населения, приуроченность их к календарю, а именно, преимущественное исполнение в постные дни, особенно в Великий пост. Немаловажная роль в развитии традиции принадлежит каликам переходным – странствующим нищим, которые считались на Руси «Христовой братией», распространяющей божественные словеса, к ним относились как к богомольцам, паломникам, приближенным к миру горнему [Федорова 2005: 405].

Определенная группа духовных стихов, а именно, стихи лирического и дидактического плана, позднего происхождения, бытовали и создавались в старообрядческой среде. Основой для данной статьи послужили материалы Научного архива КарНЦ РАН, в котором хранится около 280 духовных стихов, в Фонограммархиве Института ЯЛИ – более 60 записей, произведения этого жанра публиковались в разных изданиях и губернской периодической печати [напр.: Бессонов 1861–1863; Агренева-Славянская 1889: 88–116, 119–127; Барсов 1867]. Надо сказать, что в публикациях, основная часть которых относится ко второй половине XIX в., старообрядческие духовные стихи единичны, хотя зачастую именно от раскольников производились записи. В сборнике П. Бессонова можно встретить пометки, сопровождающие общерусские сюжеты: «Рукопись Поморского письма, на крюках» или «записано от раскольника...». Основной корпус стихов, рассматривающихся здесь, находится в фольклорных коллекциях Научного архива, и пока что эти записи не опубликованы. Всего их набирается более 70, вместе с вариантами одного и того же сюжета. Если рассмотреть географию распространения, то можно сделать следующее заключение: в районе Выга, являвшемся центром древлеправославия, преобладают общерусские сюжеты, так же как в Заонежье и Пудожье, архивные записи стихов позднего сложения единичны. В Карельском Поморье и на Терском берегу Белого моря складывается другая картина. Практически весь рассматриваемый материал зафиксирован именно в этих районах. Записи

производились в селах Нюхча, Сумпосад, Лапино, Сухое, Шуерецкое, Гридино, в старообрядческом Пертозерском ските. На Терском берегу — в селах Варзуга, Оленица, Лесной, Кандалакша. Основная часть этого материала на Терском берегу была собрана Д. М. Балашовым в начале 1960-х гг. В селах Карельского Поморья записи производились намного раньше, в 1910–1930-е гг. Большую коллекцию здесь собрал краевед из с. Сумпосад И. М. Дуров, имеется его тетрадь «Поморское творчество в былинах и стихах духовно-нравственного содержания» в трех частях, вторая часть — «Стихи старообрядческие и нищей братии» [АКНЦ: 27¹].

И. М. Дуров многие произведения записывал как образцы поморского говора, он тщательно производил фонетические записи фольклорных текстов, поэтому его материалы представляют особую ценность. Следует отметить записи группы фольклористов ячейки краеведения с. Сумпосад, возглавлявшейся В. П. Дуровой (1930-е гг.) [АКНЦ: 28], в начале 1930-х гг. в Поморье записывала А. М. Астахова, впоследствии и другие исследователи. Интересно, что собиратели-краеведы из Сумпосада, не являвшиеся специалистами по фольклору, выделяли среди своих записей старообрядческие стихи, они называли их «стихами бытового и духовно-нравственного содержания, староверскими», о чем свидетельствуют записи в паспортах произведений [напр., АКНЦ 28/59]. Правда, подчас в этот разряд попадали и общерусские сюжеты.

Старообрядческие стихи нельзя назвать в полном смысле устной традицией, так как они распространялись как устным, так и письменным путем. Собиратель А. В. Марков, побывавший в Пертозерском ските в 1909 г., писал о том, что ему удалось ознакомиться со сборником стихов «грамотной девушки», впоследствии он включил записи в свое издание эпических песен Беломорья [Марков 2002: 754]. Имеются свидетельства, что стихи бережно переписывались от руки и оформлялись в рукописные стиховники. Среди источников, видимо, были книги, создававшиеся в Выгорецком и Лексинском общежительствах. В них помещались такие тексты как «О Борисе и Глебе», «Днесь Лекса преславна», «О страшном потопе Ноеве» и т. д. [Пигин 2010: 423–424]. Существовали и печатные издания, например, стиховники, напечатанные в

¹ Научный архив КарНЦ РАН, ф. 1, оп. 1. Далее сноски в тексте: АКНЦ, № коллекции/№ единицы хранения.

Москве в христианской типографии. Среди старообрядцев была традиция переписывать стихи из этих сборников в свои тетради кириллической азбукой [Бучилина 1999: 7]. Действительно, ряд текстов, а именно: «Райская птичка» («Жил юный отшельник»), «Сион» («Спит Сион и дремлет злоба»), «Гора Афон, гора святая», «Умоляла мать родная», «Стих узника» («Прошу выслушать мой слог, кой в темнице сложить мог»), «Младый инок» и другие, записанные на территории нынешней Карелии, преимущественно в Поморье, встречаются в этих печатных стиховниках. В материалах собирателей Сумской ячейки краеведения часто можно встретить пометку, сопровождающую произведение: «переписан из списка», это означает, что источником является рукопись.

А. М. Астаховой к одной из записей стиха, произведенной в Сум-посаде в 1932 г., сделано интересное примечание. Исполнительница, толком не знавшая произведение, а речь шла о чрезвычайно популярном стихе «Умоляла мать родная», посетовала, что «староверки знают, да не поют, чтоб не знали. А так другие мало знают» [АКНЦ 26/10]. Это замечание может говорить только о том, что духовные стихи не были предназначены для широкого распространения. В сознании старообрядцев они приравнивались к молитвам и, видимо, противопоставлялись мирской лирике, поскольку в них заключались основы, на которые опиралась вера. Поэтому их распространение в бытовой среде было регламентировано.

Рассмотрим тематику старообрядческих стихов. Это евангельские сюжеты о рождении Христовом, о событиях, предшествовавших распятию Спасителя («Мучения и страсти Христовы», «Моление в Гефсиманском саду»), о Сионе (воскресение Христа), это стихи о подвижниках веры («О затворнице XX столетия»), о старообрядческой истории (О расколе), большое место занимают темы греха, смерти, а также монашеской и скитской жизни. Рассмотреть подробно всю тематику здесь не представляется возможным. Обратимся к наиболее крупным группам стихов, которые можно объединить по темам: о грехах и грешниках, о смерти, о монахах и пустынножителях.

Стихи о грехах и грешниках содержат религиозно-нравственные наставления, разъясняющие христианину, какие поступки недопустимы. Таковым является стих «Стояла келейка», в котором говорится о двух старицах, живущих в келье. К ним прилетают два ангела и рассказывают, что летали на Святой Руси, видели душу грешную, перечисляются грехи, которым нет прощенья:

Еще первой грех — у курочки яичко украдывала.
Тому-то греху да прощенья нет.
У коровушки удойца убавливала.
Тому-то греху да прощенья нет.
Из квашни опарыньи украдывала.
Тому-то греху да прощенья нет.
Еще с кумом крестовым дитя прижила,
Тому-то греху прощенья нет.

[АКНЦ 145/5]

Из стиха ясно, что следует избегать воровства, колдовства, наносящего вред («убавление» удоя), и прелюбодеяния.

Стих о грехопадении, переписанный В. П. Дуровой со списка, составленного А. М. Воробьевым в с. Сумпосад, повествует о муже и жене, осуждающих Адама и Еву за их грех. Если бы первые люди не поддались искушению, супруги не жили бы в нужде, занимаясь тяжелым крестьянским трудом. И вот появляется барин, предлагающий им жить в его доме в праздности, получать пищу и одежду, но они должны не нарушать один запрет: не открывать одно из блюд. Супругов мучает любопытство, они поддаются искушению, и хозяин прогоняет их. Мораль стиха заключается в двух последних строках: «Осуждать-то всякий может, а не сделает умней!» [АКНЦ 27/382], т. е. в данном произведении выражена идея греховности осуждения. О праведности повествует стих «Умоляла мать родная», который называют еще «Завещание умирающей матери». В Поморье это самый популярный стих, имеется до десятка вариантов. Умирая, мать дает дочери наказы: подавлять страсти, не стремиться к богатству, хранить чистоту и верность Творцу, за что она окажется в раю. Стих «Попекися, душа моя» содержит длинный перечень наставлений, каких дел необходимо избегать человеку и что нужно делать, чтобы достойно предстать перед Божиим судом.

Возрыдай, душа моя,
Как тебе с телом разлупятыпе,
Не в помощь тебе, душа моя,
Избавленье слов твоих,
Не в помощь тебе, душа моя,
Красноречие тщеславное,
Не в помощь тебе, душа моя,
Любовь ко всем лицемерная... и т. д.

[АКНЦ 27/187]

Одна из главных идей старообрядческих стихов — эсхатологическая. Плачевная жизнь человека приходит к концу, человек живет на земле, окруженный славой, он весел и здоров, и вдруг наступает смерть. Она не щадит ни царей, ни патриархов, ни полководцев, т. е., перед ней все равны. Стих говорит о том, что будет после смерти, о том, что каждую душу будут спрашивать о земных делах, заставят вспомнить о грехах, и только покаявшегося человека ожидает уготованное Отцом царство. Духовные стихи на тему смерти противопоставляют этот и тот свет, они часто начинаются с описания земной жизни, грехов, суеты, стремительно текущего времени, затем следует картина смерти, прощания души с телом, ангелов, сопровождающих переход души в мир вечный и Божьего суда, встречается также мотив мечты о пресветлом рае, как, например, в стихе «Гробик ты мой, гробе»:

...Буду я лежати,
Суда ожидати,
Век помышляти,
Грехи обличати.
<...>
Рай ты мой, раю,
Пресветлый мой раю,
Мне в тебе не бывати,
Святых не видати...
[АКНЦ 36/215]

Стихи о смерти могли сопровождать похоронный обряд, иногда их писали на крестах.

Наконец, самая многочисленная группа — это стихи о монахах и пустынниках. Их тематика отличается разнообразием: есть кан-ты, прославляющие обитель, например, о Лексинском монастыре:

Днесь Лекса преславна,
Славится издавна,
Не крутистых вод струистых,
Духом все изрядны,
Другие девицы
Краской мастерицы,
Малируют тож листочек,
Очень все прекрасно,
Ткут, плетут шнурками...
[АКНЦ 26/47]

Стих прославляет пустыню, противопоставляя ее миру, воспекает темные леса, птичек, журчащие воды, всю природу, способствующую очищению души христианина, сосредоточению его на молитве. Странники находят отраду в пустыне, отрекаются от всех прелестей мира. Совершенно справедливо заметила С. Е. Никитина, что в пустыне есть атрибуты рая [Никитина 1993: 259].

Я от мира удаляюсь,
Чтоб достигнуть мне небес,
И в пустыне поселяюсь,
Не страшась скорбей и слез...
[АКНЦ 28/58]

В то же время, слагались и стихи о сомнениях, о мучениях и тяготах монастырской жизни, о том, как тяжело в юные годы отречься от мира. Все это постигал человек, оказавшийся не готовым к монашеству.

Несмотря на кажущуюся простоту и некоторую наивность старообрядческих стихов, их идеи оказываются чрезвычайно важными, эти произведения заключают в себе огромный опыт людей, находящихся в непрерывном духовном движении. Они давали ответ ищущему человеку, как спастись, учили нормам праведной жизни, несли в себе учение церкви.

На территории Карелии традиция духовного стиха уже угасла, мы можем о ней судить только по имеющимся архивам. Как и в большинстве районов Русского Севера, сейчас можно встретить духовный стих «Сон Богородицы», который еще сохраняется как в письменной, так и в устной форме.

Известно, насколько важен фактор грамотности для старообрядческих духовных стихов [Никитина 1993: 252–253]. Рассмотренный материал говорит о том, что в их распространении сыграла большую роль письменная традиция. Эти произведения были доступны в большей степени грамотным крестьянам, они не могли получить столь широкого распространения, как общерусские духовные стихи, долгое время существовавшие в устной традиции.

Литература

Агренева-Славянская 1889 — Агренева-Славянская. Описание русской крестьянской свадьбы с текстом и песнями. В 3-х частях. Тверь, 1889. Ч. 3.

Барсов 1867 – Барсов Е. Из обычаев обонежского народа // Олонецкие губернские ведомости. 1867. № 11–14.

Бессонов 1861–1863 – Бессонов П. Калѣки перехожие: Сборник стихов и исследование П. Бессонова. М., 1861. Вып. 1–3; М., 1863. Вып. 4–6.

Бучилина 1999 – Бучилина Е. А. Духовные стихи. Канты: Сборник духовных стихов Нижегородской области / Подгот. Е. А. Бучилина. М., 1999.

Дуров 1934 – Дуров И. М. Словарь живого поморского языка в его бытовом и этнографическом применении. АКНЦ, ф. 1, оп. 1, ед. хр. 184.

Марков 2002 – Марков А. В. Беломорские старины и духовные стихи. Собрание А. В. Маркова / Изд. подгот. С. Н. Азбелев, Ю. И. Марченко. СПб., 2002.

Никитина 1993 – Никитина С. Е. Духовные стихи в современной старообрядческой культуре: место, функции, семантика // История, культура, этнография и фольклор славянских народов. XI Междунар. съезд славистов. Братислава, сентябрь 1993 г. М., 1993. С. 247–259.

Новиков 1971 – Новиков Ю. А. К вопросу об эволюции духовных стихов // Русский фольклор. Л., 1971. Вып. XII. С. 208–220.

Пигин 2010 – Пигин А. В. Памятники книжной старины Русского Севера: Коллекции рукописей XV–XX веков в государственных хранилищах Республики Карелия / Сост., отв. ред. А. В. Пигин. СПб., 2010.

Федорова 2005 – Федорова Е. Нищий // Мужики и бабы: Мужское и женское в русской традиционной культуре. СПб., 2005. С. 403–406.



**МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ
В КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЯХ
НАРОДОВ ЕВРОПЕЙСКОГО СЕВЕРА**





И. Ю. Винокурова
Петрозаводск

**Мифологические представления о птицах
в вепсской традиции и карело-финском эпосе¹**

Изучение вепсской мифологии связано с большими трудностями из-за почти полного отсутствия вепсских повествовательных мифологических текстов. В настоящее время возможна реконструкция лишь некоторых фрагментов вепсской мифологии на базе позднейших этнографических и фольклорных собраний, данных лингвистики, отчасти археологии. При этом существенное значение при определении достоверности реконструируемых мифологических представлений, их смысла и этнических истоков имеет привлечение аналогий из мифологических систем родственных и соседних народов. Настоящая статья посвящена сопоставительному анализу такого фрагмента вепсской мифологии, как представления о некоторых птицах, выявленные по различным памятникам вепсской культуры, с карельскими, ижорскими и финскими данными о мифологической орнитофауне, отразившимися в эпических песнях. Заметим, что орнитоморфная символика — узловая в мифологической системе любого народа, сопряженная с такими смысловыми зонами, как космогония, космография, идеи о душе, жизни и смерти.

В качестве источников для сопоставления были использованы сборники «Карельские эпические песни» [1950], «Карело-финский народный эпос» [1994], а также «Калевала» Э. Леннрота.

Результаты сопоставительного анализа мы представили в сводной таблице:

¹ Исследование выполнено в рамках проекта РГНФ, № 07-01-00254 а.

Птицы в вепсской культурной традиции и в карело-финском эпосе

№	Птицы: группы и виды	Вепсская культурная традиция	Карело-финский эпос
	Птицы	В	КФ
1	Бекас	В	
2	Вальдшнеп		
3	Воробей		КФ
4	Голубь	В	КФ
5	Дергач	В	КФ
6	Дрозд		КФ
7	Дятел, желна	В	
8	Жаворонок		КФ
9	Журавль	В	КФ
10	Зарянка	В	КФ
11	Зяблик		КФ
12	<i>Кукушка</i>	В	КФ
13	<i>Ласточка</i>	В	КФ
14	Овсянка		КФ
15	Пуночка		
16	Синица	В	КФ
17	Снегирь	В	
18	Соловей		КФ
19	Трясогузка		КФ
20	Чайка	В	КФ
Куриные			
21	Глухарь		КФ
22	Куропатка	В	
23	Перепел		
24	Рябчик		КФ
25	Тетерев	В	КФ
26	Кура домашняя	В	КФ
27	Петух	В	КФ
Водоплавающие			
28	Гагара	В	
29	Гусь	В	КФ
30	Крохаль		КФ
31	<i>Лебедь</i>	В	КФ
32	<i>Утка</i>	В	КФ
33	Чирок	В	КФ
Вороновые			
34	<i>Ворон</i>	В	КФ
35	<i>Ворона</i>	В	КФ
36	Галка		
37	<i>Сорока</i>	В	КФ
38	Сойка	В	

№	Птицы: группы и виды	Вепская культурная традиция	Карело-финский эпос
Хищные птицы			
39	<i>Орел</i>	В	КФ
40	<i>Ястреб</i>	В	КФ
41	Сокол	В	
Ночные птицы			
42	Летучая мышь	В	КФ
43	Сова, филин	В	

В ней в графе 2 даны птицы, известные природному окружению вепсов, а также карелам, ижорам, финнам, песни которых исследовались; в графе 3 — птицы, оставившие след в различных сферах вепской народной культуры; в графе 4 — птицы, обозначившиеся в рунах карело-финского эпоса (32 вида). В ходе исследования обнаружилось, что большинство птичьих образов (21 вид²) одинаково для вепской культурной традиции и для карело-финского эпоса. С ними связаны как относительно адекватные знания, так и иррациональные представления. Однако только с некоторыми птичьими образами были выявлены сходные мифологические мотивы; это ласточка, кукушка, утка, лебедь, ворон или ворона, сорока, орел, ястреб³.

Для различных мифопоэтических традиций, в том числе и прибалтийско-финской, характерно надделение птиц демиургической функцией. По одному из сюжетов мир создается из яйца, снесенного птицей, которой в разных эпических песнях могли быть утка, гусь, орел, ласточка и даже летучая мышь⁴. Птица летает над бескрайним морем в поисках места для гнезда, находит кочку (вар.: остров, колено первого человеческого существа), выет гнездо и сносит туда одно или несколько яиц. По разным причинам яйца разбиваются, и из них или осколков одного яйца создаются важнейшие части Вселенной. Именно с этого сюжета начинается руна первая «Калевалы».

Миф о мировом яйце помимо финнов, карелов и ижор был обнаружен также в эстонской и водской традициях; у саамов и — в более или менее измененном виде — у мордвы и коми [Напольских 1993: 48].

² Выделены темной полосой

³ Выделены темной полосой и курсивом.

⁴ По представлениям вепсов и карелов летучая мышь относилась к птицам [Винокурова 2006: 33].

Возникает вопрос, был ли известен миф о создании мира из яйца птицы у вепсов? На его существование явно указывает фольклорный текст, обнаруженный нами в опубликованном собрании образцов северновепсской речи [Sovijärvi, Peltola 1982: 64]. Этот текст (к сожалению, неатрибутированный) был записан в 1943 г. у прионежских вепсов (Матвеева Сельга) А. Совиярви и Р. Пелтолой. Приведем его в оригинале:

Īlendap sotkei p'ālit'ši m'efes,
 Īstuze sotkei klotsaiže,le,
 (ei d'okse jän').
 Muñip sotkei koum'e munašt'š,
 Houdup sotkei koum'e poigašt'š.
 Kuna sotkeil'e poigat panda?
 Vanhambaižen pañi vageiže,le,
 K'ešk'imbaižen k'efekodaize,le,
 Nofembaižen notaiže,le.
 Kuna sotkeile iťšeleze m'ānda?
 Kujeižid m'ōto kuřmaha,
 Sohužid m'ōto soigmaha.

Летит утка через море,
 Садится утка на кочку,
 (голос не льется)⁵.
 Несет утка три яйца,
 Выводит утка трех птенцов.
 Куда утке птенцов положить?
 Старшего положила в бороздку,
 Среднего в сеточку,
 Младшего в неводок.
 Куда утке самой идти?
 По дорогам журавлем петь,
 По болоту постукивать⁶.

При внимательном разборе текста мы встречаем уже знакомые по рунам мифологемы: «полет утки над морем», «морская кочка», «кладка на кочке яиц», «высиживание птенцов». Его мифологическая основа не вызывает сомнений. В тексте, бытующем среди народа, проживающего вдали от какого-либо моря, встречается упоминание об этой водной стихии. И это вполне объяснимо: море в мифопоэтической традиции является универсальным символом первозданных вод, из которых возникла Земля. Именно море в таком значении описывается в руне первой «Калевалы».

Примечательно, что здесь для обозначения утки употребляется не термин *sorz* — наиболее популярный в вепсской культуре, а название *sotkei*, обозначающее утку-нырка. Для нырков характерна морская среда, проведение в ней большей части времени. В плавании они бо-

⁵ Рассказчик сделал остановку.

⁶ Неуместно звучит в северновепсском тексте глагол «постукивать», употребляемый по отношению к утке. Но это слово характерно для карельских эпических песен — обозначает езду на телеге, например: «Вот поехали, постукивают на коне кузнеца...», «Едут они, постукивают, тут ломается у них полоз» [КЭП 1950: 329, 330].

лее проворны, чем в полете и ходьбе по суше [Брэм 1992: 311]. В карело-финском эпосе также говорится о нырковой утке:

Sotka on soria lintu,
Lentelöö ja lintelöö,
Löyti saaren sinisen on,
Saaressa on ruovot ruostunuot.
Sie valo vaskisen pesän
Muni kultasen jäitsän.

Сотка, праведная птица,
В небесах летит тревожно
И находит синий остров,
А на нем камыш был ржавый.
Медное гнездо отлито —
В нем снесла яйцо золотое.

[КФНЭ 1994: I. III]

Среди других водоплавающих птиц наиболее мифологизированным в вепсской традиции является лебедь. Различные факты вепсской культуры свидетельствуют о том, что лебедь относился к числу тотемных или, во всяком случае, почитаемых птиц у вепсов. У вологодских вепсов лебедя называли *Jumalan lind* (букв. «Божья птица»); считалось обязательным при виде улетающих лебедей крикнуть им слова прощания: «Прощайте, прощайте, лебеди!», «Прощайте, прощайте, желанные! В новом году прилетайте опять!».

Еще в 1970-е гг. южные вепсы называли пару лебедей *ižand* и *emag* — ‘хозяин’ и ‘хозяйка’, что в древности могло осознаваться как «отец» и «мать», то есть прародители рода⁷. Существовал строгий запрет убивать лебедя и употреблять в пищу его мясо. В вепсских деревнях до сих пор бытуют рассказы о бедах, постигших нарушителя табу.

Ученые, занимающиеся изучением карело-финского эпоса, также отмечали в нем пережитки культа лебедя. Во многих рунах лебедь называется священной птицей (*pyhälintu*):

Я поехал на крик лебедей,
На ловлю священной птицы.
[Ладвозеро, КЭП 1950: № 60]

В рунах нашел отражение запрет на убийство лебедя. В сделанной в 1828 г. Э. Леннротом записи от приладожского рунопевца Юхана Кайнулайнена Лемминкяйнен пытается убить лебедя Туонелы и платится за это жизнью [Рахимова 2000: 391]. Эта сюжетная версия представлена в «Калевале» (руна 14).

⁷ Названия *ižand* и *emag* — производные от *iža* (*isä*) и *ema* (*emä*), которые в ряде прибалтийско-финских языков сохранили древнее значение ‘отец’ и ‘мать’.

В вепсской традиции птицы, относящиеся в орнитологии к «врановым», — вóрон, ворона и сорока, иногда сойка — характеризуются, прежде всего, как поганые, нечистые [Винокурова 2006: 74–75]. В некоторых южнокарельских эпических песнях также можно встретить объединение «плохих птиц» — вороны и сороки — в одну группу. Так кузнец Ильмойллине говорит девушке, отказывавшейся выйти за него замуж:

Я бы тебя проклял вороной,
Но ведь будешь плохим человеком;
Проклял бы сорокою, —
Но опять же будешь плохим человеком;
Не оберну тебя вороной
И сорокой не оберну...

[КЭП 1950: 337]

В этом тексте прослеживается мифологическое представление о способности обладающих магической силой людей превращать себя или себе подобных в птиц. Аналогичные поверья об оборотничестве колдунов в сорок удалось обнаружить в северновепсских деревнях. По рассказам, там жил колдун, который, обернувшись сорокой, прилетал на свадьбу и своим стрекотанием наносил порчу новобрачным. Невеста, как полагали, должна быть осторожна, когда идет к венцу, чтобы колдун по просьбе завистников не превратил ее в сороку или кукушку [Valjakka SKS, № 554].

Ворон или ворона у вепсов, как и у многих европейских народов, — это птицы, однозначно приносящие несчастье. Их неожиданное появление или крик возвещают о смерти и других бедах. Те же представления прослеживаются и в карело-финском эпосе:

Ворон на верхушке каркал,
Клюв в крови, в крови все перья,
Шея в инее у птицы.

[КФНЭ 1994: 12.V]

Больше всего мифологических сходжений было обнаружено по отношению к кукушке. Это птица, обладающая повышенным мифологическим статусом в вепсской традиции. Наиболее устойчивыми у вепсов были представления о воплощении души умершего, прежде всего, женщины, матери в кукушку. Они нашли яркое

отражение в вепсских причитаниях. В одном из них смерть матери дочь описывает следующим образом: «Kärouzitoi libedaks lindiižeks, käbedaks kägoihudeks. Mänen minä mecaižehe, ištte-ko lähembäižele puhudele, edembäižele oksaižele...» — «Обернулась ты быстрой пташечкой, красной кукушечкой. Пойду я в лесочек. Садись-ка ты на ближайшее на деревце, на дальнюю на веточку...» [Зайцева, Муллонен 1969: 35].

Образы душ умерших брата Гаврилы и сестры Огой в облике кукушек встречаются и в южнокарельской руне:

Выросли березки на их могилах,
Ветви берез над церковью переплелись,
И стали кукушки куковать на ветвях берез.
[КЭП 1950: № 154]

В вепсской традиции кукушка — вестница, в основном бед — неурожая, болезней, смерти, пожара [Винокурова 2006]. В карело-финском эпосе и «Калевале» более распространен жизнеутверждающий символизм кукушки — связь с солнцем, золотом, богатством. Эту особенность образа кукушки в карело-финской эпической традиции отмечали и другие исследователи [Sihvo 1976; Хийемаяэ 1986]. В «Калевале» (руна 29) говорится о кукушке, из клюва которой при куковании появляются золото, медь и серебро:

Золотые с веток кольца,
А на кольцах по кукушке:
Как начнет кукушка кликать,
Выйдет золото из клюва,
А с боков все медь стекает,
Серебро сбегает книзу
На холмочки золотые,
На серебряные горки.
[Калевала 1956: 176]

Аналогичный образ кукушки встречается в эстонском эпосе «Калевипоэг». В нем кукушка — птица «золотая», «серебряная» или «медноязычная» — кукует золото, серебро из-под зубов, сверху языка пфенинги. Благодаря этим параллелям становится понятен один вепсский фольклорный текст, обнаруженный нами в собрании образов вепсской речи Э. Н. Сетяля и Ю. Х. Кала:

Kukij laulub d'ereuñas,
 K'ägi kukkub metsas.
 Tedaizinku miloi laulub,
 Sm'etižin ku kuldai kukkub,
 Ostaižin švaskan kringelid,
 Mänižinku vastha,
 Kringelid itše söižin,
 Veižin ühten rogožan.

Петух поет в деревне,
 Кукушка кукует в лесу.
 Если б знать, где поет,
 Смекнуть бы, как золото кукует,
 Купил бы связку кренделей,
 Как пошел бы навстречу,
 Крендели сам съел бы,
 Принес бы одну рогожу.

[Setälä, Kala 1951: 503]

В данном тексте оставило след представление о предсказании кукушкой богатства и денег. Оно было широко распространено среди европейских этносов. У западных и южных славян, украинцев, белорусов и русских юга России известен обычай: услышав кукушку, потрясти на счастье монетами, чтобы в течение года деньги не иссякли. У северных русских, если следовать авторитетному изданию А. В. Гуры, оно не зафиксировано [Гура 1997: 702]. Выявленная география разных форм предсказания кукушкой золота и денег заставляет предположить, что его появление у вепсов произошло еще до распада прибалтийско-финской общности, поэтому оно и сохранилось только в одном тексте детского фольклора.

Возможно, его появление относится и к более раннему финно-угорскому периоду. На эту мысль наталкивают факты из традиций хантов и манси: поверье, что если убитой кукушке закрыть глаза серебряными монетами и похоронить в деревянном ящике, то через семь лет можно раскопать ящик, полный серебряных монет [Карьялайнен 1996: 24]; а также любопытный текст о златокрылых и златохвостых кукушках, который был опубликован на русском языке В. Н. Чернецовым:

На златолистную, златоветвую березу
 Златокрылых, златохвостых
 Семь кукушек садятся.
 Семь ночей поют,
 Семь дней поют...
 По всей земле живущие
 Люди благодаря их силе
 По сей день существуют...

[Чернецов 1959: 141]

Итак, предпринятый сопоставительный анализ показал, что карело-финский эпос и «Калевала» являются важным источником по реконструкции, осмыслению и определению этнического происхождения мифологических представлений у родственных народов.

Литература

- Брэм 1992 – Брэм А. Э. Жизнь животных. М., 1992. II.
- Винокурова 2006 – Винокурова И. Ю. Животные в традиционном мировоззрении вепсов (опыт реконструкции). Петрозаводск, 2006.
- Гура 1997 – Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997.
- Зайцева, Муллонен 1969 – Зайцева М. И., Муллонен М. И. Образцы вепсской речи. Л., 1969.
- Калевала 1956 – Калевала. М., 1956.
- Карьялайнен 1996 – Карьялайнен К. Ф. Религия югорских народов. Т. 3. Томск, 1996.
- КФНЭ 1994 – Карело-финский народный эпос. М., 1994. I–II.
- Карельские эпические песни. М.; Л., 1950.
- Напольских 1993 – Напольских В. В. Как Вакузе стал создателем суши. Удмуртский миф о сотворении земли и древнейшая история народов Евразии. Ижевск, 1993.
- Рахимова 2000 – Рахимова Э. «Воскрешение Лемминкяйнена» в составе карельской устно-поэтической традиции // *Summaria afroasiam in sectionibus et syposiis factarum. Pars III. Tartu, 2000. C. 391–392.*
- Хийемяэ 1986 – Хийемяэ М. Об отношении к животному миру в народных верованиях эстонцев и в карело-финском эпосе «Калевала» // «Калевала» – памятник мировой культуры. Петрозаводск, 1986. С. 99–101.
- Чернецов 1959 – Чернецов В. Н. Представления о душе у обских угров // Исследования и материалы по вопросам первобытных религиозных верований. М., 1959. С. 114–156.
- Setälä, Kala 1951 – Setälä E. N., Kala J. H. Näytteitä Äänis- ja Keskivepsän murteista. Helsinki, 1951. 621 s.
- Sihvo 1976 – Sihvo H. Karjalan maill kultakäköset kukkuu // *Kotiseutu. 1976. № 6. S. 172–181.*
- Sovijärvi, Peltola 1982 – Sovijärvi A., Peltola R. Äänisvepsän näytteitä. Helsinki, 1982. 171 s.



Д. Д. Абросимова
Петрозаводск

**К семантике образа быка
в русской и карельской традициях**

Бык — древний мифологический образ, сочетающий в себе множество значений и разнообразных ассоциативных связей, сформировавшихся в разных культурах в разные эпохи, неоднозначных и часто противоположных. Бык — это как символ жизненной силы и энергии, так и символ смерти; олицетворение земли и неба [СС; ЭС; ЖвМ]. В культуре многих народов, в том числе и восточных славян, бык — животное, традиционно приносимое в жертву. В этом качестве он был известен во многих российских губерниях, в том числе и в северных (Вологодская, Новгородская, Олонецкая, частично Архангельская) [Толстой; Шаповалова 1973: 209; КЭСМ]. В статье мы рассмотрим образ быка как жертвенного животного на материале карельских рун об убое быка и традиций празднования дня памяти пророка Илии у русских Олонецкой губернии¹. Наша задача — выявить, как функционирует этот образ в обеих традициях и какие его значения высвечиваются при этом сопоставлении.

Как отмечают исследователи, руна о большом быке принадлежит к наиболее древним эпическим песням, а бык — к самому архаичному типу мифологических персонажей [Евсеев 1957: 86; 1994: 16, 21; Карху 1994: 73; Мелетинский; Иванова]. В вариантах руны приводится развернутое описание огромного быка, забить которого приходят герои Палвани, Вироканнас и верховный бог Укко либо бог грома Туури. После первых неудачных попыток им это удастся, и из мяса убитого быка варится обед, достаточный для насыщения «всех героев Калевалы» [КФНЭ 1994: 63, 65].

Сюжет этой руны с традициями празднования дня пророка Илии объединяет мотив жертвоприношения. Жертвоприношение быка (или другого скота) с последующей общинной трапезой было смыслообразующим компонентом и других праздников, в основном летне-

¹ Как указывает А.-Л. Сиикала, руна о большом быке имеет связь с культовыми празднествами [Сиикала 1990: 162].

осеннего периода², однако этот обряд отмечается как сохранявшийся наиболее устойчиво именно в связи с Ильиным днем. «Убой быка» встречается также во время святок: такое название носила одна из театрализованных святочных сценок.

О праздновании Ильина дня сохранились многочисленные свидетельства. Материалом для его изучения послужили этнографические статьи «Олонецких губернских ведомостей», дореволюционные краеведческие издания, экспедиционные материалы архивохранилищ. Ветхозаветный пророк Илия выступал в народных представлениях как распорядитель грозы и молнии [Харузин], податель небесной влаги. Эти верования отразились в поговорках и приметах: «Илья словом дождь держит и низводит», «Илья грозы держит», «Илья Пророк с дождем приехал» (если гроза в Ильин день), «Праздник Илья, дак когда громит горазно» [Месяцеслов 1988: 360; Шайжин 1903: 3; НА КНЦ, ф. 1, оп. 1, колл. 141, ед. хр. 182], и поверьях, связанных с Ильиным днем, таких, как ожидание дождя в этот день: «На Ильин день всегда говорили, чтобы дождик был. Все время говорят: „Дождика вот...“» [ФА Киж, ФНП-175, дор. 55]. Эти приписываемые Илье Пророку свойства, связь со стихийными силами природы и власть над атмосферными явлениями, были присущи также мифологическому образу быка.

В связи со сферой влияния Ильи Пророка в его ведении находилась такая основополагающая отрасль крестьянского хозяйствования, как земледелие: от него зависело получение урожая³. Во многих местах был распространен обычай служить в Ильин день молебны с просьбами к святому об урожае [РМ 2006: 736–737]. Раскаты грома — признак передвижения святого по небесам — связывали с будущим созревaniem злаков: «Илья едет с хлебом... Хлеба много будет, нарастет» [ФА Киж, ФНП-175, дор. 55]. В завершение жатвы, этапа, венчавшего земледельческий год, на сжатой ниве проводили обряд «завивания бороды Илье» с целью в дальнейшем обеспечить заботу святого о хлебе: «Когда полосу дожднешь... возьмешь пясточку... завьешь и завяжешь: „Это, Илья, тебе на бороду“... Чтобы Илья пророк заботился... чтобы он давал хлеб» [ФА Киж, ф. 1, оп. 3, ед. хр. 2125].

² Это Петров день, Баранье воскресенье, Успение, Рождество Богородицы, Покров, Никола зимний. Праздники с жертвоприношением были также частью праздничного календаря карелов, ингерманландцев, води, ижоры, части финнов [Конкка; Клементьев 2003: 284; Сийкала 1990: 160–161].

³ См. об этом, например: [Макашина 1982: 83–100].

Кроме роли покровителя земледелия Илья Пророк выступал также в ипостаси охранителя домашнего скота [Из обычаев Обонежского народа]: его покровительству придавалось иногда большее значение, чем заступничеству Георгия Победоносца (Егория Храброго) [Воронов 1887: 885]. Так, в Егорьев день, помимо Егория, хозяйки молились также и Илье и «завичали» ему быка (или какое-либо подношение) в день его памяти [Из обычаев Обонежского народа].

Описания жертвоприношения в Ильин день встречаются в более чем половине изученных нами источников⁴, охватывающих бывший Петрозаводский, Олонецкий, Пудожский, Каргопольский и Вытегорский уезды. Позднейшее свидетельство об этом обряде и общественном пиршестве как бытующем в народе живом обычае относится к началу XX в. [Пидьмозерский 1901: 3]. Память о нем отмирала в разных районах неравномерно: в Заонежье она была окончательно утрачена к началу 1930-х гг. [НА КНЦ, разр. VI, оп. 1, ед. хр. 61, 69, 71, 72, 74, 76], а в Пудожском р-не об этом помнили еще в конце 1970-х гг. [НА КНЦ, ф. 1, оп. 1, колл. 141, ед. хр. 182]. Жертвоприношение быка на территории Олонецкой губ. осуществлялось по единой схеме, помимо этого празднование Ильина дня мало чем отличалось от других праздников: в XIX в. обязательным было посещение храма [Ц и М в ПУ 1845: 15; Миролубов 1872: 772], за которым следовал праздничный обед и гуляние с торговлей (ярмаркой), танцами и кулачными боями [ФА Киж, ф. 1, оп. 3, ед. хр. 1931].

В связи с обычаем жертвоприношения интересно обратиться к тем объяснениям его происхождения, которые предлагают рассмотренные источники. Согласно одной версии, причиной его возникновения был падеж или гибель скота от хищных зверей, а также какое-либо несчастье (у карелов) [Нименский 1873: 746; Конкка]. Другая версия объясняет истоки обряда легендой, которая помогает раскрыть некоторые из связей образа быка. Многочисленные варианты этой легенды были известны на всей территории Русского Севера, в том числе и у карелов. Мы рассматриваем только варианты, зафиксированные на территории Петрозаводского, Пудожского, Каргопольского и Вытегорского уездов [Харузин; Из обычаев Обонежского народа; Пидьмозерский 1901: 3; Пр-ский 1872: 844; Воронов 1887: 885–886; Нименский 1873: 745–746; Трофимов 1999: 49]. Согласно прослежи-

⁴ Это этнографические материалы, опубликованные в ОГВ, и экспедиционные записи в архивах.

вающейся в них общей сюжетной линии, раньше в день праздника из лесу прибегал олень или лось, посылаемый Ильей Пророком для принесения ему жертвы. Однажды, когда олень долго не прибегал, вместо него решили зарезать быка. Когда запоздавший олень увидел, что жертва уже принесена, он убежал обратно в лес и больше не появлялся. Иногда в легенде говорится о появлении двух оленей одновременно, из которых регулярно убивают одного, а второго отпускают; когда это правило нарушается, убивают обоих оленей, новые олени в положенный срок уже не приходят, в результате чего прихожане оказываются вынужденными приносить в жертву быка⁵.

Представляется, что раскрытию значений образа быка помогает его связь с образом оленя⁶, которая в данном случае осуществляется через их взаимозамену в сюжете. Бык заменяет посланного оленя или, в других вариантах, закланию подвергается олень вместо изначально приготовленного в жертву быка, и эта замена предстает как полноценная. Исследователи рассматривают это как свидетельство смены более раннего охотничьего образа жизни на более поздний скотоводческий. Сюжет карельской руны об убое быка также возводит к охотничьему мифу о гигантском олене [Петрухин 2003: 69–72].

При сравнении легенды с карельской руной образы тех, кто прямо или косвенно участвует в жертвоприношении быка, оказываются сходны: в легенде олень (которого затем заменяет бык) посылается для жертвы Ильей Пророком; в руне о большом быке быка убивают герои, имеющие сверхъестественную сущность. Один из них, Вироканнас, согласно выводам А.-Л. Сиикала, опирающимся на этимологию этого имени, был наделен особой властью и являлся покровителем зерновых – так же, как и Илья Пророк [Сиикала 1990: 157].

Как видим, сквозь образ христианского пророка проступает образ языческого божества, покровителя охоты, о чем говорят русская и карельская традиции, воссоздающие образ быка, в эпосе и праздничном ритуале. Устойчивость обряда жертвоприношения свидетельствует о том, что на уровне коллективного бессознательного данная реликтовая схема функционировала вплоть до первой половины XX в.

⁵ На количество оленей, появляющихся в легенде (одного или двух), как на различительный признак двух ее разных версий обратила внимание Г. Г. Шаповалова [Шаповалова 1973: 216].

⁶ В мифопоэтическом сознании эти животные нередко наделялись одинаковыми характеристиками; в фольклорных текстах оба они иногда фигурировали под общим названием тура.

Литература

Барсов — Барсов Е. В. Об Олонецких древностях. Олонецкий сборник: Материалы для истории, географии, статистики и этнографии Олонецкого края. Вып. 3 // [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://elibrary.karelia.ru/page.shtml?picture=big&id=7&levelID=012004&cType=&num=188>.

Воронов 1887 — Воронов А. Древний народный обычай // ОГВ. 1887. № 95. С. 885–886.

Георгиевский 1900 — Георгиевский А. Гроза в представлении народа // ОГВ. 1900. № 105. С. 2–3.

Евсеев 1994 — Евсеев В. Я. Карело-финский народный эпос // Карело-финский народный эпос. М., 1994. Кн. 1. С. 9–30.

Евсеев 1957 — Евсеев В. Я. Исторические основы карело-финского эпоса. М.; Л., 1957. С. 85–90, 68–71.

ЖВМ — Животные в мифологии. Бык // [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://mythology.narod.ru/myth-animals/bull.html>.

Забылин М. Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. М., 1880.

Иванова — Иванова Л. И. Мифологические персонажи «Калевалы» и карельского фольклора, отражающие развитие народных верований от тотемизма через политеизм к монотеизму // [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://vottovaara.ru/karelia/kalevala/mythcharacter.html>.

Из обычаев Обонежского народа — Из обычаев Обонежского народа (этнографические заметки). Празднование Ильина дня в Канакшанском приходе. Памятная книжка Олонецкой губернии на 1867 год // [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://elibrary.karelia.ru/page.shtml?id=1109&levelID=012002007&num=439&picture=big>.

КФНЭ — Карело-финский народный эпос. Кн. 2. М., 1994. 510 с.

Карху — Карху Э. Г. Мифопоэтическая модель мира в архаических рунах. Карельский и ингерманландский фольклор в историческом освещении // [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://vottovaara.ru/karelia/kalevala/world.html>.

Карху 1994 — Карху Э. Г. Эпическая поэзия: Типология эпических сюжетов // Карельский и ингерманландский фольклор в историческом освещении. СПб., 1994. С. 73–99.

Клементьев 2003 — Календарная обрядность и праздники // Прибалтийско-финские народы России: Карелы. М., 2003. С. 279–285.

Конкка — Конкка А. П. Жертвоприношения животных на летних календарных праздниках карел: Материалы к описанию обряда // [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://vottovaara.ru/karelia/obrad/zhertv.html>.

КЭСМ — Краткая энциклопедия славянской мифологии. Бык // [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.sueverija.narod.ru/Muzei/Bik.htm>.

Макашина 1982 — Макашина Т. С. Ильин день и Илья-пророк в народных представлениях и фольклоре восточных славян // Обряды и обрядовый фольклор. М., 1982. С. 83–100.

Мелетинский – Мелетинский Е. М. Карело-финский эпос // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/ivl/v12/v12-4832.htm>.

Месяцеслов 1988 – Месяцеслов. Из сборника В. Даля «Пословицы русского народа» // Русские пословицы и поговорки / Под ред. В. П. Аникина. М., 1988. С. 342–376.

Миролюбов 1872 – Миролюбов. Праздник в честь пророка Илии в селе Ильинском (Олонецкого уезда) // ОГВ. 1872. № 67. С. 772–773.

НА КНЦ, разр. VI, оп. 1, ед. хр. 61, 69, 71, 72, 74–76.

НА КНЦ, ф. 1, оп. 1, колл. 141, ед. хр. 182.

Нименский 1873 – Нименский В. Ильин день в Шильде [Вытегорского уезда] // ОГВ. 1873. № 64. С. 745–746.

Петрухин 2003 – Петрухин В. Я. Финская и карельская мифология // Петрухин В. Я. Мифы финно-угров. М., 2003. С. 63–135.

Пидьмозерский 1901 – Пидьмозерский В. Таржепольский приход Петрозаводского уезда: Из моих воспоминаний // ОГВ. 1901. № 25. С. 3.

Пр-ский 1872 – Пр-ский И. С. Нименский приход Каргопольского уезда // ОГВ. 1872. № 73. С. 843–845.

РМ 2006 – Русская мифология: Энциклопедия / Сост. Мадлевская Е. М. СПб., 2006. С. 273–282, 736–737.

Сиикала 1990 – Сиикала А.-Л. Вера финнов в древности // Финны в Европе. VI–XV века. Прибалтийско-финские народы. Историко-археологические исследования. Вып. 2. Русь, финны, саамы, верования. М., 1990. С. 145–165.

СС – Словарь символов. Бык // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.sueverija.narod.ru/Muzei/Bik.htm>.

Смирнов 1872 – Смирнов И. Ильинский праздник в сел. Таржеполе Петрозаводского уезда // ОГВ. 1872. № 88. С. 1010–1011.

Толстой – Толстой Н. И. Бык // Славянская мифология. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.pagan.ru/slowar/b/byk0.php>.

Трофимов 1999 – Трофимов А. А. Материалы Каргопольской экспедиции РГГУ [1997 г.] // Живая старина. 1999. № 2. С. 48–49.

ФА Киж, ф. 1, оп. 3, ед. хр. 1931, 2125.

ФА Киж, ФНП-175, дор. 55.

Харузин – Харузин Н. Н. Из материалов, собранных среди крестьян Пудожского уезда, Олонецкой губернии // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://elibrary.karelia.ru/page.shtml?picture=small&id=175&levelID=012&cType=&nум=66>.

Ц и М в ПУ 1845 – Церквы и монастыри в Петрозаводском уезде (из «Описания» В. Дашкова, 1841 г.) // ОГВ. 1845. № 4. С. 14–15.

Шайжин 1903 – Шайжин Н. Пословицы и поговорки, записанные в с. Нигиже Пудожского уезда Олонецкой губернии // ОГВ. 1903. № 50. С. 3.

Шаповалова Г. Г. Севернорусская легенда об олене // Фольклор и этнография Русского Севера. Л., 1973. С. 209–223.

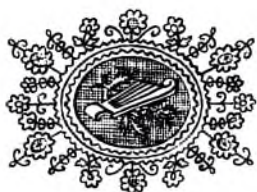
Список сокращений

НА КНЦ – Научный архив КарНЦ РАН.

ОГВ – «Олонецкие губернские ведомости».

ФА Кижы – Фольклорный архив музея «Кижы».

ФНП – Фонд новых поступлений.



Н. В. Дранникова, И. А. Разумова
Архангельск, Апатиты

Локальные особенности восприятия нечистой силы (Архангельская область)

В последние десятилетия значительно увеличилось число записей мифологических рассказов. Этот факт отчасти можно связывать со снятием негласных запретов на соби́рание и изучение текстов, относящихся к религиозно-мифологической сфере. Среди них рассказы о леших, домовых, водяных, порче и колдовстве, контактах живых с умершими и многом другом. Обилие подобного фольклорно-этнографического материала вряд ли следует связывать только с исследовательским интересом. Внимание к опыту общения со сверхъестественным характерно для человека, в какой бы исторический период он ни жил, при этом для каждой отдельной культуры (включая локальные ее варианты) в определенное время всегда можно установить факторы, поддерживающие «суеверные настроения» или, напротив, ослабляющие их. Что же касается Архангельского Севера, то собранный здесь на рубеже XX и XXI вв. фольклорно-этнографический материал, включающий мифологическую прозу, способен подтвердить репутацию региона как «кладовой» севернорусской традиционной культуры. Эту ситуацию можно среди прочего объяснить относительной стабильностью сельского населения, хотя оно и весьма немногочисленно.

В XIX в. мифологическая проза, записанная в Архангельской обл., рассматривалась в статье П. С. Ефименко, записи XX в. — И. В. Карнауховой, отчасти архангельские материалы использовались в исследованиях С. И. Дмитриевой (1988), Т. А. Бернштам (1988), в книге Н. А. Криничной (2000–2001)¹. В 2007 г. Т. Г. Ивановой были написаны комментарии к электронному изданию статьи П. С. Ефименко «Демонология жителей Архангельской губернии». Тексты пинежских мифологических рассказов опубликованы А. А. Ивановой; кенозерских — Н. М. Ведерниковой².

По фольклорно-этнографическим данным на территории Архангельской обл. выделяется несколько этнокультурных ареалов. Более четко просматриваются две традиции: северо-восточная (Мезенский, Пинежский, Лешуконский р-ны, низовья Северной Двины, Зимний берег Белого моря, Печора) и юго-западная (Каргопольский, Коношский, Няндомский, Плесецкий р-ны). В отдельный ареал можно выделить районы, ранее входившие в состав Вологодской губ.

Обзор фольклорных текстов, которые находятся в архиве Центра изучения традиционной культуры Европейского Севера Поморского государственного университета (г. Архангельск), в настоящее время позволяет сделать некоторые предварительные выводы о некоторых региональных особенностях мифологических представлений. Поскольку для более точных заключений требуются строгие сравнительные исследования, мы, прежде всего, попытались выявить картину бытования мифологических сюжетов в архангельской традиции и распределение знаний о тех или иных персонажах демонологического пантеона в разных этнокультурных ареалах.

В северо-восточном ареале архангельской традиции наблюдается типичный набор персонажей: леший, домовый или его зооморфная ипостась — *ласка*, *водяной чертушко*, чаще *черт*, *чертушко*, *полудницы*, или *ржаные задержихи*, реже встречаются рассказы о *полуношнице* (духе болезни), почти отсутствуют (или исчезли из живого бытования) образы *амбарника*, *гуменника*, *овинника* / *овинницы*.

Обращает на себя внимание широкое распространение на северо-востоке Архангельской обл. рассказов о духах болезней, в первую очередь, об *икоте*. Наибольшую популярность подобные рассказы имеют в Пинежском р-не, в меньшей степени они встречаются в Мезенском, Лешуконском р-нах, Ненецком автономном округе (по р. Печоре) и в Поморье (д. Зимняя Золотица, Койда и др.), в низовьях Северной Двины (Холмогорский и Приморский р-ны). Считается, что

икота — это специфически севернорусское обозначение явления, которое носит название кликушества и проявляется в раздвоении языковой личности: в человеке начинает говорить чужой голос, иногда членораздельно, иногда междометиями. Болеют преимущественно женщины. По поверьям, в виде икоты в человека вселяется (или было посажено) некое демоническое существо³. При этом в северо-восточной архангельской традиции икотой называют многие психо-физиологические аномалии с широким спектром симптомов: выкрики (собственно кликушество), неадекватное поведение, физическую немощность, изменение пищевых пристрастий (в частности, появление тяги к алкоголю и пр.). Информанты объясняют это тем, что икота, находящаяся внутри человека, начинает требовать от него употребления той или иной пищи или алкоголя. По верованиям местных жителей, икота возникает из-за порчи, насланной другим человеком. Она «проникает» в человека в виде мыши, лягушки, лягушечьей икры, или *нароса* (с. Сура Пинежского р-на), в виде оводов и мух (д. Кимжа Мезенского р-на), маленькой камбалы (д. Погорелец Мезенского р-на). Ее внезапное появление может быть инициировано неожиданным упоминанием имени нечистой силы. Икота передается во время Святков или при проведении обрядов жизненного цикла человека. Она может находиться в водоеме, под поветью (хозяйственной частью дома) и в других местах.

С населением Верхней Мезени непосредственно соседствуют коми-зыряне, в частности, жители Выми и Удоры. У коми-зырян икота известна под названием *шива*. Рассказы о ней имеют широкое распространение на территории проживания данной этнической группы (в верховьях р. Мезени). На знание и рассказы об икоте налагаются известные запреты. Вопрос собирателя, которому недостаточно доверяют, об этом персонаже может вызвать негативную реакцию исполнителя, общение после этого может быть прекращено.

К другим особенностям северо-восточной традиции мы относим рассказы о *киле* (опухоли), которая, по верованиям, появляется в результате порчи / сглаза. По описанию респондентов, *кила*, как и икота, появляется неожиданно. Она может быть и у человека, и у домашнего скота. Считается, что *килу*, в отличие от *икоты*, можно снять. Самая тяжелая форма килы — *сучье вымя*, гнойная опухоль, которая появляется в области лимфатических узлов. Гной выходит через отверстия (*дыры*), число которых может доходить до девяти. Килу лечат не только заговорами, но и с помощью трав: *кильный корень* — корень папоротника

(д. Засурье Пинежского р-на). «Кила» имеет еще несколько значений: а) сноп на поле, который ставят хозяину, который самым последним убирает свой урожай (д. Марьино Пинежского р-на), б) сноп, который помещают на ворота дома новобрачных (там же).

Большую группу составляют рассказы о колдунах. В Архангельской обл. были распространены локально-групповые прозвища *колдуны*, *икотники*, *чернолобые* и подобные им, причем обозначения «икотники» и «колдуны» употреблялись (иногда еще употребляются) как синонимы⁴. Развитая магическая практика предполагает существование магически маркированных личностей — колдунов / *ворожих*, которые, по народным представлениям, тяжело умирают. Сюжеты о тяжелой смерти колдуна, о его мести за нанесенную обиду обнаруживают хорошую сохранность. По словам местных жителей, раньше в деревнях было много колдунов и знахарей. Один из самых популярных сюжетов о колдунах основан на их соперничестве («дока на доку»).

В низовьях Пинеги такие названия, как *знающие*, *икотники*, мало распространены. Однако здесь помнят сильных карпогорских колдунов, род которых называли *Лоханями*. Понятие «икотник» специфично и неоднозначно: в сознании людей *икота*, скорее, не дух болезни, а физиологическая патология, хотя прозвище *верховцы* — *икотники* существует до сих пор. В целом сведения о *знающих* признаются особым знанием, но табуирования рассказов о них здесь нет. Повсеместно распространены сюжеты о краже колдунами скота, *сажании килы* и исцелении от болезней. Многие информанты были прямыми свидетелями таких случаев.

В этом же регионе некогда были распространены былички о *шуликунах* / *чуликонах* / *шуликонах* и т. п. — святочных духах, которые, по народным представлениям, выходят из проруби на Святки и уходят обратно на Крещение. Описание их внешнего облика противоречиво. *Шуликуны* представлялись людьми маленького роста в металлических шапках или высокими и худыми. Впоследствии *шуликунами* стали называть святочных ряженых (Поморье, Мезенский и Приморский р-ны).

На северо-востоке Архангельской обл., в отличие от других ареалов, отсутствуют рассказы о змеях. На вопрос, не знают ли наши информанты подобные сюжеты, мы получали ответ, что «змеи здесь не водятся», и о них ничего не знают. Зато встречается животный персонаж, который в других локальных традициях не отмечен, — *росомаха*. В настоящее время он сохранился в формуле запугивания детей (Виноградовский р-н, бывший Шенкурский уезд Архангельской губ.).

Экспедициями ПГУ (1997–1998 гг.) на территории Сурского сельсовета Пинежского р-на был зафиксирован неизвестный ранее демонологический персонаж — *бороуха*. Функции *бороухи* ограничены. Она появляется перед мужчинами в охотничьих избушках и на дальних покосах в образе знакомой женщины. Для того чтобы *бороуха* появилась, достаточно вспомнить или подумать о жене или возлюбленной. *Бороухи* пугают и хохочут, когда их узнают.

Образ *полудницы* / *ржаной задержихи* (д. Кеврола Пинежского р-на) сохранился в поговорочном изречении: «Бродишь, как полудница», и «дика полудница», — так говорят о неряшливой, небрежно одетой женщине, с распущенными волосами, которая поздно встает. В Красноборском р-не (ранее его территория входила в состав Вологодской губ.) полудница имеет огромные глаза (*вся в глазах*), живет в ржи (пос. Верхняя Уфтяга Красноборского р-на).

Во всей Архангельской обл. популярен образ лешего, что типично для области с такими ландшафтно-географическими особенностями, обилием лесов. Самыми частотными оказались мотивы: «леший уводит проклятых, отданных ему неосторожным словом»; «леший заводит человека»; «леший пугает человека», «защита от лешего — благословение, поминание бога, крест»; «леший показывается людям в образе простого человека», «заботится о заблудившихся в лесу». Распространенность этих мотивов находится в русле общерусской традиции. При этом образ лешего здесь имеет свои особенности. Местом его владений является не только лес, но и болотистая местность. О лешем говорят: «*Леший главней медведя*». Леший имеет жену лешачиху, еще одно ее наименование — *волосатка*.

На территории совместного проживания русских и ненцев леший воспринимается одинаково представителями обеих этнокультур (с. Койда Мезенского р-на). Образ лешего хорошо известен и в мифологической прозе коми-зырян⁵. Традиционные промыслы коми — охота и рыболовство. Население Выми и Удоры больше занималось охотничьими промыслами, что объясняет широкое распространение быличек о духах природы: лешем — хозяине леса, водяном — хозяине воды и т. д.

Архангельские наименования водяного — *водяной чертышко* (Пинежский, Мезенский, Лешуконский р-ны), *водяной, черт, водяник* (Плесецкий р-н). В Поморье водяного представляли в виде полурыбы-получеловека. В южных районах области — он имеет когти, длинные волосы, иногда хвост. С *чертышком* связаны преимущественно следующие мотивы: за купание в неурочное время *чертушко* наказыв-

вает (затягивает на дно), благодарит рыбаков за то, что они отпускают его, когда он оказывается в рыбацких сетях. *Водяной / чертышко* особенно опасен в полдень или в полночь. Существовал запрет купаться на Петров день (иначе водяной мог наказать). Говорить же о какой-либо региональной специфике рассказов о духах водоемов пока не представляется возможным.

В рассказах о домашних духах ярко представлен образ домового. Наименования домового, встречающиеся в Архангельской обл., очень разнообразны, нам встретилось около 30 различных обозначений персонажа: *батаман, батамушко, дедушка, дедушка-домовеюшка, доможилушко, дедушко-ботамушко, домовей, медовейко, домовой-батышка, домовушка, жехоня, сусетка, хозяйушко* и др.

Л. Н. Виноградова, рецензируя книгу К. Е. Кореповой «Сборник быличек и демонологических поверий Нижегородской области», обратила внимание, что в опубликованном корпусе текстов нет сведений о множественности духов-хозяев природных локусов и хозяйственных построек, характерных для севернорусской и финно-угорской традиции. Наше исследование подтверждает этот вывод⁶.

В архангельской традиции домовой существует в двух ипостасях: один живет дома, второй — во дворе и называется *лаской*. Подробнее описывают домового-ласку. Этот персонаж оценивается, как правило, негативно, в отличие от домового. Он, по рассказам респондентов, похож на горностаю (*горносталя*), имеет шерсть, напоминающую по своему цвету яичный желток (д. Кимжа Мезенского р-на). Появляется в хлеве и на конюшне, мучает домашнюю скотину, заплетает лошадям косички, может загнать ее до пота / пены, завивает подстилку из сена. Избавиться от ласки можно с помощью козла или козливой шкуры. В фольклоре Верхней Мезени большое место занимают мифологические рассказы о домовом, который является хозяином и всего дома, и дворовых построек, его образ не членится на составляющие, а представляет единого духа-хозяина.

В мифологии коми образ домового тоже чаще всего цельный, распространены былички о нем и о *баеннике*. Кроме этого, можно встретиться с рассказами о других домашних духах, в частности, об *овиннике*, или о кикиморе, которая является злым духом и в противоположность домовому только вредит хозяевам, и др. В целом домовой у коми является практически абсолютным аналогом русского. Однако довольно богатый и разнообразный материал, полученный в результате полевых исследований, проводившихся на территории Лешуконского р-на и

Республики Коми, дает возможность увидеть некоторые различия в сюжетных мотивах быличек о хозяине дома⁷. К примеру, у мезенцев домовый чаще всего невидим, а если и появляется, то в образе кошки. Если же он приобретает антропоморфные признаки, то его скорее можно почувствовать, чем увидеть (например, прикоснется рукой или приляжет рядом во время сна). У коми домовый гораздо чаще принимает антропоморфные черты, да и зооморфных обличей у него отмечается больше (кошки могут быть разных цветов, что тоже является предзнаменованием; кроме того, он появляется в виде зайца).

Еще один хорошо сохранившийся образ — дух бани — *банник*, *баенник*, *баенничок*, *банница*, *баенка*, *банна обдериха*, *задериха*, *обдериха*, *сдириха*. Он может быть мужского и женского рода. В верхнем течении Пинеги — *обдериха*, *задериха*, *сдериха*, в нижнем и среднем течении Пинеги, Мезени, по Кулою — *банник*, иногда — *банница*. *Банницей* называют дух бани и в Виноградовском р-не. Распространены рассказы о том, как банник наказывает за мытье в бане в ночное время, в «третий пар» (давит, сдирает кожу; пугает).

Как и образ домового, образ *баенника* имеет широкое распространение у русских и у коми, сюжетные мотивы, связанные с ним, богаты и разнообразны. Однако и здесь можно заметить различия: в традиции коми четче внешнее описание персонажа, чаще присутствует антропоморфизм в образе, порой в сочетании с зооморфными чертами (например, высокий человек с лошадиной головой и копытами). У коми лучше разработан круг примет — оберегов при виде банного духа. В целом же в обеих культурах *баенник* традиционно требует большого уважения к себе и соблюдения всех правил поведения в бане.

Таким образом, наиболее функциональны образы лешего и домового. С каждым связан развитый корпус сюжетов. Рассказы о духах хозяйственных построек распространены мало. По всей вероятности, это характерно не только для архангельской традиции. Информанты в лучшем случае ограничивались наименованиями персонажей. Исчезновение амбаров, гумен, овинов привело к исчезновению из фольклорного дискурса духов, проживающих в этих постройках, — *амбарника*, *гуменника*, *овинника*. Наряду с *овинником* встретила *овинница* (д. Сура Пинежского р-на).

По нашему предположению, от ряда других традиций рассматриваемую отличает наличие такого персонажа, как *полуношница*. Это дух болезни, который появляется в полночь, мучает детей, не дает им спать.

Для северо-восточной части Архангельской обл. не типичны рассказы о *ходячих покойниках*. В д. Совполье Мезенского р-на на месте кладбища построены интернат и школа, в с. Юрома — жилые дома, но былички о покойниках или о наказании людей за кошунство отсутствуют (не исключено, что собирателям просто не удалось их записать). Много подобных рассказов на территории районов, ранее входивших в состав Вологодской губ., например, в деревнях Коношского р-на.

Традиция юго-западной части Архангельской обл. имеет свои специфические черты. Чуть подробнее остановимся на особенностях мифологической прозы Кенозерья — района, имеющего выраженные этнографические отличия. Озерная специфика проживания наложила отпечаток на традиционную систему верований кенозер. Здесь закономерно преобладают духи природы, но, в отличие от других ареалов Архангельской обл., больше хозяев воды: *русалок, водяников, змей*, — последних кенозеры связывают исключительно с водой. В меньшей степени распространены рассказы о домовом (*жихаре*), *дворовом* и *байном*, которые в большинстве других локальных традиций преобладают.

В славянских народных верованиях русалка связана с миром мертвых. Как известно, Д. К. Зеленин относил этот персонаж к «заложным» покойникам, умершим неестественной смертью⁸. Во время фольклорной экспедиции ПГУ в район Кенозерья в 2005 г. нами было записано более 30 рассказов о русалках. Материал Кенозерья свидетельствует о том, что этот персонаж имел здесь широкое распространение. Кенозерский образ русалки не вполне соответствует севернорусской мифологической традиции. На Русском Севере и в Поморье рассказов о русалках почти не было. По представлениям жителей Кенозерья, русалка может быть духом-покровителем святой роши. В рассказах часто встречается мотив о том, как русалка расчесывает волосы около святой роши, что, по утверждению местных жителей, является предсказанием какого-то несчастья [А. Н. Губина, 1926 г. р., д. Самково; А. Г. Шишкина, 1921 г. р., д. Вершинино, ФА ПГУ. П. 500, № 40, 42]. Предсказание — одна из функций всех духов.

В современной кенозерской культуре сохранилась традиция обращаться за помощью к духам-хозяевам. Чтобы хорошо ловилась озерная рыба, кенозеры всегда задабривали *водяника*. Для этого ему варили яйцо и пекли хлеб-*двинянку* (*двинянка* — сочень с ячменной крупой, *житник*. — Н. Д.), которые отправляли в плавание по озеру. Вероятно, этот обычай восходит к обряду «кормления» воды хлебом.

Озерное местоположение кенозерских деревень сказалось на этнографическом слое мифологического повествования: например, ребенок, отданного лешему неосторожным словом, девять дней носит по озеру на плоту [2005, М. А. Потапова, 1950 г. р., д. Вершинино, ФА ПГУ. П. 500, № 10]. В регионах, где водные артерии не играют такой роли, как на Кенозере, в частности, в текстах, записанных на Пинеге, ребенок блуждает в лесу⁹. Таким образом, в традиционной картине мира жителей Кенозерья главную роль играют образы, восходящие к мифологическим хозяевам воды, — русалок и водяных (*водяников*). Определенную аналогию этому явлению можно обнаружить в Поморье, о чем свидетельствуют результаты нашей экспедиции в с. Зимняя Золотица (2001 г.)¹⁰.

На обследованной территории к домашним духам относятся *жихарь* (домовой), *дворовой* и *байный*. В кенозерской мифологической прозе чаще встречаются следующие мотивы, связанные с этими персонажами: *байный* пугает человека, моющегося в бане после полуночи; *жихарь* предсказывает будущее хозяину дома, в котором он живет, и др. Они имеют широкое распространение и в других регионах России.

В отличие от северо-востока Архангельской обл., на юго-западе (Кенозерье) существуют суеверные рассказы о специфических мифологических персонажах — змеях¹¹, которые якобы плавали у деревни *Тарасово* [2005, П. Н. Ножкина, 1923 г. р., д. Вершинино, ФА ПГУ. П. 500, № 25]. Исполнители пытаются объяснить, почему в настоящее время данные персонажи не столь заметны, как раньше. Они говорят: «*Сейчас все загажено бензином — их не видно*» [2005, З. И. Кузнецова, 1935 г. р., д. Вершинино, ФА ПГУ. П. 500, № 160]. При этом рассуждения исполнителей имеют характерную локальную привязку.

Таким образом, можно наблюдать, что в пределах архангельской традиции сюжетный состав мифологических рассказов, распределение персонажей, их функции и атрибуты подвержены известным ареальным трансформациям.

* * *

Сделанные наблюдения пока только намечают пути к более строгому и детальному изучению региональных особенностей и локальных вариаций традиции мифологического рассказа на Русском Севере, но можно с уверенностью констатировать наличие и характер определенных различий в тех или иных микроареалах. Различия связаны с целым комплексом факторов: хозяйственно-культурных, ланд-

шафтно-географических, этносоциальных. Существенное значение имеют межкультурные контакты. Архангельская фольклорная традиция, особенно в ее пограничных зонах, связана с коми и ненецкой.

Мифологические представления и способ репрезентации соответствующих знаний неотделимы от уровня развития ритуально-магических и других традиционных практик в том или ином регионе, от степени характера влияния профессиональной культуры («культурного ядра») на народную, от развития и типов семейной культуры, от восприятия СМИ и многого другого, включая не поддающуюся объяснению традицию рассказывания в данной местности, или тип речевой культуры.

С точки зрения собирателя запись демонологических рассказов в начале 1990-х гг. и в начале XXI в. безусловно различается. Еще в 1980–1990-е гг. исполнители если и не скрывали знание мифологических сюжетов, то неохотно делились им. Сейчас записать быличку или поверье намного легче. Это может быть связано и с известным «снятием запретов», которое сказалось даже на своего рода «моде» на сверхъестественное, особенно в среде, близкой к городской, и с тем, что вера в демонические силы отнюдь не является строгой. Представителями самого старшего, «знающего», поколения в настоящее время оказались люди, которые воспитывались в «самый советский» период (1930–1940-е гг.). Не случайно в ряде рассказов звучит мысль о том, что все лешие (черти, домовые и т. п.) «остались в прошлом». Во время сбора материала закономерно приходилось сталкиваться с прямым влиянием СМИ на представления о демонических силах, а также с примерами игрового, иронического отношения к традиции. Так, в ответ на вопрос о том, кто такой домовой, пришлось услышать, что «надо смотреть по телевизору рекламу чая „Беседа“, так как там находится домовый» (д. Пиринемь Пинежского р-на). Тем не менее само знание о демонической силе, о случаях вполне серьезного контакта с ней человека также сохраняется и передается, о чем свидетельствует и более молодой возраст ряда информантов. Многие рассказы (собственно мемораты) начинаются с формул достоверности: «это в нашей деревне было», «ране дядя Иван мне сказывал», «мне бабушка рассказывала», «старики говаривали». Подлинность происходящего в быличке подтверждается топонимами: «в Чублаке», «там у нас в Фоминской». Есть автобиографические тексты, рассказанные от первого лица, о себе.

Нельзя не отметить воспитательную сторону бытования мифологического знания и демонологических рассказов. «Классический»

мифологический рассказ учит правилам общения с демоническими силами. В актуальном же бытовании образы нечистой силы, прежде всего, используются как формулы запугивания детей. Чаще приходится сталкиваться с формулой, запрещающей детям купаться в реке. Ее субъектом является *чертышко* (водяной): «Не ходи купаться, а то чертышко утянет». Распространена формула запугивания с *шуликунами*: «Не ходи на улицу, а то шуликуны утянут». Было бы тривиальностью утверждать, что мифологические рассказы поменяли функцию, перестали быть серьезными «нормативными» текстами и превратились в детские «пугалки» в устах взрослых. Нет оснований считать, что в том неопределенном «прошлом», к которому часто апеллируют исследователи, истории о демонах не использовались и в этой роли. Ведь традиция потому и продолжает существовать, что в каждое время находит разнообразные способы адаптации к реальным потребностям. В той степени, в какой поддерживается устная культура в целом, и мифологический рассказ находит своих исполнителей и слушателей.

Литература

¹ *Ефименко П. С.* Демонология жителей Архангельской губернии // Памятная книжка Архангельской губернии на 1864 год. Архангельск, 1864. С. 49–93; *Карнаухова И. В.* Суеверия и бывальщины // Крестьянское искусство СССР. 2. Л., 1928. С. 77–97; *Дмитриева С. И.* Фольклор и народное искусство русских Европейского Севера. М., 1988; *Бернштам Т. А.* Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX – начала XX в. Л., 1988; *Криничная Н. А.* Русская народная мифологическая проза: Истоки и полисемантизм образов. Т. 1. СПб., 2001; Т. 2. Петрозаводск, 2000; *Иванова Т. Г.* Комментарии к статье П. С. Ефименко «Демонология жителей Архангельской губернии» // Этнограф Петр Ефименко (компакт-диск). Архангельск, 2007 (Серия «Северная библиотека»).

² Мифология Пинежья / Вступ. ст., подгот. текстов, коммент. А. А. Ивановой. Карпогоры, 1995; Кенозерские сказки, предания, былички / Вступ. ст., сост., примеч. Н. М. Ведерниковой. М., 2003.

³ *Панченко А. А.* Христовщина и скопчество: Фольклор и традиционная культура русских мистических сект. М., 2002. С. 321–341.

⁴ *Дранникова Н. В.* Локально-групповые прозвища в традиционной культуре Русского Севера. Функциональность, жанровая система, этнопоэтика. Архангельск, 2004. С. 84–85.

⁵ К изучению мифологии народов коми обращались А. С. Сидоров, П. Ф. Лимеров, А.-Л. Сиикала, Н. Д. Конаков, Ф. В. Плесовский, Ю. Г. Рочев, О. И. Уляшев и др. Большой вклад в изучение традиционной культуры коми

внесли также В. Э. Шарапов, И. В. Ильина, Ю. П. Шабает и др. Кроме того, в Интернете реализован международный проект: создана виртуальная энциклопедия под названием «Мифология Коми» [www.komi.com/folk/muth].

⁶ *Виноградова Л. Н.* Сборник быличек и демонологических поверий Нижегородской области // Живая старина. 2008. № 4. С. 62.

⁷ Информация взята из дипломной работы Е. Коротенко «Фольклорная традиция Верхней Мезени как этнокультурный феномен». Архангельск, Помор. ун-т, 2007 / Науч. руководитель Н. В. Дранникова.

⁸ *Зеленин Д. К.* Очерки русской мифологии: Умершие неестественной смертью и русалки. М., 1995.

⁹ *Дранникова Н. В.* Материалы к Пинежскому этнодиалектному словарю // Живая старина. 2000. № 1. С. 45–47.

¹⁰ *Дранникова Н. В.* Фольклорная экспедиция Поморского университета в село Зимняя Золотица // Комплексное собиание, систематика, экспериментальная текстология: Материалы IV Междунар. школы молодого фольклориста (Архангельск, 6–8 июня, 2002 г.). Архангельск, 2002. С. 83–92.

¹¹ *Козлова Н. К.* Восточнославянские мифологические рассказы о змеях. Систематика. Исследование. Тексты. Омск, 2006.



К. К. Логинов
Петрозаводск

**Великие «тиэдяяд» Сямозерья
на закате древней традиции¹**

Деяния героев «Калевалы» Э. Леннрота и эпических героев *tiädäjäd* народных рун карелов и финнов нельзя рассматривать в одной плоскости с деяниями «тиэдяяд» — карельских ведунов XX в. Однако и тех и других роднила причастность к феномену невероятного с точки зрения обычного человека. Сведения о тизэдяяд, тем более о сямозерских тизэдяяд, в русскоязычной литературе представлены крайне скудно. Так что собирать эти сведения нам пришлось самостоятельно в нынешнем XXI в. Работа велась с перерывами, начиная с 2000 г. Автору повезло в

¹ Статья подготовлена в рамках программы фундаментальных исследований президиума РАН «Историко-культурное наследие и духовные ценности России».

том отношении, что с последней носительницей былой магической традиции, З. Г. Паншиной (Гавриловой) из пос. Новые Пески, он общался лично, присутствуя не раз при совершении ею магических ритуалов. В июне и июле 2008 г. совместно с московским профессором В. Л. Кляусом была дважды произведена видеозапись З. Г. Паншиной с рассказом о том, как она получила магические «знания» и духов-помощников от сямозерского тиздяя А. Д. Басурманова, считавшегося самым сильным в Сямозерье середины XX в. Совместно с В. Л. Кляусом автор статьи записал также и рассказы от родной дочери Басурманова.

Чтобы полнее раскрыть тему исследования, охарактеризуем вкратце деревенскую магию сямозерцев. В первую очередь подвергнем сомнению официально прозвучавшее однажды высказывание: «у карел, что не бабка в деревне, то и знахарка». Наверное, оно возникло в силу традиции хранить в избе на виду разные целебные травы. П. Н. Рыбников в 1860-х гг. у русских Заонежья тоже почти в каждом доме на грядке у печи видел пучки сушеных трав, сорванных на кладбище [Рыбников 1866, 2: 5]. Отрывочные знания из области траволечения и даже знание одного или нескольких заговоров без систематического их употребления — это профанное знание. Многие из нас в городских квартирах и в наши дни имеют сушеные чашелистики морозики на случай простуды, но знахарями от этого не становятся. Знахарство, как и пастушество, неизбежно сопряжено с профессиональным знанием и употреблением деревенской магии. Повивальные бабки («боа-бо») и сельские целительницы (включая и некоторых из травниц), конечно же, знали и применяли разные заговоры. Но в отличие от русских, карелы-целители для лечения использовали не только заговоры, но и исполнение рун калевальской метрики. Согласно исследованию Н. А. Лавонен, лица, знавшие заговоры, но не исполнявшие рунических песен, среди карельских целителей встречались в единичных случаях [Лавонен 1988: 135]. И это было главным отличием карельского целительства от целительства русских. Нынешние знахарки Сямозерья, заметим, рунические тексты практически позабыли, используют, подобно русским, лишь заговоры, но на двух языках. Главное же, что обычную деревенскую лекарку карелы называли словом «*тиэдойниекад*» (*tiedoiniekad*) и никогда — «тиэдяй».

«Тиздяй» (*tiedäi*, карельск.) в переводе означает «знающий». Обычно это мужчина, которого призывали на помощь в случае самых трудных родов, тяжелой формы протекания физической болезни или недугов, происхождение которых в народе приписывалось «колдовской»

порче. Иногда магических специалистов такого высокого класса у карелов могли назвать также русским словом «*знахарь*». По крайней мере, для тех, кто владел родным и русским языком, оно было понятно. Слова «ведун» в карельской деревне в старину практически не знали. А вот русским словом «колдун» назвать могли, да и ныне нередко их так называют в беседах с русскоязычными собеседниками. Свадебные колдуны в число «тиэдяй» не попадали, если ничем, кроме охраны участников свадьбы, больше не занимались. Для магических специалистов именно этой квалификации в карельском языке было особое наименование «*патьяшка*». Другое дело, что любой тиэдяй мог выступить, если его очень просили, также и в качестве патьяшки. Так или иначе, но основная трудность в раскрытии темы нашего краткого исследования состоит в том, что в русском языке карельскому понятию «тиэдяй» нет точного соответствия. Русское «знахарь» лишь в очень отдаленной степени передает содержание понятия «тиэдяй», а слову «колдун» — абсолютно не соответствует.

Наиболее подробно наименования различных категорий магических специалистов русского этноса рассмотрены в монографии Н. Е. Мазаловой «Этнографические аспекты изучения личности „знающих“ у русских (XIX — начало XXI в.)» [Мазалова 2008]. По большому счету, представители этих категорий разделены ею на два генеральных класса: «колдунов» (и ведьм) и противостоящих им «знахарей». Только колдуны и только знахари (без ведьм) выделены по материалам народов коми в монографии А. С. Сидорова [Сидоров 1997]. Составитель же сборника «Русское колдовство, ведовство и знахарство» Н. В. Ушаков в самом названии книги говорит о трех основных классах магических специалистов высшей квалификации, но пишет он несколько иное: «Колдуны и ведьмы коренным образом отличаются от знахарей: первые получили свой дар от нечистого, вторые — от Бога; первые существуют на зло, вторые — на пользу людям» [Ушаков 1994: 206]. В отечественной этнографии считается, что классификация магических специалистов должна исходить из эмоциональной оценки их деятельности только по черно-белой шкале «добра» и «зла». Однако для наших этнологов не должно быть секретом, что еще Г. Инсторис и Я. Шпренгер, авторы «Молота ведьм», изданного в 1478 г., пришли к выводам, что с точки зрения «добра» и «зла» им удалось выявить не две, а три категории носителей магических знаний. В первую они включили тех из них, кто работал только на «хорошее»; во вторую — тех, кто работал и на «плохое», и на «хорошее»; в третью категорию

определили тех, кто работал только на «плохое». Русские этнологи на вопрос, кто был способен творить и «добро», и «зло», смотря по обстоятельствам, не отвечают или же замечают, что «колдуны» за изрядную мзду могли сотворить также и доброе дело. Этот ответ нам представляется неполным. Категорию тех, кто работал и на «плохое», и на «хорошее», у русских составляли ведуны. Они не просто «знались», а напрямую ведали или заведовали (вот вам и русское «ведун») духами природных стихий, но не «чертями», как колдуны. Ведуны опирались на иной «источник силы», чем колдуны, и силы эти не принуждали человека творить зло. Достаточно вспомнить русскую поговорку, что «лес праведный без причины не шутит, не то что черт» [Харузин 1894: 307].

Русские колдуны в момент посвящения в магические специалисты отказывались от трех поколений предков и потомков, от Христа и Богородицы, попирая ногами Библию или перевернутую ликом в землю или в пол икону Спасителя [Максимов 1994: 96–97; Никитина 1994: 185–186; Криничная 2002: 10–23; Логинов 2000: 183–184 и др.], а в помощь за это получали помощников — чертей из Ада. Колдунам помогали в колдовских делах, по народным поверьям, исключительно черти — силы адовы, а вовсе не духи природных стихий, как в случае с карельскими тиэдяяд. Представления о чертях, подчиняющихся Сатане, не говоря уже о феномене «чернокнижия», оказались чужды народной традиции карелов Карелии. Если в изданиях на русском языке мы и находим слово «черт», как, например, в монографии «История и культура Сямозерья», то на поверку это оказываются какие-нибудь «*karulaine*» [История и культура Сямозерья, 2009: 737, 746], т. е. черти или «лесные люди» (аналог «лембоям» русских Обонежья), «*kehnomečas*» (букв. «черт в лесу») — аналог «лесным старцам» русских. Даже «банный черт» — всего лишь дух-хозяин бани, а не черт из Ада, пробравшийся с какой-то целью в баню. В этом смысле 700 лет, прошедшие со времени крещения карелов, пропали даром: русский культурный стереотип, связанный с поведением и образом действия колдуна, не проник в культуру карелов. И причиной тому стали языковой барьер и поверхностное знание основ христианства в результате не слишком-то удовлетворительной пастырской деятельности среди карелов Русской Православной Церкви [Пулькин 2009: 120–128].

Так что тиэдяяд — это наследники старинной дохристианской традиции карельских волхвов или языческих жрецов, но никак не результат внедрения в карельскую среду христианизированных ритуалов «черной магии», как это имело место у русских.

Описать все зафиксированные сведения о тизэяд Сямозерья в рамках небольшой статьи невозможно. Осветим лишь вопросы, касающиеся преемственности в их деятельности. В наших записях она лучше всего прослеживается по западной части Сямозерья. Старинный карельский обряд посвящения в тизэяд опубликован в уже называвшейся статье Н. А. Лавонен. Приведем его дословно: «учитель и ученик выходили в течение трех четвергов подряд после захода солнца, но до наступления полуночи, на перекресток трех дорог и становились лицом друг к другу. При этом восприемник вставал своими ногами на стопы ног учителя. В каждый раз к концу обряда ученик давал учителю деньги меньшего достоинства, а учитель — большего. На третий четверг обряд завершался обменом головными уборами, после чего ученик должен был три ночи подряд спать в шапке учителя, в которую зашивалась шкурка белки летяги, обладатель которой получал большую силу, становился сильнее других заклинателей» [Лавонен 1988: 137–138]. Шапка из меха дикого животного в данном описании, видимо, деталь не случайная. Автор настоящей статьи у русских д. Нюхчезеро Архангельской области тоже как-то записал, что сильный колдун (или ведун) смог спокойно умереть лишь после того, как для него специально была пошита лисья шапка, которую по его просьбе надели ему на голову и подожгли [НАКНЦ, ф. 1, оп. 6, д. 706, л. 7]. К этому описанию следует добавить, что обряд инициации тизэяд нередко происходил в бане [НАКНЦ, ф. 1, оп. 6, д. 619, л. 99]. Учитель и восприемник вставали на центральную половицу, а из одежды на них могли быть лишь посконные рубахи, надетые на голое тело. Ни пояс, ни нательный крест при таком походе в баню с собой не брали. При этом существовал категорический запрет на проведение обряда передачи «знаний» от свекра к снохе и от тещи к зятю.

Самым старшим из выявленных нами тизэяд западного Сямозерья (начало XX в.) был Логинов Артем Васильевич, проживавший в д. Мелойла. Он имел минимум двух восприемников, включая А. Д. Басурманова. Тот оставил после себя не менее четырех восприемников, включая последнюю тизэяд Сямозерья — З. Г. Паншину. Каждый из этих восприемников слыл в Сямозерье неплохим магическим специалистом, но далеко не каждого там называли тизэяд. Чтобы объяснить, как такое оказалось возможным, нам следует привести конкретные этнографические факты.

О деяниях Логинова нам известно из рассказа жительницы д. Минойла А. М. Фоминой, бабушка которой тоже занималась магической

деятельностью, а через это и пострадала от столкновения с тизэйд [НАКНЦ, ф. 1, оп. 6, д. 719, л. 32–33]. Примерно в 1930 г. женщина решила получить выкуп от свадебного поезда, который проезжал через соседнюю д. Кибройла. Не зная, что свадьбу охраняет Логинов, она открыла трубу печи, помешала угли мутовкой в загнетке и выкрикнула в трубу заклинания. Супонь у лошади невесты развязалась, свадебный поезд остановился. Логинов нашептал на соль около лошади «слова на встречу», спустился к озеру. Затем вернулся и затянул супонь со словами: «Теперь хоть до Владивостока доедет, не развяжется». Поезд тронулся. В этот момент бабушка информантки грохнулась на пол без сознания, жутко побагровев. К утру все члены ее тела чудовищно распухли. Родственники через три дня поехали в Мелойлу с подарками, но Артем Васильевич отказался ей помочь. Мол, соль «со словами» уже спущена в воду и водяной эту соль уже ни за что не вернет. При этом добавил: «Если толком колдовать не умела, то и браться за это не надо было». В итоге, пролежав год без движений, женщина скончалась в день годовщины свадьбы, ставшей поводом для столкновения двух магических специалистов. Удивительно, но в голосе информанта не было ни тени обиды во время рассказа о смерти любимой бабушки. Здесь же можно дополнить, что и внучка А. В. Логинова, Евдокия Самсонова, прожившая в д. Минойла до самой смерти, тоже была тизэйд. Но, по отзыву нашего информанта, она была более добра, чем ее дед, который тоже многих людей вылечил. Самсонова свои магические знания никому не передала. Наша информантка (обычная деревенская лекарка, что лечит грыжи детям и снимает с людей сглаз) ее об этом просила. Но та заявила: «Если возьмешь мою силу, то бери все — „на плохое“ и „на хорошее“. А только „на хорошее“ я тебе не отдам» [НАКНЦ, ф. 1, оп. 6, д. 719, л. 30]. С этим она и ушла из жизни, перед смертью сильно мучилась, как и русские колдуны, не сумевшие найти себе восприемника.

Алексей Дмитриевич Басурманов родился в д. Масельга в 1894 г. [НАКНЦ, ф. 1, оп. 6, д. 719, л. 25–27]. С детства пел в церковном хоре, потом бесплатно исполнял должность церковного чтеца. В д. Мелойла, где жил А. В. Логинов, пришел примакон. По словам дочери, в 1917 г. служил в части, расквартированной при Зимнем дворце в Петербурге. О том, чем занимался в Гражданскую войну и следующие 10 лет, он дочери не рассказывал. По некоторым сведениям [НАКНЦ, ф. 1, оп. 6, д. 628, л. 118], он закончил духовную семинарию в Ленинграде и прибыл в 1932 г. в Вешкелицу, чтобы занять место сельского

священника, но церковь как раз и закрыли. Дочь Басурманова эту версию категорически отвергает. Так или иначе, но это был очень оригинальный тиздэйд. Он лечил людей, отпускал свадьбы, лечил «нестоянку», принимал у умирающих исповедь, отпевал покойников, обучал магическому искусству охотников и рыбаков, управлял локально погодой² и т. д. По словам З. Г. Паншиной, где бы он ни появлялся, за ним всегда следовала группа людей, желавших исполнения своих желаний. Учениками Басурманова были охотники Беляев из д. Нижняя Салма и В. Г. Хошкиев из д. Мелойла. Они не стали тиздэяйд, но магию на промысле использовали постоянно [Логинов 2009: 193]. Хошкиев, живший долгое время в Водлозерье, хвастался местным жителям, что «знается с водяным и лешим», пытался найти себе восприемников среди русских, но безрезультатно [Логинов 2006: 140]. О З. Г. Паншиной как восприемнице Басурманова мы скажем ниже. Отойдя от дел, Басурманов умер на «святой земле» Валаама в возрасте более 80 лет. Умер легко, без мучений. Не известно, совершен ли был над ним чин отречения от колдовства, но отпевание тела монахами состоялось, на его могиле установлен православный крест.

Еще одним восприемником старинного тиздэйд Логинова был Трофим Григорьевич Онуфриев из д. Павшолы, больше известный в Сямозерье под именем Троши [НАКНЦ, ф. 1, оп. 6, д. 719, л. 28–29]. Страдая киллой, он, тем не менее, лечил людей, домашний скот, снимал порчу с людей и т. д. Килу нажил, таская домой разные железные предметы, утверждая, что «железо крепкое, его никакая порча не берет». В кармане постоянно носил соль, «которую никто сглазить не может». Известен он также тем, что совместно с Басурмановым изгнал за пределы Сямозерья (в сторону Пряжи) целую толпу чужих «карулайзет». Но он известен и тем, что испортил чужака (еврея) в Эссойле так, что никто смертоносную порчу отвести не смог. Оставил ли он после себя восприемников, нам точно не известно. Возможно, что ими были Агап Леонтьевич и его супруга из деревни Савилача или Ершаков Петр, что жил на центральной усадьбе в Вешкелицах. О последнем даже была статья «Святой старец» критического содержания в республиканской газете, после которой к нему люди стали ездить лечиться со всей Карелии.

З. Г. Паншина, 1923 года рождения, русская, родом из заонежского села Великая Губа [НАКНЦ, ф. 1, оп. 6, д. 628, л. 113–118; д. 719,

² Очевидцы утверждали, что видели, как Басурманов запрещал «черному всаднику на черном коне» раздувать бурю во время работы его бригады на сенокосе.

л. 19–23 и др.]. В Сямозерье на станцию Новые Пески попала уже замужней женщиной по распределению после окончания техникума. Прошла войну, была комсомолкой и атеисткой, хотя и хранила в войну при себе листок с пасхальным поздравительным текстом, погнавшись за которым они с мужем избежали смерти от прямого попадания снаряда в блиндаж. Но потенциальные способности к магии Зоя Григорьевна, видимо, имела, поскольку ее родная тетка слыла в южном Заонежье очень сильной магической специалисткой. Наверное, это заприметил А. Д. Басурманов, который подружился с мужем Паншиной и стал частым гостем в их доме. Но возникла проблема передачи магических знаний: Паншина не знала еще карельского языка, а будучи атеисткой, не стала бы ходить с ним в баню для осуществления ритуала передачи «магического дара». О том, как осуществил Басурманов передачу ей магических знаний, сама Паншина рассказывает примерно следующее (передаю вкратце): «Году в 1950-м или чуть позже, устав, она прилегла вздремнуть среди бела дня. Услышала, будто кто-то подошел, тронул ее рукой и произнес голосом Басурманова: „Запомни эти три слова“». Именно их она считает ключевыми словами к тайным знаниям тиэдяй и разглашать отказывается. Позднее муж сказал, что Басурманов действительно приходил, но даже на крыльцо подняться отказался. Окончательно, по словам Паншиной, ведовскую силу Басурманов ей передал только через месяц, когда она поняла, что некие силы или сущности к ней являются, но управлять ими она не может, как не может и освободиться от них. Действо состоялось в полдень на кухне без присутствия свидетелей. Старейший тиэдяй взял ее правую ладонь в свою правую ладонь и сказал: «Ты женщина молодая, добрая. Возьми лишь то, что справа, а „черноту“ слева не бери»³. Далее он не проронил ни слова, слова звучали в голове восприемницы, хотя губы тиэдяй не шевелились. Когда Паншина пошла провожать гостя, тот на крыльце прихватил слегка правой рукой ее за левую пятку и сказал: «Вот теперь все». Почти 10 лет Басурманов оберегал восприемницу от практической работы с ведовскими силами, все «проблемы» земляков разрешал сам лично. За этот срок Зоя Григорьевна успела стать еще и восприемницей магической силы

³ «Черноту» Басурманов якобы передал Гавриловой, двоюродной сестре Паншиной, проживавшей за пределами Сямозерья. Зоя Григорьевна на прямой вопрос о Гавриловой ответила: «Плохого слова не скажу, да и хорошего от меня о ней не дождетесь».

своей родной тетки. Паншина считает, что тетя ее, как сейчас говорят, «подставила».

После двух отказов «принять дар», тетка Паншиной наговорила свои магические знания на кочергу, а в полночь послала племянницу за этой кочергой в баню. Если верить Зое Григорьевне, как только этот предмет был взят ею в руки, некая сила ее подхватила, перевернула и бережно поставила обратно на половицу. В этот же момент она ясно увидела всех домашних духов, склонившихся перед ней в поклоне. Описывает она их одинаково — как сущностей, одетых в старинные балахоны с капюшонами, накинутыми на голову так, что лица остаются неразличимыми. Точно так же она описывает и духов-хозяев леса, воздуха, земли и воды. Далее Паншиной уже волей-неволей пришлось пройти традиционный для русских ведунов обряд посвящения, связанный с выходом в полночь на цветущее ржаное поле, на цветущее клеверное поле, а под конец поход собственно в баню, в которой восприемница проглатывает слюну своей магической учительницы. Обряд этот нами был описан в специальной статье в журнале «Живая старина» [Логинов 2004: 13–16]. Но и это еще не все. Значительное усиление магических способностей, по словам самой Паншиной, произошло только после контакта с НЛО, описанного, между прочим, в капитальной «Энциклопедии чудес, загадок и тайн» [Имант-озеро 1999: 206]. Неопознанный летающий объект тогда протаскил с выключенным двигателем целый состав от станции Имант-озеро до станции Новые Пески, на которой Паншина в ту ночь была дежурной. Один машинист умер от лучевой болезни через полгода, второй — через 10 лет. Паншиной же, которую объект исследовал своими яркими лучами, ничего не было. Лишь через полгода ей во сне послышался голос, обещавший помощь при лечении людей, явно связанный с происшествием с НЛО. По словам сына Зои Григорьевны, совершенно сознательно она в свой жизни решила лишь на восприемство от русской заонежской ведуньи из д. Середка (в Кижском архипелаге) умения видеть в воде прошлое, настоящее и будущее [НАКНЦ, ф. 1, оп. 6, д. 721, л. 24–25].

Как видим, Паншина уже не была стопроцентной карельской тизэйд, но акт восприемства карельского магического знания тизэйд, пусть и с большими отклонениями от старинной традиции, имел место. Впервые свои возможности Паншина применила, чтобы вывести из леса заблудившегося мальчика, будучи уже вполне зрелой женщиной. Просто вызвала «хозяина леса» в день (определенный ей по

завету восприемства для магической работы) и приказала ему вывести ребенка к людям. Акт вызывания «хозяев» природных стихий у Паншиной заключался в том, что она просто поднимала вверх свою правую ладонь с растопыренными пальцами, обращенную от себя. При этом, по ее словам, невидимые для простых смертных «хозяева» природных стихий и домовые духи выстраивались перед ней в шеренгу. Далее следовало словесное приказание, например, такое: «Батюшка водяной, ты самый сильный, ты самый верный, но сегодня четверг — мой день. Приказываю тебе... А ты батюшка воздушный...». Слова заклинания всегда произносились ею громко и внятно, без опасений, что их услышат посетители. Она уверена, что духи не будут слушаться обычных людей, даже если те повторят ее выражения слово в слово. При смотре в воду по поводу видения прошлого Паншина опускала в ковшик с водой два пальца правой руки (ею же держала и ковшик) и говорила, например, так: «Батюшка водяной, сегодня вторник — мой день. Покажи, что случилось...». Для того чтобы узнать будущее, она опускала в ковшик три пальца, настоящее пыталась увидеть, держа ковшик просто за ручку. Старинные тиедяд с той же целью в сосуд с водой погружали свой нательный крест и произносили сходное заклинание. Зоя Григорьевна утверждает, что искомое обычно показывается в воде, как в телевизоре, либо в голове звучит голос, который дает необходимые разъяснения, например, о лечебных травах и т. п. По уверениям сямозерцев, для тиедяд, включая и Паншину, не было проблем в том, чтобы узнать, кто украл животное или вещь, где украденное в данный момент находится, как «свести вместе» мужчину и женщину и т. п. Зоя Григорьевна, правда, много печалилась оттого, что ни одна «сведенная вместе» ею пара никогда не была счастлива в семейной жизни. Подробно описывать магические деяния Паншиной нет смысла, они были теми же, что и у других тиедяд Сямозерья. В отличие от них, она всегда воздерживалась от причинения вреда людям. Не брала также за свои услуги денег и ценных подарков.

Найти себе восприемника Зоя Григорьевна не успела. Объясняла, что в потенциальных кандидатах на восприемство не хватает природной доброты. Полноценным восприемником, как она считала, мог бы быть ее московский племянник и, трудно поверить, профессор В. Л. Кляус. Летом 2008 г. Паншина, отступая от правил тиедяд, принимала больных и страждущих не по три человека во вторник, четверг и субботу, а каждый день по 8—12 человек. Однако, на наш взгляд, ее

роковую болезнь вызвал не столько этот тяжелый труд, сколько поступок, противоречащий принципу «не навреди». По ее собственным словам, человека, виновного в убийстве, она на две недели лишила способности двигаться, мол, «пусть подумает, каково было его соседу, которого он связал веревками и сбросил в озеро». Через месяц сама потеряла возможность не только двигаться, но даже разговаривать. Теперь в Сямозерье остались лишь деревенские лекарки (знахарки-шептуньи) и те, кого по-русски именуют «порчельниками». Они готовы лишь за деньги делать привороты и насылать порчи, а сделать доброе дело для них столь же сложно, как и для русских колдунов.

В заключение резюмируем: великие сямозерские тиздяд были магическими специалистами, олицетворявшими, как правило, некое «добро с кулаками», применявшими свои необычные способности в соответствии с личными убеждениями о том, что такое «хорошо» и что такое «плохо». Закат древней традиции растянулся до конца первого десятилетия XXI в.

Литература

Имант-озеро 1999 – Имант-озеро – Новых Песков НЛЮ // Энциклопедия чудес, загадок и тайн. М., 1999. С. 206.

История и культура Сямозерья 2009 – История и культура Сямозерья / Отв. редактор В. П. Орфинский. Петрозаводск, 2009.

Криничная 2002 – Криничная Н. А. Посвящение в колдуны: историко-этнографическая основа русских мифологических рассказов о передаче–усвоении эзотерических знаний // Этнографическое обозрение. 2002. № 2. С. 10–23.

Лавонен 1988 – Лавонен Н. А. Заговоры в кругу религиозно-магических представлений карел // Обряды и верования народов Карелии. Петрозаводск, 1988. С. 130–139.

Логинов 2000 – Логинов К. К. Колдуны Заонежья: истинные и мнимые // Мастер и народно-художественная традиция Русского Севера (докл. III Международ. науч. конф. «Рябининские чтения-99»). Петрозаводск, 2000. С. 176–186.

Логинов 2004 – Логинов К. К. О «магических специалистах» Карелии и Архангельской области // Живая старина. 2004. № 2. С. 13–16.

Логинов 2009 – Логинов К. К. Материальная культура и производственно-бытовая магия // История и культура Сямозерья / Отв. редактор В. П. Орфинский. Петрозаводск, 2009. С. 153–236.

Мазалова 2008 – Мазалова Н. Е. Этнографические аспекты изучения личности «знающих» у русских (XIX – начало XXI в.). СПб., 2008.

Максимов 1994 – Максимов С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1994.

Никитина 1994 — Никитина Н. А. К вопросу о русских колдунах // Русское колдовство, ведовство и знахарство. СПб., 1994. С. 172–205.

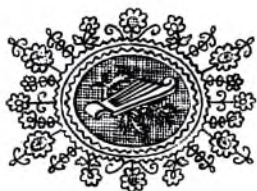
Пулькин 2009 — Пулькин М. В. Религиозная жизнь Сямозерья; Карельский язык как основа пастырской деятельности // История и культура Сямозерья / Отв. редактор В. П. Орфинский. Петрозаводск, 2009. С. 120–128.

Рыбников 1866 — Рыбников П. Н. Этнографические заметки о заонежанах // Памятная книга Олонецкой губернии на 1864 год. Петрозаводск, 1866. Ч. 2. С. 1–33.

Сидоров 1997 — Сидоров А. С. Знахарство, колдовство и магия у народа коми. М., 1997.

Ушаков 1994 — Русское колдовство, ведовство, знахарство / Сост. Н. В. Ушаков. СПб., 1994.

НАКНЦ (Научный архив Карельского научного центра РАН), ф. 1, оп. 6, д. 619, 624, 628, 674, 678, 706, 719, 721.



М. Д. Алексеевский
Москва

**«И на погосте бывают гости»:
посещение кладбища в обрядовой практике
и поминальных причитаниях
крестьян Русского Севера**

В отечественной науке проблема связей фольклорного текста и этнографической действительности была впервые поставлена еще в середине XIX в., и к настоящему моменту сложилось два основных подхода к ее решению. В рамках первого подхода фольклорный текст рассматривался как отражение исторических и этнографических реалий. Подразумевается, что этнографический факт первичен, а фольклор вторичен, поэтому его можно использовать как этнографический и исторический источник.

К настоящему времени подобный подход полностью себя дискредитировал. Доказано, что хотя фольклор инклюзивен [Путилов 2003: 73–74] (т. е. включен в систему жизнедеятельности этноса), фольклорные тексты не являются прямым отражением действительности, а функционируют по своим законам.

В конце 1960-х — начале 1970-х гг. в отечественной науке начал вырабатываться иной подход к проблеме. Прежде всего, была переформулирована сама постановка вопроса: теперь исследователей интересовала связь фольклора не с «исторической», а с «этнографической действительностью». В мае 1968 г. была организована первая конференция под названием «Фольклор и этнография», через два года был издан сборник с ее материалами. В дальнейшем конференции и сборники с этим названием проводились и выходили регулярно до середины 1980-х гг.

Важную роль в исследованиях, посвященных этой проблематике, сыграли структурно-семиотические методы анализа культуры, которые получили популярность в 1970—1980-е гг. В рамках данного исследовательского подхода любой обряд предлагалось представить как многоуровневый «культурный текст, включающий в себя элементы, принадлежащие разным кодам» [Толстой, Толстая 1995: 167]. Выделяются такие виды кодов, как акциональный, предметный, вербальный, персональный, локативный (пространственный), темпоральный, музыкальный и т. д. Коды обряда соотносимы друг с другом, так как имеют общую функциональную направленность, но в то же время они несводимы друг к другу. Соответственно, для того чтобы определить общую семантику обряда, все его коды необходимо изучать в совокупности, учитывая, однако, специфику каждого кода.

В этом случае произведения обрядового фольклора правомерно рассматривать как *вербальный код* обрядового текста. При подобном подходе автоматически снимается вопрос о том, что первично: обрядовый фольклор или этнографическая действительность. Как отмечали в 1980 г. на конференции «Фольклор и этнография» А. К. Байбури и Г. А. Левинтон, «в традиционной культуре все то, что привычно относится к „этнографической действительности“ (ритуалы, этикет, вещи, технологии), столь же семиотично, как и фольклор» [Байбури, Левинтон 1984: 230].

Подобные методологические установки позволили исследователям существенно продвинуться в изучении обрядовой культуры. Как показал опыт, многие устойчивые образы, мотивы и сюжеты обрядового фольклора невозможно правильно истолковать без учета его связей с другими кодами обряда. Опыт анализа семантики одного из самых загадочных мотивов русских поминальных причитаний — мотива оживления покойника — был недавно предложен нами в отдельной работе [Алексеевский 2007]. В данной статье, являющейся своего рода продолжением того исследования, рассматриваются этнографические связи другого устойчивого мотива поминальной причети Русского Севера —

мотива обмана плакальщицы вещей птицей. Для удобства восприятия сначала мы предлагаем небольшой этнографический очерк северорусских крестьянских традиций, связанных с посещением кладбища в поминальные дни, и лишь затем переходим непосредственно к данному мотиву и его этнографическим и мифологическим контекстам. В работе использованы неопубликованные полевые записи из Архива Карельского научного центра РАН 1960–1970-х гг., а также экспедиционные материалы из архива лаборатории фольклористики Российского государственного гуманитарного университета 1990-х гг.¹

* * *

Как известно, в традиционной культуре смерть человека осмысливается в пространственных категориях как переход из мира живых в мир мертвых. Похоронные обряды ритуально оформляют этот переход, преследуя две основные цели: успешно переправить умершего на тот свет и обезопасить живых в ситуации, когда граница между миром живых и миром мертвых оказалась разомкнутой.

В то же время необходимо учитывать, что поминальные обряды прежде всего ориентированы на упорядочение отношений между миром живых и миром мертвых.

После того как проходит 40-й день, покойник, как считают, уже окончательно переместился в «мир иной». В связи с этим поминальных трапез в доме больше не проводится, «навещать» покойника ходили на кладбище. Посещать могилу полагается через полгода, год, а также в годовщины со дня смерти.

Визиты на кладбище имеют две основные цели: с одной стороны, к покойнику приходят пообщаться, поговорить, с другой стороны, родные приносят ему еду, «кормят» его. Посещать кладбище полагается «до обеда» [Логинов 1993: 176–177; Бузин 1997: 160], это иногда объясняется тем, что необходимо заранее обеспечить умершего пищей: *<В какое время нужно помянуть?> С утра. И на кладбище ходят до двенадцати, оне, видиш ли, после двенадцати оне сами там обедают, эти покойники. Помешаешь. Надоть итти до двенадцати чцасов, итобы к обеду йим поминок дать* [ЗУА]. Еду нужно было оставлять в ногах у покойника, около креста.

¹ Пользуясь случаем, автор хотел бы выразить глубокую благодарность Н. А. Криничной и В. П. Кузнецовой за предоставленную возможность поработать в научном архиве КарНЦ, а также А. Б. Морозу, в экспедициях под руководством которого автор получил бесценную возможность записывать фольклорные и этнографические материалы по интересующей его теме.

На кладбище не только оставляют еду, но и угощаются сами. Прежде в XIX в. стелили скатерть и выкладывали еду прямо на могильном холме [Дашков 1842: 214; Куликовский 1894: 419; Барсов 1997: 251], но в XX в. появилась традиция ставить специальные столики и лавки для поминальных трапез [Логинов 1993: 192]. На кладбище старались приносить ту еду, которую покойник любил при жизни, особых поминальных блюд не было. Непьющим и детям на могиле оставляли чай, всем остальным — рюмку водки. Иногда спиртное выливали на могилу, а еду закапывали или разбрасывали. Часто в поминальные дни на кладбище сыпали крупу или зерна, чтобы птички «помянули» покойника. На детских могилах обычно оставляли сладости. Запрещалось уносить с кладбища остатки еды, считалось, что они принадлежат умершим.

Кроме того, согласно предписаниям церкви, помянуть всех усопших полагалось в особые дни — «вселенские субботы»². На Русском Севере они получили названия: «родительские субботы» или «родительские дни». Чаще всего умерших поминали в мясопустную, Троицкую и Дмитриевскую субботы. Еще одним днем поминовения усопших была Радоница (вторник после Фоминой недели). Иногда на кладбище ходили в Троицу, на Духов день и в Пасху, хотя это и не одобрялось церковью. В некоторых локальных традициях женщины ходили навещать умерших родственников каждое воскресенье [Куликовский 1894: 419].

Общая схема ритуальных действий в поминальные праздники напоминает поминки в годовщины со дня смерти: родные с утра шли в церковь на службу, затем посещали кладбище, приносили туда еду и спиртные напитки, часть из которых оставляли на могиле, пировали там. Однако существовал и ряд отличий. Во-первых, в общегодовые поминальные дни полагалось «навещать» всех умерших родственников, а не одного конкретного покойника. Во-вторых, в некоторые календарные дни существовали особые ритуалы поминовения «родителей». Так, в Пасху и на Троицу на кладбище приносили крашеные яйца, чтобы «похристосоваться» с умершими [Балов 1889: 4; Рядчин 1911: 877]. Яйца крошили на могилу для птиц: *В Радуницу ихняя-то Пасха навывается. <...> Надо с ними христосоваться. <...> Придут: «Христос воскрес, там, Коленька, или кто. Сегодня ваш праздничек, дак мы пришли похристосоваться». Яйцо там вычистишь, разломаешь на кусочки. Потом птички чтобы склевали* [ОИД]. Также в некоторых локальных

² Совершаемые в этот день панихиды, указанные уставом Вселенской церкви, также называются «вселенскими» [Кремлева 2004: 691].

традициях на Троицу было принято приносить на кладбище березовые ветки и втыкать их около могил: *<На могилы носили березы на Троицу?> Ходили там опять ставили. Там прутьишки больше. Маленькая как попадет береска, така тонкая, дак и нонь ставим мы* [ФЛА].

В целом календарные поминальные дни осмысляются носителями традиции как «праздники мертвых»: *После Паски — понедельник, а во вторник бывает... Радуница называется. <...> Здесь все на кладбище ходят во вторник. На кладбище покойники Паску празнуют. Яички несут, стряпню всякую несут, всяку, каку настряпают дак* [СМЕ]. Соответственно, визит на кладбище в поминальный день воспринимается как «хождение в гости» к умершим на их праздник, а застолье на кладбище — как праздничная трапеза.

* * *

Значимость идеи гостевания подчеркивается в самом наименовании кладбища — «погост» (этимологически связанным со словом «гость»). В олонецких поминальных причитаниях XIX в. кладбище часто называют «гостибище» (или «гостбище»): «Не одна взошла в сердечно в гостибище, // А и с собой веду сердечных твоих детушек» [Рыбников 1991: 110]. Такое же наименование кладбища встречается и в поздних записях из Пудожского р-на Карелии: «*Я пришла к вам да приехала, // Баждона моя матушка, // На любимое гостебище*» [ЕАА]. Хотя в данном случае «гостибищем» называют кладбище, существует и другое значение этого слова, которое приводит в своем словаре В. И. Даль: «гостбище» — «пир, угощение» [Даль 1978: 387]. Он же приводит несколько поговорок, связывающих «погост» и «гостевание»: «И на погосте бывают гости» [Даль 1978: 387]; «Несут гостя до погоста» [Даль 1978: 156]. Таким образом, в языке «кладбище», «гостевание» и «угощение» тесно связаны между собой.

Как уже отмечалось, визит плакальщицы на кладбище в поминальный день часто осмысляется как *хождение в гости* к «родителям» на праздник. Это представление находит отражение в севернорусских причитаниях. Так, для поминальных плачей русских районов Карелии характерна следующая сюжетная схема: «Проснувшись утром, вопленица вступает в диалог с прилетевшей к ней на окно говорящей птичкой, которая сообщает ей, что на кладбище ее ждут умершие родители (родственники), которые в праздничный день получили „прощеньице, с того света отпущеньице“». Вопленица спешит на кладбище и видит, что ее «„обманула птичка вещая“, ожившие родители не встречают ее на могиле». Иногда вместо птички в тексте плача фигу-

рируют родственники плакальщицы или случайно встретившиеся люди.

В развернутом виде эта схема реализована в одном из причитаний знаменитой заонежской вопленицы И. Федосовой, которое исполняется на кладбище на другой день после похорон. В этом тексте к вдове на окно прилетают две птички: «орел говоручий» и «мелкий соловешко», которые обращаются к ней с призывом:

Ты спажись да за надежную головушку,
Ты справляйся во любимое гостибище!
На сегодняшний Господень Божий денечек
Тебя в гости ждет любимое гостибище,
Твоя милая надежная головушка.
Там построено хоромное строеньицо,
Прорублены решетчатые окошечка,
Врезаны стекольчатые околенка,
Складены кирпичны теплы печенки.
<...>

Порасставлены там столики точеные,
Поразостланы там скатерти все браные,
И положены там кушанья сахарные,
И поставлены там питьица медвяные,
Круг стола да ведь все стульицо кленовое,
У хором стоит крылечко с переходами,
Сожидат тебя, надежная головушка!

[Причитания Северного края 1997: 42]

По этому фрагменту видно, что мотив угощения имеет особое значение для данной сюжетной схемы. Показательно, что подробно описывается накрытый стол, который ждет вдову «во любимом гостибище».

На первый взгляд, складывается ощущение, что сюжетный мотив обмана вещей птички является всего лишь риторическим приемом, с помощью которого вдова выражается все свое горе и отчаяние. Однако обращает на себя внимание его популярность и устойчивость в традиции, что, как мы уже отмечали, обычно свидетельствует о том, что он имеет особое значение в причетах.

В заонежских поминальных плачах этот мотив является очень распространенным и даже едва ли не обязательным, он встречается как в текстах XIX в., так и в поздних записях. Вот как описан прилет вещей птички в поминальном плаче по отцу, который был записан в Заонежье в годы войны:

Как сегодняшним господним божьим денечком,
 Прилетела самолетна мала птиченька,
 Она тонким голосочком все будила:
 «Ты вставай-ко, вставай, горюха горегорьякая,
 Ты пойди-ко ко родителю ко татеньке.
 Как у твоего родителя у татеньки
 Есть построено хоромное строеньице,
 Есть состроены окошечки хрустальные,
 Поставлены лавочки дубовые
 И согреты самоварчики шумячие,
 И налажены чашечки золоченые».

[РНБЛ 1962: 264]

Как мы видим, основная сюжетная схема не меняется: птичка зовет вопленицу на кладбище и сначала описывает «хоромное строеньице», а затем щедрое угощение умерших. Тот же мотив встречается и в некоторых других олонечских плачах [РПК 1940: 89, 144].

Образ «вещей птички» в причитаниях имеет также свои параллели в традиционных верованиях и обрядах. Так, В. Г. Базанов, комментируя реализацию этого мотива в похоронно-поминальной поэзии, пишет: «Традиционный образ перелетной птички, без которого вообще редко обходится похоронная причеть, в современной пудожской традиции, сохраняет прямое отношение к суеверному понятию вещей птицы. Многие вопленицы, от которых мы записывали плачи, уверяли нас, что перед получением нерадостного известия на подоконник их избы прилетала птица и стучала клювом в оконное стекло» [РНБЛ 1962: 30]. В данном случае речь идет о распространенной народной примете, согласно которой птица, постукавшая клювом в окно, предвещает дурное известие или смерть кого-то из обитателей дома³.

Однако в поминальной обрядности более важна роль птиц как посредников между миром живых и миром мертвых⁴. В этом отношении показательно кормление птиц на кладбище на поминках: *Вот сидят и поминают, а что останется, дак на могилке... накрошат. А птички да собаки съедят. Нужно, чтоб птички съели. <А почему?> А птички, они вестники, приносят хорошую там весть... на небо, чтоб они <умершие> там слышали, как птички поют* [РКИ]. Птицы как вестники связыва-

³ Ср. современную запись: *У нас было у самих. Сидим завтракаем, прилетела птичка в окно. Прямо в стекло поклевала, почикала. Только еще только не вышли из-за стола, пришли, телеграмму принесли, Костя помер. Зять [КАИ].*

⁴ Подробнее о символике птиц в народной культуре см. [Бернштам 1982: 22–34].

ют мир живых и мир мертвых. В этой записи они приносят «хорошую весть» покойникам о том, что живые их поминают. Но возможна и обратная связь, птицы могут приносить вести из иного мира. Именно так, на наш взгляд, следует трактовать «дурную примету», когда птица стучит в стекло, предвещая плохое известие.

Хотя пир покойников на кладбище в тексте причитания все же оказывается иллюзией, именно ложная информация о нем побуждает «горющицу» отправиться на «родительскую могилку». Как уже отмечалось, посещение кладбища в народной культуре строго регламентировано: нормой признаются визиты в специальные поминальные дни утром, в другое время посещение кладбища нежелательно и даже опасно. В этом отношении показательно, что олонецкие поминальные причитания обычно имеют стандартный зачин, в котором акцентируется время действия — раннее утро: «*Уж сегоднешнего денечку // Я вставала поранешенько*» [БВП]. Из текста обычно следует, что причитание исполняется в «годовой Владычный праздничек», когда будет «*грешничкам прощеньицо // А с того свету возвращеньицо*» [БВП]. Таким образом, время исполнения плача и время в тексте прямо соотносятся друг с другом — в обоих случаях речь идет об утре праздничного дня.

Образ птички, зовущей плакальщицу на кладбище, по нашим наблюдениям, встречается только в олонецкой традиции. Однако сам мотив праздника-пира покойников на могиле распространен на более широкой территории. Так, в записи 1976 г. из Беломорского р-на Карелии дочь причитает на могиле матери:

Что за чудо чудноё?
Что за диво-то великоё?
Сегодня ды по сёгодняшнему позднему вечеру
Куда тут собралось да сокупилося
Уж вся-то дорога ды мила-то
Породушка родительска.
На какое же пир да столованьё
Ды на радость-то весельё велико.
Дак как уж я глупа да неразумна.
Ведь тут не пир и не столованьё,
Ведь вси пришли ды сокупились
Уж на остатню ды на последню
Ведь и на тиху-ту бесёдушку смирёну,
Ды на крепку-ту думу да заедину.

[ПМИ]

В этом отрывке мы видим почти ту же картину, что и в олонечских плачах. Вопленица сначала описывает картину праздничного пира умерших «родителей» на кладбище, а затем объясняет, что все это обман. Только если в олонечских плачах в обмане виновата «вещая птичка», то в данном случае вопленица сама обманывает себя.

Итак, как видно из рассматриваемых текстов, для поминальных причитаний Русского Севера характерен образ праздничного застолья покойников на кладбище, которое, впрочем, изображается как «обман», морок. Даже если учитывать то обстоятельство, что в традиционной культуре преставление о «празднике мертвых» очевидным образом соотносится с образом «пира родителей» в плачах, можно было бы предположить, что в данном случае мы все же имеем дело с сугубо риторическим приемом (ведь трапеза покойников никогда не показывается как реально происходящая). Однако более глубокий анализ данного мотива в поминальных причитаниях показывает, что его семантика намного сложнее.

В сборнике Барсова помимо причитаний Ирины Федосовой опубликованы отдельные плачи других севернорусских воплениц. Одной из них является пудожская крестьянка Анна Первенцева, которая, по замечанию Барсова, научилась причитать «на погосте, где каждый воскресный и праздничный день слышатся причеты родных над умершими» [Причитания Северного края 1997: 259]. Это означает, что в первую очередь она осваивала именно поминальную причеть. В плаче по отцу Первенцева использует традиционный мотив обмана вопленицы, только в данном случае в роли обманщика выступает не вещая птичка, а родной дядя плакальщицы:

Как сегодняшним денечком
Мой родной желанный дялюшка
Он будил меня победную:
«Ты вставай, моя голубушка,
Свет-любезна моя племянника,
Ведь сегодняшнего денечку
На родительской на буювке,
У кормильца-света батюшка
Годовой Бладычный праздничек;
Дождат меня, обидную,
Он во гости во бажные,
Во гостибище любимое».
<...>
Уж я шла да умом думала,
Што сегодняшнего денечку

У кормильца-света батюшка
Для годового для праздничка
Я сама в гостях повыгощу
И к себе в гости повызову.
Ан по-моему не сталося.
[Причитания Северного края 1997: 259]

Этот текст примечателен не только тем, что здесь явно проговаривается, что умерший отец ожидает дочь к себе в гости именно на свой праздник («У кормильца-света батюшка // Годовой Бладычный праздничек»)⁵. Обращает на себя внимание тот факт, что дочь хочет не только пойти в гости к умершему отцу, но и одновременно пригласить его к в гости в родной дом («Я сама в гостях повыгощу // И к себе в гости повызову»).

Такое взаимное гостевание живых и мертвых очень напоминает традиционное перегащивание на престольные праздники, характерное для традиционной культуры Русского Севера. Живые приходят на кладбище навестить мертвых и одновременно приглашают их к себе в гости, подобно тому, как жители одной деревни ходят на праздник в соседнее село, в свою очередь, ожидая обязательного ответного визита. И в том и в другом случае объединяющим началом служит ритуальное застолье: гости и хозяева вместе угощаются праздничной едой и напитками.

Как видно из вышесказанного, сопоставление праздничного перегащивания и хождения «в гости на кладбище» не только выявляет многие механизмы контактов между миром мертвых и миром живых, но и помогает прояснить значение некоторых устойчивых мотивов поминальных причитаний.

Литература

Алексеевский 2007 – Алексеевский М. Д. Мотив оживления покойника в севернорусских поминальных причитаниях: текст и обрядовый контекст // Антропологический форум. 2007. № 6. С. 227–262.

⁵ Кстати, по непонятным причинам этот плач в сборнике Барсова опубликован под ремаркой «Когда выносят на буюву». Между тем по тексту очевидно, что это причитание является не похоронным, а поминальным (по крайней мере, основная его часть). «Кормилец-свет батюшка» определенно не мог «на родительской на буювке дожидат во гости во баженьые» вопленицу, если в момент плача его к этой буювке только подносили. Можно предположить, что в данном случае мы имеем дело либо с ошибкой Барсова (или кого-то из его корреспондентов, записавших плач), либо с контаминацией самой Первенцевой, которая, как уже отмечалось, лучше знала поминальные причитания и могла смешать их с похоронными.

Байбурин, Левинтон 1984 — Байбурин А. К., Левинтон Г. А. К проблеме «У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов» // Фольклор и этнография. У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. Л., 1984. С. 229–245.

Балов 1889 — Балов А. В. Крестьянские похоронные обычаи в Пошехонском уезде // Ярославские губернские ведомости. 1889. № 54.

Барсов 1997 — Барсов Е. В. Погребальные обычаи на Севере России // Причитания Северного края, собранные Е. В. Барсовым. СПб., 1997. Т. 1. С. 245–252.

Бернштам 1982 — Бернштам Т. А. Орнитоморфная символика у восточных славян // Советская этнография. 1982. № 1. С. 22–34.

Бузин 1997 — Бузин В. С. Традиционная погребальная обрядность Кенозерья // Историческая этнография: Русский Север и Ингерманландия. СПб., 1997. С. 153–164.

Даль 1978 — Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. М., 1978. Т. 1.

Дашков 1842 — Дашков В. А. Описание Олонецкой губернии в историческом, статистическом и этнографическом отношениях. СПб., 1842.

Кремлева 2004 — Кремлева И. А. Похоронно-поминальные обычаи и обряды // Русский Север: этническая история и народная культура XII–XX вв. М., 2004. С. 661–705.

Куликовский 1894 — Куликовский Г. И. Похоронные обряды Обонежского края // Олонецкий сборник: Материалы для истории, географии, статистики и этнографии Онежского края. Петрозаводск, 1894. Вып. 3. С. 411–422.

Логинов 1993 — Логинов К. К. Семейные обряды и верования русских Заонежья. Петрозаводск, 1993.

Причитания Северного края 1997 — Причитания Северного края, собранные Е. В. Барсовым. СПб., 1997. Т. 1.

Путилов 2003 — Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура // Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура; In методіам. СПб., 2003. С. 18–236.

РНБЛ 1962 — Русская народно-бытовая лирика. Причитания Севера в записях В. Г. Базанова и А. П. Разумовой. М.; Л., 1962.

РПК 1940 — Русские плачи Карелии. Петрозаводск, 1940.

Рыбников 1991 — Песни, собранные П. Н. Рыбниковым: В 3 т. Петрозаводск, 1991. Т. 3: Песни, причитания, сказки и другие жанры.

Рядчин 1911 — Рядчин А. По глухим уголкам Русского Севера // Известия Архангельского общества изучения Русского Севера. 1911. № 11.

Толстой, Толстая 1995 — Толстой Н. И., Толстая С. М. Вторичная функция обрядового символа // Толстой Н. И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995. С. 167–184.

Список информантов

БВП — Бычкова В. П., 1909 г. р. Записано в с. Кубово Пудожского р-на КАССР в 1976 г. Архив Карельского научного центра РАН (далее — АKNЦ), 93/176.

ЕАА — Егорова А. А., 1901 г. р. Записано в с. Рубцово Пудожского р-на КАССР в 1969 г. АKNЦ, 23/641.

ЗУА — Заварина У. А., 1919 г. р., КА. Записано в с. Рягово Каргопольского р-на Архангельской обл. в 1998 г. Архив лаборатории фольклористики Российского государственного гуманитарного университета (далее — АЛФ РГГУ).

КАИ — Кованова А. И., 1930 г. р. Записано в с. Шильда Каргопольского р-на Архангельской обл. в 1996 г. АЛФ РГГУ.

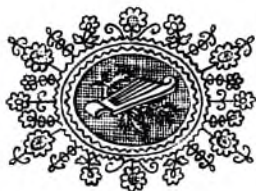
ОИД — Оглодова И. Д., 1915 г. р. Записано в с. Авдеево Пудожского р-на КАССР в 1980 г. АKNЦ, 144/19.

ПМИ — Полужерова М. И., 1898 г. р. Записано в с. Нюхча Беломорского р-на в 1976 г. АKNЦ, 94/66.

РКИ — Рахманова К. И., 1923 г. р. Записано в с. Ухта Каргопольского р-на Архангельской обл. в 1996 г. АЛФ РГГУ.

СМЕ — Соколова М. Е., 1925 г. р. Записано в с. Лядины Каргопольского р-на Архангельской обл. в 1997 г. АЛФ РГГУ.

ФЛА — Фаркова Л. А., 1932 г. р. Записано в с. Ягrema Каргопольского р-на Архангельской обл. в 2001 г. АЛФ РГГУ.



О. М. Фишман
Санкт-Петербург

**История малой родины
в устных и письменных рассказах
тверских карелов¹**

Тема «малая родина» в рамках изучения феномена современной устной истории и коллективной памяти сама по себе не нова. Но она, будучи частью коллективного исследовательского проекта, отражает

¹ Работа выполнена в рамках проекта РГНФ 08-04-00318а «Устное повествование как источник для исследования биографии и меняющейся картины мира».

избранные его участниками новые аспекты междисциплинарного исследования устных и письменных повествований биографического характера для выработки общего гуманитарного видения современной оппозиции «личность — традиция» в разнотнических и конфессиональных сообществах. Среди основных задач выделяю следующие: как личная история вписывается в «большую» историю государства; в какой мере «образованность» и авторитет личности влияют на повествовательные стратегии и внутреннюю логику объяснения, зависящую от религиозно-нравственных и обрядово-ритуальных норм, выработанных данным социумом и трансформировавшихся в советский и постсоветский период, и др.

В докладе использованы материалы, полученные в ходе полевой работы в период с 1980-х гг. по сегодняшний день. За эти годы были использованы различные методики полевой практики: по тематическим программам и соответствующим анкетам, записи целостных повествований в жанре «устной истории» на протяжении нескольких сезонов, глубинные интервью и письменные ответы на развернутые вопросники.

Среди моих информантов — люди разных поколений, пола и возраста, религиозных убеждений, образовательного уровня, характера трудовой деятельности, включая представителей сельской и городской карельской интеллигенции. Важно понимать, что в условиях полевого опроса устные рассказы о себе и о своей малой родине зачастую определены и заданы характером наших вопросов и профессиональных интересов. Отвечая на них, каждый действует «в специфических социальных контекстах». Исследователь должен отдавать себе отчет в том, что рассказы о прошлой жизни — это некая версия или реконструкция реальной / социальной действительности, отражающая субъективный характер восприятия истории и культуры тем или иным человеком.

При анализе полевых материалов и их верификации я исходила из позиций теории межкультурной коммуникации, сегментом которой является и наша полевая практика. Она включает в себя несколько страт: межкультурную и межэтническую; коммуникацию между различными социальными группами и межличностную. При этом важную роль в процессе полевой коммуникации, наряду с упомянутым контекстом общения, играют особенности вербальной и невербальной коммуникации, стереотипы и предрассудки, типы или виды национального характера, основанные на этноспецифических особенностях мышления, а также общих и индивидуальных особенностях эмоционального склада. Снятие противостояния различных уровней

знаний, логик, адекватное взаимопонимание и диалоговое общение возможно при признании, прежде всего, с нашей стороны равноправности партнера. Ведь и мы обладаем своим набором стереотипов, в том числе профессиональной амбициозностью, а из психологических барьеров — различным уровнем восприимчивости к чужой культуре и разной степенью коммуникативности как таковой.

Опросы об истории деревни, как правило, начинались с попытки установить оценку своей родины. Положительная оценка содержится в ответе на прямой вопрос, красивая ли она. Ответ всегда односложен: красивая. Общий признак красоты: чистота и деревья, посаженные на улице и реже у дома: «Ну Полюжки, да и наша была красивая деревня. Деревья вдоль улицы сажали, больше березы, ветла (еще и клены). Ветла — быстрорастиющая, береза — красивее. Или — рябину, орешник, яблоню. Елка, сосна не положено у дома сажать» [ПМА Афанасьев 1987]. Эстетическая оценка используется и для описания конкретных объектов жилой и хозяйственной застройки. Однако более важен не эстетический, а хозяйственный аспект жизнедеятельности деревни. «<...> целые деревни были зажиточные трудолюбием славились и девушки старались завлечь парня с хорошей деревни / Большое внимание обращалось на дом. Добротный дом и чистота порядок около дома, для девушки имело большое значение не зная парня, только по наслышке, но если дом пондравится это уже половина вопроса». Если жители деревни — рачительные труженики, то по окончании полевых работ ничего не должно оставаться в поле, в риге и т. д. Если в поле оставались бороны, то «девки в деревне непочетные / <...> которая деревня отставала в уборке то смеялись с *тюрей осталась деревня — тюрянке яй*. И эта деревня теряла как бы авторитет, не славилась трудом. / Свои достоинства показывали трудолюбием. Деревня, ее жители, девушки и парни ценились по труду. Трудолюбивые славились на многие км»² [ПМА Любимова 1982a]. Родная деревня олицетворяла собой самые главные крестьянские=христианские добродетели ее обитателей: уважение к труду, хозяйственность и порядочность.

Общеизвестно, что устойчивость семейно-родовых связей придавала устойчивость конкретной деревенской общине, наделяла ее некими общими наследуемыми чертами, которые, как правило, отражали положительные или отрицательные с крестьянской позиции черты

² В цитируемых текстах А. Ф. Любимовой сохранены орфография и пунктуация автора.

поведения: безалаберность или трудолюбие, скарденность или доброту, драчливость или спокойствие, закрытость или веселость, хитрость или прямоту. «Вот ты простая, как жальцовская», — говорят о жителях д. Жальцы Вышневолоцкого р-на. Во многих случаях прозвища определялись тем или иным — преобладающим или отличным — видом хозяйствования, становились нарицательными.

Отношения родства и свойства помогали поддерживать православные и традиционные — «дедовские» обычаи и порядки. Житель любой деревни знает старые клановые фамилии, историю разделения на малые семьи, что и отражено появлением новых фамилий.

Особенно это заметно в старообрядческих в прошлом деревнях. И. П. Улькин, 1904 г. р., наставник общины, рассказывал: «У нас природа была большая до 100 человек, из них только двоюродных братьев и сестер 46 человек, живших в 9 соседних деревнях. На *годовые* праздники обязательно приглашали друг друга в гости. Перед праздником стирали постельное и нательное белье, убирались в доме как к Пасхе, мылись в бане. Утро начиналось с общей молитвы членов семьи, гости собирались не ранее 11–12 часов. За праздничным столом пили домашнее пиво, реже водку <...>. Обменивались новостями, рассказывали сказки, разговоры о домовых и дворовых не поощрялись» [ПМА Улькин 1987].

История деревни, как и история переселения в 1980-е гг., сохранялась в памяти довольно отрывочно. Некоторые помнили, что та или иная деревня в прошлом была удельной или помещичьей. Называют места расположения усадеб старопоселенцев как лучшие, что подчеркивается, но не осуждается. Нельзя забывать, что тверские карелы — мигранты нескольких потоков заселения края, начиная с 1630-х гг. На вопрос, как появились здесь карелы, со ссылкой на рассказы стариков можно было услышать: «Отец говорил, будто все мы переселены с Олонецкой губернии. Здесь леса были. Деревни не было». Чаше об этом знали мужчины. Другие, как ясно из контекста беседы, в подтверждение давности карельского жития в этих местах, исконности проживания и неотъемлемости своих прав на эти земли приводили карельские названия той или иной деревни (д. Талашманка от карельского *тало* — дом). Довольно распространенным мотивом миграции остается следующий стереотип, объединяющий в сознании образы прародины и малой тверской родины: «Карелия-то лесная сторона, вот и здесь они в лесу любили селиться. Это я так объясняю».

Зачастую логика беседы о деревне приводили сельчанина к теме о вере. Устойчивый порядок прежней, доколхозной жизни подчеркивался

религиозностью людей. «На престольные праздники деревенские мужики варили общее пиво. В деревне Стешково на второй Спас — 19 августа церковный староста говорил: пойдем пить *куарна* — пиво на *поувари* (povar'i — поварня) — это были камни около прогона для скота у колодца. Перед этим люди мылись в печи, убирались в доме, а потом шли к часовне, где пиво освящалось священником» / «На Пасху и церкву мыли. Девушки — алтарь, а женщины только до алтаря; дальше — грех. Один год церковь мыла одна деревня, другой — другая» / «На Троицу и Николу (престольные праздники) поп приезжал. В деревне была часовня. Деревня справная была и в войну хлеб ели» [ПМА Смирнова 1982].

При сопоставлении устных историй, записанных от информантов в полевых условиях, и авторских текстов очевидны не только межжанровые различия. При написании рукописного текста имеет место сознательное обдумывание. Стало быть, интерпретационный потенциал такого текста может быть выше, чем полученного при непосредственном «живом» общении.

В качестве конкретного примера письменной биографии назову рукопись, полученную от А. Ф. Любимовой 1915 г. р. как результат ответа на вопросы известной анкеты Этнографического бюро кн. В. Н. Тенишева. Не скрою, сейчас, по прошествии более 20 лет, я могу истолковать ту свою просьбу как собственную профессиональную неуверенность, однако, если бы я обратилась к той же полевой практике сегодня, это уже следовало бы рассматривать как провокативный прием.

Примеры крестьянских биографических записей, к тому же написанных на неродном языке, нечасты. Более всего они типичны для старообрядческой среды (русские, коми). И поэтому редкая рукопись ответа о деревенской жизни 1920–1930-х гг. имеет ныне исключительную источниковедческую значимость [Гура 1994], ее можно рассматривать как образец самодеятельного литературного творчества, в который введены прямая речь, диалоги, включены записи фольклорных текстов, песенный репертуар деревни, в том числе духовных стихов, вопроса о которых впрямую не содержалось в анкете. В тексте есть авторская живая, непосредственная передача бытовой и психологической атмосферы крестьянской жизни, собственная оценка прошлого, изложенная изнутри, а не глазами исследователя. Язык текста несет на себе яркий отпечаток личности — человека, хорошо владеющего русским языком, радостного, оптимистичного. В изложении Анастасии Федоровны Любимовой 1915 г. р. жизнь ее родной д. Стешково предстает через призму детских и юношеских воспоминаний как

свидетельство осмысленного существования, череды трудов и праздников.

«Итак ждут с нетерпением Пасху — Айя-пйявя <...> И вот все вымалы открыты воздух свежий, состояние радостное к встрече пасхи готовы, / утром из церкви приходят, вся семья в сборе садятся за стол, да прежде чем сесть за стол молились обязательно все и всегда, иначе не разрешалось за стол садиться, назовут безбожником <...> / Народ в основном обращали внимание какие в домах порядки хорошо ли кровати убраны, чем?» [Любимова 1984а]. Или о праздновании Троицы. «Стройча — Стройчане. Улицу вокруг дома тщательно подметали, на дорогу и в канавы не разрешалось ни мусор бросать ни воду грязную лить после мытья полов, выливали в огороде в определенное место» [ПМА Любимова 1984б].

Иную цель преследуют истории малой родины, написанные местными сельскими и городскими карельскими краеведами, которые берут за образцы жанры научной, научно-популярной, мемуарной литературы и современной журналистики.

К числу первых можно отнести известного К. В. Манжина, проводника проф. Пертти Виртаранта по карельским деревням в 1960–1970-е гг., среди вторых — А. Г. Кирсанов и А. А. Беляков.

Сведения сельского учителя К. В. Манжина (*Мандьжойн Костя*), уроженца д. Моисеевской (Мойсова) Чамеровского с/с Вельегоновского р-на, были переданы им в архивные и музейные учреждения Калинина / Твери, а также Петрозаводска, Тарту и Хельсинки. Это, прежде всего, записи фольклорных текстов. Фольклорно-лингвистические экспедиции стали для Манжина школой историко-краеведческой работы. В его текстах есть материалы, представляющие собой подробные описания бытовой культуры карельской деревни, его как сельского человека, крестьянина по происхождению более всего интересует экономическая сторона благосостояния карельской деревни. «В деревне Мосеевское по свидетельству старожил из 31 дома около десятка домов были с черными избами (до 1897 г. — *О. Ф.*) Даже средний крестьянин имел много разной постройки: дом <...> двор с хлевами, поветью и селником, пару сараев для сена и соломы, гумно с ригой, баню, погреб, житницу для хранения хлеба. Почти вся постройка каждого хозяйства располагалась на своей *одворине* (усадьбе), которая была площадью 0,35–0,40 десятин». С явной гордостью Манжин перечисляет сельских ремесленников: «В деревнях Хребтово, Черницына, Василево жили бондари, поставлявшие на местный рынок кадушки и деревянные ведра.

Колесники, столяры, катали, щеточники, красильщики, скорняки, кузнецы, мельники <...> — каких только профессий не было в Весегонском уезде <...>» [АТГОМ Манжин].

Антонин Герасимович Кирсанов (Хрисанфов) — известный историк-краевед, заслуженный учитель (1886—1968). Его личный фонд в архиве ГАТО содержит данные преимущественно этнографического и экономического характера. Это и собранные им лично и найденные в архивах сведения о карельской колонизации тверского края, статистике карельского населения, историко-этнографические описания ряда сел. В целом очевидны интересы А. Г. Кирсанова, воспитанного в традициях отечественного краеведения первой трети XX в.; в полной мере они отражены в его известной книге «Край наш Бежецкий», изданной в 1964 г. Его тексты наполнены цифровыми данными и отсылками на документальные источники, чем напоминают учебники истории. Так, в рукописи «Историческое прошлое Молоковского р-на» читаем: «В 17 веке были образованы специальные дворцовые карельские волости. На севере их было две: первая с центром в селе Кесьма, вторая с центром в селе Чамерово... Большой карельский массив возник в бывших селениях Алешковской волости: Синьково, Шульгино и Карельский Городок». Исследователь найдет в этих текстах важные подробности, повествующие и о прошлом, написанные как бы от первого лица, и сведения самого автора: «Д. Карельский городок Поречской вол. 40 верст от гор. Бежецка, школа существует с 1893 г. Из 700 душ населения 50% грамотных. Население — карелы. По близости карельские три деревни: Карельский Городок, Синьково и Шульгино <...> В настоящее время в этих деревнях население обрусело. Обрусели они 40 лет тому назад. По-русски говорит лишь одна молодежь. Нередко какая-либо старуха не говорит совсем по-русски» [ГАТО Кирсанов].

Алексей Антонович Беляков (1901—1995) — из семьи известных карельских интеллигентов, преподавал в Калининском педагогическом институте, был неумолимым краеведом, автором нескольких десятков публикаций об истории, этнографии карелов в местных периодических изданиях и газетах. Его колоссальный архив с оригинальными записями материалов по традиционно-бытовой и обрядовой культуре хранится в ГАТО. Симптоматичны названия и содержание его работ и публикаций. Одна из них — «Когда и при каких обстоятельствах карелы переселились в Тверскую губернию» — имеет подзаголовок — «Лживые версии и документы о переселении карел». В ней приведены легенды о происхождении: «Во многих карельских деревнях отдельные родственные

семьи называются руотчилисто, т. е. шведы. Очень возможно, — рассуждает Беляков, — что эти семьи являются потомками шведов или финнов, которые до этого исповедовали лютеранскую религию». Опровергая бытование другого предания, объясняющего переселение карелов Петром I из-за их измены, Беляков вполне в духе времени пишет: «Очевидно эта версия нужна кому-то для разжигания национальной вражды <...>» [ГАТО Беляков 1970]. С другой стороны, в серии газетных статей под названием «Почему так называли деревни» сообщаются интересные сведения по карельской топонимике.

Устойчивое представление о малой родине предельно формульно фиксируют слова карельской крестьянки Татьяны Алексеевны Кондратьевой, 1916 г.р., которые в равной мере могут быть как эпилогом, так и эпиграфом темы: «Вот тут мой степень. Вечная жительская здесь. Та сторона, на закате, там (чужие — *О. Ф.*)».

Литература

АТГОМ Манжин — АТГОМ. К. В. Манжин. Свадьба; народные сказки; рассказы отходников; автобиография. Оп. 1, д. 710, тет. II, л. 16.

ГАТО Беляков — ГАТО. Личный фонд А. А. Белякова — Ф. Р-1367, оп. 1, д. 18, л. 3об.

ГАТО Кирсанов — ГАТО. Личный фонд А. Г. Кирсанова — Ф. Р-625, оп. 1, д. 54, л. 8.

Гура 1994 — Гура А. В. Вологодская свадьба глазами крестьянина // ЖС. 1994. № 2. С. 40—43.

ПМА Афанасьев 1987 — ПМА. С. С. Афанасьев. Спировский р-н, с/с Биричово, д. Дербужье. 1987. Тет. 1. г. Л. 27.

ПМА Любимова 1982а — ПМА. А. Ф. Любимова. Спировский р-н, с/с Биричово, д. Стешково. 1982. Тет. 1. Л. 12об.

ПМА Любимова 1982б — ПМА. А. Ф. Любимова. Спировский р-н, с/с Биричово, д. Стешково. 1982. Тет. 2. Л. 3—4об.

ПМА Смирнова — ПМА. А. П. Смирнова. Вышневолоцкий р-н, с/с Бухолово, д. Бухолово. 1982. Л. 27об.

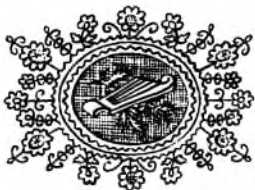
ПМА Улькин — ПМА. И. П. Улькин. Вышневолоцкий р-н, д. Межуиха. 1987. Тет. 1. Л. 11.

Список сокращений

АТГОМ — Архив Тверского государственного объединенного музея.

ГАТО — Государственный архив Тверской области.

ПМА — Полевые материалы автора.



О. А. Бодрова
Анатыты

**Влияние образов «Калевалы»
на описание саамов в русской этнографической
литературе второй половины XIX века**

Образ саамов в русской культуре сформировался под влиянием многих факторов: политических, социальных, культурных. Активное изучение и описание кольских саамов начинается в России в середине XIX в. Немалое значение для этого процесса имело издание «Калевалы» на русском языке, послужившее одной из причин формирования среди представителей русской культуры интереса к этнографии саамов, особенно к фольклору последних.

Этнографическое описание саамов всегда осуществлялось под воздействием определенных культурных стереотипов. Уже в конце XIX в. Н. Н. Харузин, один из самых известных исследователей саамской культуры, заметил, что у нас складывается одностороннее представление о Лапландии, мало чем отличающееся от представлений творцов «Калевалы». По его словам, эта страна «всегда являлась в народном воображении только со своей мрачной стороны, и описания Лапландии в зимнее время перешли и в учебники, и в хрестоматии» [Харузин 1890: 1]. В большинстве этнографических источников второй половины XIX в. Лапландия предстает как «страна полусказочная, страна холода, вечного мрака — страна, населенная чародеями» [Харузин 1890: 1].

Недостатки этнографических источников, в частности односторонние, непроверенные и неточные описания культуры саамов, отмечают также другие исследователи саамской этнографии. Секретарь Архангельского общества изучения Русского Севера Г. Ф. Гебель критически рассматривает имеющийся литературный материал о Лапландии, так как считает, что большинство авторов, «не имея возможности справляться в оригиналах, невольно довольствуются случайно попадающими к ним в руки статьями и сочинениями, иногда крайне тенденциозного характера, часто даже с искажением фактов» [Гебель 1909: 276]. Вследствие этого повторяются и иногда вновь искажаются неточности в изложении фактов, пересказываются мифы и фантастические представления о саамах. Гебель замечает, что «пер-

вые сведения, которые мы имеем о Лапландии, — сказочного или полусказочного характера» [Гебель 1909: 86], однако, несмотря на подобную критику, сам передает миф о загадочном опасном народе, который, по его словам, приводится в летописях Нестором. Народ, который он упоминает, жил за «чудью», богатой золотом и великой в колдовстве, был загнан Александром Македонским на берег Белого моря и заперт им за двумя высокими до небес горами за какие-то грехи (вероятнее всего, колдовство). При этом, согласно поверьям, если этому народу удастся освободиться, то наступит конец мира [Гебель 1909: 86–87].

Такие сказочно-мифологические стереотипы восприятия саамской культуры можно объяснить несколькими причинами, обусловившими традицию этнографического описания саамов. Во-первых, на представления о саамах повлияли ранние источники. Многие авторы русской этнографической литературы демонстрируют знакомство с текстами древнерусских летописей и «Лаппонии» шведского профессора Иоганна Шеффера (1673), труд которого цитируют в своих монографиях, в частности, А. Я. Ефименко и Н. Н. Харузин. В некоторых этнографических источниках пересказываются летописные сюжеты, связанные с колдовством кольских саамов. Одним из наиболее часто упоминаемых сюжетов является призвание Иоанном Грозным в 1584 г. чародеев из Лапландии для объяснения явления кометы [Дергачев 1877 (в): 43].

Помимо древних источников, зародивших представления о саамах как о чародеях, существует другая причина подобных магических стереотипов, которая связана с общими механизмами порождения культурных и этнических образов других народов. Х. Б. Тадтаев пишет о трудностях выявления реальных национально-этнических особенностей, так как, по его мнению, «при стереотипизированном восприятии другого народа объективное подменяется субъективным, реальное — фантастическим» [Тадтаев 2001: 83]. Особенности северных пейзажей, своеобразие и загадочность саамской культуры, непонятной для большинства русских исследователей, рождают в их воображении сказочно-фантастические ассоциации, которые могут реализовываться в текстах различным образом, например, передавать особенности рефлексии исследователя, открывающего для себя новый мир: «Кажется, что за той полосой, где прерывается лес, где начинается необъятное царство оленьего мха, начинается и новая жизнь, жизнь своеобразная, не похожая на ту, которую ведут тут внизу у

подошвы горы — что новый сказочный мир откроется тому, кто войдет на эти вершины» [Харузин 1890: 9]. Сказочное восприятие культуры саамов может выражаться с помощью приемов сравнения, контрастных преуменьшений и преувеличений: «На озере Пейво... живет всего лишь один, как царь этой дикой пустыни, лапарь в крошечной, точно игрушечной тупее. Величественные, мрачные, окаймленные сосновым лесом, громадные, горные водные бассейны... изобилуют... рыбами» [Бухаров 1885: 15].

Наконец, на представления о саамах как о колдунах оказала большое влияние «Калевала» Элиаса Леннрота (во второй редакции опубликована в 1849 г.). По всей видимости, авторы этнографической литературы были знакомы уже с прозаическими переводами учеников Ф. И. Буслаева Г. Лундаля и С. Гельгрена, переведивших руны «Калевалы» в 1870—1880-е гг. Однако особенно известным становится стихотворный перевод Л. Бельского, опубликованный в 1888 г., к которому восходят цитаты и упоминания «Калевалы» в этнографических источниках о саамах. Из взаимодействия «Калевалы» и произведений этнографической литературы рождается определенный интертекст, задействованный в процессе формирования образа саамов.

Как известно, образ любого народа обладает сложной многоуровневой структурой. Особенно важным для процесса коммуникации является «фактор первого впечатления» [Садохин 2004: 186]. Поэтому при столкновении с представителями другой культуры формирование образа начинается, в первую очередь, на уровне «внешнего восприятия», включающего начальные визуальные впечатления. Помимо внешнего облика саамов сюда относятся описания северной природы, обусловленные влиянием образа Похьелы, сказочной северной страны, которая после публикации «Калевалы» начинает отождествляться с Лапландией.

Параллели между описаниями Похьелы и Лапландии осуществляются в этнографической литературе различными способами. Например, автор может напрямую заявлять об ассоциациях со сказочной Похьелой при описании природы Кольского края, как это делает М. М. Пришвин: «Показываются горы Лапландии, той мрачной Похиолы, где чуть не погибли герои Калевалы» [Пришвин 1956: 242]. Те же ассоциации с текстом «Калевалы» демонстрирует С. Дурьлин, когда пишет о том, как резко испортилась погода во время его путешествия: «Лопарские колдуны, должно быть, не хотят пустить нас в древнюю Пахьолу, как зовется в „Калевале“ Лопская земля» [Дурьлин 1913: 41].

Ассоциативное сходство между Лапландией и Похьелой во многом проистекает из реалий северной природы. Представления о Похьеле как о мрачной, суровой стране, где пришельцев ожидает смерть, переносятся на характеристику Лапландии, чья северная природа изображается в таких же мрачных красках: «Серая полоса пустынного хребта рисовалась перед ними безлюдная и бездорожная, словно за нею в непроглядную и безрассветную глушь ложилось царство смерти, где только полярные вьюги рыдают над чьими-то неотпетыми могилами» [Немирович-Данченко 1903 (а): 20]. «Берега Лапландии на севере омываются северным океаном; мрачная и безжизненная пустыня широкою полосой тянется по берегам ее. Начиная с осени, каким-то зловещим, далеко не покоющим воображение зрелищем глядит в то время океан» [Дергачев (б): 53].

Литературные аллюзии к тексту «Калевалы» часто выступают в качестве своеобразных поэтизмов, придавая этнографическим источникам художественные черты, что приближает очерки к беллетристической литературе. Изображение природы Лапландии может приобретать возвышенно-поэтический характер, например, при описании озера Имандра: «Это лапландские чародеи сделали так, чтобы показать свою мрачную Похиолу с прекрасной стороны» [Пришвин 1956: 249].

К тексту «Калевалы» обращаются не только авторы очерковой беллетристики, но и те, которые не претендуют на поэтическое изображение Лапландии. Распространенным приемом, который используется при ее характеристике и приводит к параллелям между Лапландией и Похьелой, является использование своеобразных клише описания, имеющих два источника. Первым источником являются эпитеты «мрачная», «суровая», которые многократно повторяются в тексте «Калевалы» в отношении Похьелы, а затем переносятся на описание лапландской природы: «Летом хорошо и в суровой, мрачной Лапландии» [Харузина 1902: 4]. Второй источник – это различные названия северной страны чародеев (Похьела, Пиментола, Сариола), которые переводятся на русский язык с помощью калек или по их типу создаются новые названия, употребляющиеся как иносказательные обозначения Лапландии. В этнографической литературе можно встретить такие клише, как «страна холода» (например, в названии книги В. И. Немировича-Данченко), «угрюмая страна севера» [Дергачев 1877 (а): 17], «царство ночи и холода» [Кастрен 1860: 5], «страна вечного сна и молчания» [Харузина 1890: 163], «мрачная страна чародеев» [Харузин 1890: 139] и другие.

Многие авторы этнографической литературы осознают влияние «Калевалы» на их подход к описанию природы Лапландии и в какой-то степени пытаются опровергнуть стереотипы ее восприятия, отражающиеся в упомянутых штампах: «На Севере нет обычного трафарета в окружающей природе. Здесь глаз ежеминутно занят все новыми и новыми картинами северной природы, то суровой и мрачной, грозной, как беспросветная полярная ночь и злая жгучая вьюга долгой зимы, то очаровательной, как незаходящее полунощное солнце, беспредельное Студеное море, как полное глубокого мистического смысла северное сияние, как шум вековых северных лесов» [Жилинский 1919: 102]. Разрушение стереотипов восприятия природы может принимать форму полемики с другими исследователями, своеобразного опровержения распространенных представлений: «Природа эта несколько и не мертва; она оживляется ветром, играющим по далеко расстилающимся заливам, — раскатами грома на уходящих в облака вершинах скал» [Кастрен 1860: 102]. Конечно, эпитет «мрачная» относится не только к изображению северной природы, но и к общему восприятию условий жизни саамов, которые оцениваются русскими писателями как самые плачевные. Изучив многие стороны саамской действительности, В. И. Немирович-Данченко завершает свои этнографические описания таким опровержением: «Не так страшен черт, как его малюют! И Лапландия, как видите, далеко не так мрачна, как о ней думали!» [Немирович-Данченко 1903 (б): 168].

Если на описание природы Кольского края образы «Калевалы» оказали большое значение, то в гораздо меньшей степени они повлияли на представления о саамах как колдунах. Российские писатели второй половины XIX в. охотно воспроизводят в своих текстах предания о магических способностях саамов, однако в отличие от И. Шеффера, жившего в XVII в. и буквально воспринимавшего подобные сведения, считают их суевериями. Тем не менее колдовство кольских саамов представляет большой этнографический интерес для исследователей их культуры. М. Кастрен признается, что его в русской Лапландии более всего привлекала д. Аскала, население которой в Финляндии и Лапландии считалось «преданным чародейству более всех других народов Севера» [Кастрен 1860: 65]. Н. Дергачев подтверждает, что «в настоящее время Лопари также славятся колдовством до такой степени, что к ним за предсказаниями обращаются чухонцы и савалаксы из Финляндии» [Дергачев 1977 (в): 43]. Однако предметом изучения становятся для исследователей не столько сами предания,

сколько обряды, сопровождающие магические действия. С. В. Максимов, говоря о колдовских способностях саамов, пишет, что «здешние кудесники не употребляют ни причитаний, ни заговоров, ограничиваясь некоторыми механическими приемами, передаваемыми из рода в род» [Максимов 1890: 231].

Своеобразный вывод о необоснованности колдовских суеверий в представлениях о саамах, навеянных текстом «Калевалы», можно видеть в следующем высказывании: «Но, должно быть, не сумел лопарский народ, при всем своем чародействе и могуществе, сделать самого простого: выколдовать для себя самого счастливую жизнь, — даже только сносную жизнь, потому что лопская жизнь и прежде, и теперь — горький бесконечный труд, и надо удивляться не тому, что лопари бедны, грязны, невежественны, слабы, что смертность среди них необыкновенно велика, а тому, что при всем этом, они еще живут и не вымирают, и сохранили в своем народном характере много самых отрадных и добрых черт» [Дурылин 1913: 59].

Итак, в результате взаимодействия «Калевалы» и этнографических источников XIX в. возникает некоторый интертекст, который повлиял на характер описания культурных особенностей саамов и обусловил способ репрезентации их этнографии: использование поэтических оборотов, особенно при изображении природы Лапландии, употребление различных клише, повторение стереотипов, связанных с представлениями о колдовстве саамов.

Литература

Бухаров 1885 — Бухаров Д. Н. Поездка по Лапландии осенью 1883 года. СПб., 1885.

Гебель 1909 — Гебель Г. Ф. Наша Лапландия. Архангельск, 1909.

Дергачев 1877 (а) — Дергачев Н. Статистический очерк Лапландии // Русская Лапландия. Архангельск, 1877.

Дергачев 1877 (б) — Дергачев Н. Географический очерк Лапландии // Русская Лапландия. Архангельск, 1877.

Дергачев 1877 (в) — Дергачев Н. Этнография Лопской земли // Русская Лапландия. Архангельск, 1877.

Дурылин 1913 — Дурылин С. За полуночным солнцем. По Лапландии пешком и на лодке. М., 1913.

Жилинский 1919 — Жилинский А. А. Крайний Север Европейской России. Архангельская губерния. Петроград, 1919.

Калевала 1984 — Калевала / Собрал и обработал Э. Леннрот; Пер. с финского Л. П. Бельского. Л., 1984.

Карху 1993 — Карху Э. Г. «Калевала» — памятник мировой культуры. Петрозаводск, 1993.

Кастрен 1860 — Кастрен М. А. Путешествие в Лапландию 1838 г. // Собрание старых и новых путешествий. Ч. 2. Путешествие Александра Кастрена по Лапландии, северной России и Сибири (1838—1844, 1845—1849). М., 1860.

Максимов 1890 — Максимов С. В. Год на Севере. М., 1890.

Немирович-Данченко 1903 (а) — Немирович-Данченко В. И. Страна холода. Кн. 1. СПб., 1903.

Немирович-Данченко 1903 (б) — Немирович-Данченко В. И. Страна холода. Кн. 2. СПб., 1903.

Пришвин 1956 — Пришвин М. М. За волшебным колобком. Из записок на Крайнем Севере России и Норвегии // Собрание сочинений. В 6-ти т. Путешествия. Т. 2. М., 1956. С. 163—392.

Садохин 2004 — Садохин А. П. Межкультурная коммуникация. М., 2004.

Тадтаев 2001 — Тадтаев Х. Б. Этнос. Нация. Раса. Национально-культурные особенности детерминации процесса познания. Саратов, 2001.

Харузин 1890 — Харузин Н. Н. Русские лопари. М., 1890.

Харузина 1890 — Харузина В. Н. На севере. Путевые воспоминания. М., 1890.

Харузина 1902 — Харузина В. Н. Лопари // Читальня народной школы. Журнал с картинками. Вып. 11. Ноябрь 1902. СПб., 1902. С. 1—38.



О. В. Змеева, И. А. Разумова

Апатиты

**Фольклорно-этнографические реалии
в системе локальной символики
(на материале северных «исторических» городов)¹**

Нет необходимости доказывать, что образ Карелии как края народнопоэтического и, в первую очередь, эпического творчества сложился в значительной степени под влиянием «Калевалы» и деятель-

¹ Статья написана в рамках проекта «Региональная история в письменных и устных репрезентациях: формирование традиции и взаимодействие культурных кодов», который осуществляется при поддержке Программы фундаментальных исследований ОИФН РАН «Генезис и взаимодействие социальных, культурных и языковых общностей».

ности Э. Леннрота — фольклориста и автора. Это известное обстоятельство при его более глубоком осмыслении, по нашему мнению, позволяет вернуться к вопросу о том, как вообще складывается образ того или иного места в культуре. Речь может идти о достаточно большом ареале («крае», «регионе»), таком, как, например, Карелия или даже Русский Север, о территориях компактного проживания этнографических групп (Заонежье, Терский берег Белого моря и т. п.), об отдельном городе или селе.

Воспользуемся концепцией и терминологическим аппаратом исторической этнологии (или «культурно-исторической школы») для рассмотрения специфики в данном случае не этнических, а локальных культур. В первую очередь, идеей о том, что «каждая культура имеет свою неповторимую конфигурацию, и ее составные части объединяются вокруг основной темы — этоса культуры, который определяет не только, каким образом они соотносятся друг с другом, но и само их содержание» [Лурье 1994: 9]. Сделаем некоторые уточнения применительно к нашему предмету. Прежде всего, понятие «этос культуры», которое включает мировоззренческий, этический, поведенческий и другие компоненты, представляется слишком широким, поскольку речь идет о более конкретных вещах — презентации и самопрезентации локальной культуры через ее специфические характеристики. Понятие «культурной доминанты», которое использует в качестве синонима «этоса» С. В. Лурье, кажется нам более приемлемым в силу большей операциональной гибкости. Доминанта — это и «лейтмотив», и «основная тема» культуры; оба эти понятия можно использовать при анализе конкретных культурных манифестаций, в первую очередь, текстовых.

Применительно к локальным культурам мы исходим из того, что каждая из них представляет собой социокультурное пространство с более или менее четко очерченными границами. Есть такие края, города и т. п., само имя которых сразу вызывает определенный круг ассоциаций, их лейтмотивы хорошо выражены и сформулированы. У других такие ассоциации размыты или имеют более унифицирующее, чем индивидуализирующее, значение. Разумеется, важно, с чьей точки зрения осуществляется идентификация того или иного культурного ареала и какое обозначение при этом используется. В этой связи представляется, что Олонецкая губ. и Карелия обнаруживают значительную преемственность культурных доминант, а, например, Мурманская обл. и Кольский Север, хотя

и относятся к одному географическому, административно-территориальному и социальному пространству (в синхронии), напротив, обнаруживают сильное расхождение. В то же время оба эти ареала, как бы их ни обозначать, находятся в разных отношениях с Русским Севером — вплоть до возможного «исключения» из него не только Мурманской обл., но и Кольского Севера, поскольку эта территория достаточно поздно оказалась в сфере русской культуры и явно на ее периферии.

Любой социальный и культурный объект конституируется исходя из своей позиции внутри целого, и дифференциация его от других есть функция вовлеченности во взаимодействие с другими участниками социального процесса [Ingold 1993]. Это означает, что определение доминант любой локальной культуры опосредовано многими переменными и в высшей степени зависит от субъекта (от индивида до общества как культурной целостности). Такой социокультурный подход позволяет прояснить вопрос, связанный с культурной доминантой, который не был решен в рамках концепции школы «Культура и личность»: «остается неясным, чем она является сама по себе, и откуда берется» [Лурье 1994: 10]. Культурная доминанта создается репрезентирующими и воспринимающими культуру субъектами, и ее выявление может состоять не только в «угадывании значений» (К. Гирц), но и в анализе ее текстов с применением различных методов. Типологию текстовых источников для такого рода анализа еще предстоит разработать. В настоящее время исследователи «локальных культур» и «локальных текстов» эмпирическим путем, исходя из своих предпочтений, выявляют соответствующие лейтмотивы, прежде всего, на материале профессиональной и непрофессиональной художественной литературы, а также устных и визуальных источников.

Проиллюстрируем некоторые из этих положений на примерах, которые относятся к культурным «микроареалам», поскольку представляют поселенческие единицы. Это так называемые «исторические» города. «Историчность» является у них культурной доминантой (или одной из доминант). Данный статус может быть формальным и неформальным. В первом случае он официально присваивается, как, например, Пудожу, который в 1991 г. в качестве северного провинциального города, сохранившего историко-культурную среду, был включен в перечень исторических городов Российской Федерации. Во втором случае можно говорить о культурной репутации

города, которая основывается на его возрасте, наличии «памятников старины» и на известных сюжетах об «историческом прошлом». Это означает, что город должен иметь свой исторический текст и исторический образ, связанные, как минимум, с доиндустриальным периодом, а предпочтительнее — с эпохой Средневековья. Они дают основания городскому сообществу «бороться» за соответствующий официальный статус, что мы наблюдали, в частности, в случае Каргополя. При этом собственно урбанистические признаки не являются важными для исторического города, он заслужил свое право именоваться «большой деревней» и быть заподозренным в том, что это «не совсем город». Этим лишь подчеркивается «патриархальность» его культурного ландшафта. В Мурманской обл., например, на «историчность» могут претендовать только два города — Кола и Кандалакша. При этом Кола имеет литературный исторический образ, но не сохранилась как реальность (ныне это полуразрушенный рабочий пригород Мурманска).

В историческом образе города особую роль играет фольклорно-этнографическая символика. Она создает впечатление «старинности», «традиционности», «провинциальности» — неотъемлемых свойств малого исторического города. Эти признаки выступают в сочетании с объективными характеристиками городской среды, например «исторической» архитектурой, и с содержанием исторических знаний о месте. Фольклорно-этнографическая символика может составлять основу локального текста, может «вплетаться» в различные сюжеты, а может существовать почти независимо от них. Последний вариант наблюдается, например, в случае Кандалакши, которая, по нашему мнению, вообще не имеет цельного образа. Это субъективное мнение основывается на анализе презентативных текстов: историко-краеведческих, художественно-поэтических, экскурсионных, информационных — и устных источников. Мозаика образа этого города (заметим, что как «город» Кандалакша достаточно молода) складывается из нескольких элементов, или сюжетов. Один можно назвать «историко-этимологическим», он связан с поисками «истоков», поскольку история Кандалакши возводится к «первобытным стоянкам» и не имеет определенной точки отсчета. Состояние источников таково, что предположения о времени появления поселения на месте нынешней Кандалакши варьируют в диапазоне от XI до XVI в., аборигенными жителями признаются саами или карелы, а название поселения постоянно является предметом обсуждения

[Кузьмин, Разин 1968: 22; Разин 1991: 12] и, несмотря на авторитетные концепции лингвистов, продолжает порождать различные версии, в том числе фольклорные:

Кандалакшу основали два брата-кузнеца Кан да Лакша, в честь них и назван город (*М, 1954 г. р., 1999*).

По нашим наблюдениям, Кандалакша относится к числу немногих городов, где фольклорная традиция обнаруживает свою продуктивность. Так, известная и давно отвергнутая специалистами наивно-этимологическая интерпретация названия от слова «кандалы» находит подкрепление в современном варианте предания:

<...> такая версия, что у нас было очень много заключенных в послевоенные годы, проживало в городе Кандалакша, они там трудились на различных производственных объектах, там строили канал, вот, и поскольку заключенные носят кандалы, то, соответственно, была такая версия, что Кандалакша — кандалы, вот (*Ж, 1985 г. р., 2001*).

Кандалакша, безусловно, имеет свой этнографический профиль. Ключевым понятием здесь, естественно, является определитель «поморский» (-ая): быт, культура, мир и т. п. Доминантными предметными реалиями, символизирующими поморскую культуру, выступают «поморский дом» и «поморский крест». Лейтмотивная тема связана с основным видом (видами) деятельности — мореходством и рыболовством.

Исторические тексты о городе подчеркнуто этнографичны:

Море кормило людей. И не случайно тех, кто некогда поселился на пустынных берегах Белого моря, называли поморами. Они слыли опытными мореходами и пускались в плаванье, сверяясь преимущественно с рукописными тетрадами, где указаны были румбы и расстояния между приметными местами с описанием этих мест <...>. Такие лоции обычно хранились в секрете и передавались от отца к сыну, из рода в род [*Разин 1991: 24*].

Приметы поморского быта являются константой «исторической» и современной Кандалакши, такими же, как лабиринт рядом с первобытной стоянкой близ города или остатки монастыря. Сравним два высказывания, одно — из этнографического описания 1911 г., второе — устное, записанное в 2008 г.:

Теперь здесь тихое селение, а в нем — вечные труженики-рыбаки <...>, суровые каменные утесы, обрывающиеся в море, хранят на себе следы таинственных писем, — в земле, если покопаешь

ее, находишь кусочки слюды — остатки давным-давно исчезнувшего монастыря [*Дурьлин 1913: 43–44*];

Водили мы их <гостей — соб.> и в канал, вот к этому, в который вода Нивская выходила в залив. Там очень много рыбаков всегда ловили сельдь. И это им было очень интересно, что вот так селедку ловили на многое количество крючков. И, конечно, это самое красивое место — это берега нашего залива, наши острова, наш лабиринт. <...>. И сохранился фундамент монастыря за речкой, он сложен из крупных таких камней, и вот прошло не один век, но фундамент до сих пор сохранился (*Ж, 1931 г. р.*).

Ничто не указывает на знакомство информанта с малодоступным текстом известного лишь специалистам автора, но ряд создается одинаковый. Безусловно, между этнографами конца XIX — начала XX в. и жителями современной Кандалакши (и какого бы то ни было подобного места) дистанция немалого размера. Тем не менее можно утверждать, что за этнографический образ места «отвечают», прежде всего, профессионалы, рефлексия которых и деятельность по созданию «культурного продукта» порождают соответствующую локальную символику. Именно поэтому одна локальная культура оказывается ярко выраженной, символически «нагруженной» и прославленной, а другая, мало чем от нее отличающаяся, остается неявленной (даже для ее носителей). Думается, при этом нет необходимости уточнять, что у разных категорий людей (реципиентов) степень знакомства с тем или иным образом значительно варьирует; диапазон вариаций и факторы, влияющие на различия, несложно установить социологическими методами.

Можно сказать, что одним местностям «повезло» больше, другим — меньше в зависимости от того, имели они авторитетных бытописателей или нет. Неоднократные поездки П. Н. Рыбникова в Пудожский уезд [*Рыбников 1989: 23–25*], многочисленные его, а затем А. Ф. Гильфердинга и тех, кому они указали путь, записи русских былин, этнографические работы Н. Н. Харузина [*Харузин 1889*] и его последователей принесли известность отдаленному Пудожскому краю, а благодаря этому и «историческому» городу Пудожу, поскольку города такого типа, как Пудож (и Кандалакша), в культурном отношении неотделимы от прилежащей к ним местности. На сегодняшний день это предоставляет для Пудожского края определенные возможности. Многие территории и малые города России оказались в ситуации, когда сохранение их (не говоря о развитии)

нередко зависит только от того, что модно называть «брендами» и что привлекает туристов. Например, человек впервые собирается посетить Пудож, и источниками информации для него будут, скорее всего, не этнографические сочинения, а путеводители, Интернет-публикации, рекламные и туристические сайты, официальный сайт города и др. А там, среди прочего, можно прочесть, что Пудож — это «край непуганых птиц, нехоженных лесов» (цитата-клише настолько известна, что ссылки не требуется), «вызывающих ощущение сказки», «живописная глушь», «от названия веет какой-то былинной древностью» [Штепа 2004] и т. п. Если суммировать информационные материалы, станет очевидно, что едва ли главный «пудожский бренд» связан с акцентированием фольклорно-мифологического и религиозного сюжетов. В истории Пудожский край и сам город прославлены, главным образом, как центр старообрядчества. Современность же ассоциирована с «мистическим» началом, обилием колдунов и т. п. Судя по имеющимся текстам, последним доминантным мотивом Пудож во многом обязан К.К. Логинову и его сподвижникам, изучающим этнографию Карелии. Это еще одно подтверждение культуротворческой миссии этнографической науки.

Литература

Дурылин 1913 — Дурылин С. За полуночным солнцем по Лапландии пешком и на лодке. М., 1913.

Кузьмин, Разин 1968 — Кузьмин Г. Г., Разин Е. Ф. Кандалакша. Мурманск, 1968. (Города и районы Мурманской области.)

Лурье 1994 — Лурье С. В. Метаморфозы традиционного сознания. Опыт разработки теоретических основ этнопсихологии и их применения к анализу исторического и этнографического материала. СПб., 1994.

Разин 1991 — Разин Е. Ф. Кандалакша. Мурманск, 1991. (Города и районы Мурманской области.)

Рыбников 1989 — Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. Изд. 3-е / Под общ. ред. Б. Н. Путилова. Т. 1. Петрозаводск, 1989.

Харузин 1889 — Харузин Н. Из материалов, собранных среди крестьян Пудожского уезда Олонецкой губернии. М., 1889.

Штепа 2004 — Штепа В. Далеко ли отсюда этот ваш Пудож? // Невское время. 30.07. 2004. — Доступно на: <http://kitezh.onego.ru/pudozh.html>.

Ingold 1993 — Ingold T. The Art of Translation in a Continuous World // Beyond Boundaries: Understanding, Translation and Anthropological Discourse. Oxford, 1993. P. 210–233.



Е. Ю. Дубровская
Петрозаводск

**Восприятие времени
жителями карельского приграничья
в первой трети XX века: к постановке проблемы¹**

Пространственно-временные образы являются едва ли не основными формами восприятия человеком окружающего мира. Конкретное восприятие времени, как и пространства, специфично для каждой культурной традиции. Это прослеживается и при изучении эпических памятников в качестве важных исторических источников, и при знакомстве с источниками личного происхождения, какими могут служить дневники, воспоминания, эпистолярное наследие, биографии и автобиографии и т. д.

Человек не рождается с «чувством времени», его временные и пространственные понятия всегда определены культурой, к которой он принадлежит, а всякого рода социально-культурные трансформации ведут за собой изменение мироощущения людей [Веретенникова 2003: 115]. Изучая изменения, которые произошли в традиционном укладе жизни в городской среде и в карельской деревне в первой трети XX в., можно проанализировать, как воспринималось время жителями карельского края в начале XX столетия, в переломную «революционную» эпоху общественно-политических потрясений 1917 г., Гражданской войны и иностранной интервенции в Карелии, в первые годы советской истории края.

Источниковую основу исследования составили как опубликованные, так и неопубликованные документы. К первым относятся вышедшие в 1932, 1957 и 1963 гг. сборники воспоминаний участников драматических событий 1917–1922 гг. в советской Карелии и увидевшие свет совсем недавно рассказы об истории карельских династий, принадлежащие перу наших современников [В боях 1932; В борьбе 1957; За Советскую 1963; Тугарины 2008 и др.]. Языковедам и историкам известны воспоминания жительницы д. Пелдожа Пряжинского р-на А. И. Баранцевой, почти ровесницы XX в., чьи рассказы на

¹ Статья подготовлена в рамках фундаментальных исследований Президиума РАН «Историко-культурное наследие и духовные ценности России».

карельском языке с переводом на русский составили публикацию 1978 г. [Баранцев 1978].

Особый интерес представляют хранящиеся в Архиве КарНЦ РАН многочисленные воспоминания очевидцев и участников событий революционного и военного времени, записанные в 1930-е гг. как историками, так и фольклористами, выезжавшими в карельское приграничье, в Поморье, в глубинку бывшей Олонецкой губ. Об этих источниках нами уже был подготовлен ряд публикаций.

Совершенно уникальным источником, позволяющим почувствовать ход времени в приграничье и в губернском центре Олонецкого края в начале XX столетия, являются воспоминания И. М. Никитина (1881–1965), родившегося в семье шуэзерских карелов, выходцев из д. Каратсалми Выборгского уезда Сердобольской губ. Эти воспоминания включают как записи, подготовленные для КГКМ, так и сделанные «для себя» и ныне хранящиеся у родственников И. М. Никитина².

Проблемам изучения совокупности идей и образов, отражающих специфику восприятия, осмысления и оценки прошлого, связи прошлого, настоящего и будущего, глубины и вектора исторической памяти (памяти о прошлом) как универсального способа построения идентичности сегодня уделяется достаточно внимания специалистами в различных областях гуманитарного знания (работы московских историков Л. П. Репиной, М. Ф. Румянцевой, В. П. Булдакова, петербургских исследователей О. М. Фишман, Б. И. Колоницкого, исследовательницы из Хельсинки У.-М. Пелтонен и др.). Перспективным видится исследование комплекса аналоговых и контрастных характеристик «своего» и «чужого» прошлого, мифов об этнической или национальной исключительности.

В этом отношении неизбежно возникает вопрос о том, как в начале XX в. шел процесс формирования в российской официальной печати определенных представлений у читательской аудитории Финляндии и Карелии о населении приграничных территорий. Представляется необходимым проследить на карельском материале основные толерантные и конфликтные мифы, идеи и лексемы, которые уже

² Приношу благодарность внуку и правнучке И. М. Никитина — М. В. Никитину, осуществившему как обработку личного архива семьи, так и составление основного корпуса текстов мемуарного характера, и выпускнице филологического факультета КГПУ Е. П. Михалевой за предоставленную возможность ознакомиться с воспоминаниями.

тогда использовались для создания как этнических и этнополитических образов, так и образов времени.

А. Ю. Осипов, автор недавно опубликованной в хельсинкском русскоязычном журнале «LiteraruS» статьи о событиях крестьянского восстания зимы — весны 1921—1922 гг. в Беломорской Карелии, уделяет внимание использованию известных эпических образов в качестве символического оружия повстанцев [Осипов 2007].

Подтверждение этого находим в многочисленных записях воспоминаний уроженцев приграничных деревень Вокнаволоок, Контокки, Тунгуда и др. из коллекции «Рассказы о Гражданской войне в Карелии» (Архив КарНЦ РАН). Отложившиеся в архиве материалы личного происхождения сохранили свидетельства о том, как память жителей приграничья о мифологическом времени была востребована руководителями антисоветского движения, а имена фольклорных персонажей стали псевдонимами — финский егерский капитан Ялмари Таккинен, инструктировавший повстанцев в военном деле, назвал себя «Вяйнемеиненом», а его помощник Василий Сидоров (Левонен) из д. Берез-наволоок, недавний владелец кожевенной мастерской, получил прозвище «Илмаринен».

По наблюдениям исследователя, мифологические «Вяйнемеинен» и «Илмаринен» появились вскоре после того, как все руководство восстанием оказалось в руках офицеров финляндской армии. Егерский майор Пааво Талвела, как и большинство других офицеров, ограничился скромным псевдонимом «Уйнонен»: «Для них псевдонимы выполняли исключительно практическую нагрузку», поскольку Советской России «было совсем не обязательно знать, что офицеры финляндской армии участвуют в столь сомнительной операции даже в качестве добровольцев» [Осипов 2007: 17]. В любом биографическом и автобиографическом повествовании событийное время представляет основную конструирующую модель, а датировка — вторична, опосредуется событиями и весьма приблизительна. Таким образом, «календарная» хронология в семейных меморатах представлена ограниченно [Разумова 2001: 243] Однако включение дат в повествование указывает не только на его документальную основу, но и является свидетельством образовательного уровня автора воспоминаний.

Это можно проиллюстрировать сопоставлением уже упоминавшихся текстов рассказов крестьянки А. И. Баранцевой и И. М. Никитина. Последний в конце XIX в. получил образование в петрозаводском городском училище, более двух десятков лет прослужил в

Олонецкой Духовной консистории, а в советское время более тридцати лет отдал службе в органах милиции и вышел в отставку в звании майора.

Сообщая о своих предках, работавших на Суоярвском чугуноплавильном заводе (завод действовал в системе Олонецких металлургических предприятий), И. М. Никитин дает ссылки на работы карельских историков 1950–1960-х гг., приводит даты реформы 1861 г., русско-турецкой войны 1877–1878 гг., поясняет различие старого и нового стилей.

В рассказах А. И. Баранцевой события отечественной истории также составляют «систему внешних ориентиров», однако подчас получают названия, непривычные для «официальной» периодизации, но, по-видимому, распространенные в карельской деревне и вполне объяснимые. Так, Первую мировую войну она называет «австрийской», Великую Отечественную – «финской», поскольку ее родная деревня находилась на территории, оккупированной финскими войсками в период Второй мировой войны. Иногда информант путает события 1918–1920 гг., события Гражданской войны вне пределов Карелии она называет «другая война», когда «Юденич на Петроград наступал» или шли бои на польском фронте. «...Когда гражданская война или как ее называют» кончилась, «муж вернулся домой», «не знаю, какие годы были, саперы стояли в нашей деревне», «потом эта война началась, эта последняя война» [Баранцев 1978: 200, 261, 262, 264–265]. Упоминания рассказчицы «о приходе белых в Пелдожу в 1918 г.» (в действительности весной 1919 г.) потребовали соответствующего комментария составителя А. П. Баранцева и уточнения дат. В повествовании об отъезде в эвакуацию в 1941 г. вспоминается «белогвардейский пулемет» [Там же: 271].

Аналогично в воспоминаниях «О двух дядях Петях» олонецанина Ф. Петрова, который семилетним ребенком стал свидетелем нападения финского отряда на его родную пограничную деревню в апреле 1919 г., появляются реалии, относящиеся ко времени Второй мировой войны: «Стрельба началась, деревню заняли фашисты», «зажиточный крестьянин встречал фашистов хлебом-солью, тут собрались и народ, и фашисты» [Петров 2002: 1–5].

Временным ориентиром, наиболее часто встречающимся в рассказах А. И. Баранцевой о дореволюционной действительности, являются понятия «раньше», «в старое время», противопоставляемые нынешнему «внутреннему времени», которое обозначается как «после»,

«потом». Понятию «всегда» соответствует временной континуум «весь век», его составляют «память предания» и «память мемората» [Разумова 2001: 241]: «В деревне у нас была часовня, и старые, и молодые *всегда* ходили туда, на нашей памяти и в старину, пока не снесли часовню» [Баранцев 1978: 34; курсив мой. — Е. Д.]

Рассматриваемые источники позволяют увидеть, что стабильность жизненного круговорота в деревне и в первые годы советской власти была обусловлена «природным» временем. Временной цикл был подобен природному, господствовало представление о Времени-круге, а цикл крестьянской жизни по-прежнему связывался с церковным календарем. Воспоминания участников Гражданской войны в Карелии, опубликованные в 1932 г., свидетельствуют о сохранявшейся практике измерять течение времени привычными церковными праздниками. Их авторы — «новые люди» — пишут, например, о событиях, которые пришлось на праздник Пасхи, чего уже не встретишь в отредактированных текстах, опубликованных в 1950—1960-х гг. Однако в рассказах все чаще стали появляться новые временные ориентиры: «После празднования первой годовщины Октября, в десятых числах ноября 1918 года, у меня на квартире было созвано узкое совещание группы коммунистов», «...убили моего брата... в своей деревне, накануне Дня 8 марта» [В борьбе 1957: 130; Баранцев 1978: 146]. Прежние же требовали оговорки, наподобие «в праздник так называемой „пасхи“» и т. п.

По свидетельству красного партизана Н. М. Кокочева, во время боев 1919 г. у д. Михеева Сельга в Заонежье один из красноармейцев из Матгубы «говорил с усмешкой: „Крыши своих домов видны. Как хорошо бы о „масленной“ поесть теплых лепешек, но не сходишь“. В первый же день „великого поста“ после неудачной „масленицы“ был отдан приказ наутро идти в наступление» [В боях 1932: 128].

Революции всегда ставят вопрос о своей временной идентичности. В точном соответствии с сутью революционного времени новые праздники призваны были обозначить наступившую новую эпоху. Революционный процесс, подчинив себе время и в значительной степени пространство, дойдя из центра до самых глухих уголков, становился тотальным, вне его ничто больше не могло происходить [Захарченко 2003: 202].

Отмечавшиеся в воспоминаниях бывших фронтовиков «отсутствие перемен», которое они обнаруживали в родной карельской глубинке, воспринималось как досадный анахронизм и требовало «исправления». В августе 1917 г. в «Известиях Гельсингфорсского

совета» было опубликовано письмо военнослужащего И. Галкина, командированного в Петрозаводский уезд Олонецкой губ., о посещении им родных мест. Автор заметки под говорящим заголовком «Как в доброе старое время» пишет о том, как, прибыв на станцию Петрозаводск, он «по старому способу передвижения уселся в кабиrioлетку, старую, скрипучую всеми своими частями, как старик, потрудившийся за свою долгую жизнь, полную лишений и страданий» и «тихо плелся к родному дому» [Галкин 1917].

Эта идиллическая картина оказалась нарушена появлением пронесшейся навстречу тройки, которая везла «сидевшего козырем» офицера — «его благородие» с «кокардой на фуражке», черными усами, «рачьими глазами». Мрачный образ высшего военного чина усилен сообщением о том, что с ним вдобавок ехали «дама и какая-то собачка». «Многое мы пережили, многое изменилось, но как-то характер „благородий“ до конца веков остается прежним», — сетует автор письма, рассказывая, как проезжий офицер грозным окриком потребовал уступить ему дорогу. «Важнее всего и необходимо — принять немедленные и действенные меры к организации деревни, чтобы подобным окрикам не было места», — заключает И. Галкин.

Представления рядового об уплотненном, ускорившемся социальном времени, основанные на полугодовом опыте революционных преобразований в войсках, приходили в противоречие с реальной ситуацией провинциальной жизни.

Литература

Баранцев 1978 — Баранцев А. П. Образцы людиковской речи. Образцы корпуса людиковского идиолекта. Петрозаводск, 1978.

В боях 1932 — В боях за советскую Карелию: Очерки и воспоминания. Л., 1932.

В борьбе 1957 — В борьбе за власть Советов: Воспоминания участников борьбы за установление Советской власти в Карелии. Петрозаводск, 1957.

Веретенникова 2003 — Веретенникова С. С. Время и пространство в восприятии ранних купцов и предпринимателей Флоренции // Пространство и время в восприятии человека: историко-психологический аспект. Материалы XIV междунар. науч. конф. Ч. I. СПб., 2003. С. 115–118.

Галкин 1917 — Галкин И. Как в доброе старое время // Известия Гельсингфорсского совета депутатов армии, флота и рабочих. 1917. 8 сент.

Захарченко 2003 — Захарченко Г. В. Революционное время и его особенности // Пространство и время в восприятии человека: историко-психологический аспект. Материалы XIV междунар. науч. конф. Ч. I. СПб., 2003. С. 200–207.

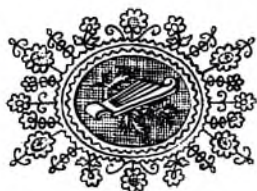
За Советскую 1963 — За Советскую Карелию. 1918—1920: Воспоминания о гражданской войне. Петрозаводск, 1963.

Петров 2002 — Петров Ф. О двух дядях Петях // Архив КарНЦ РАН. Фольклорная коллекция. Поступления 2002 г.

Осипов 2007 — Осипов А. Ю. Вяйнემейнен и Илмаринен против Красной армии // LiteraruS — Литературное слово. 2007. № 3. С. 16—19.

Разумова 2001 — Разумова И. А. Потаенное знание современной русской семьи. Быт. Фольклор. История. М., 2001.

Тугарины 2008 — Тугарины. Портрет на фоне времени. Петрозаводск, 2008.



В. П. Ершов
Петрозаводск

**«Калевала» о воспитании
«подрастающего народа»**

«Калевала» — это памятник древней педагогики, «педагогическая поэма». «В народной педагогике раскрываются особенности *национального* (курсив мой. — В. Е.) характера, лицо народа», — справедливо писал ныне забытый В. А. Сухомлинский [Сухомлинский 1974: 161—162]. Предлагаемая статья является далеко не первой попыткой проследить народный опыт воспитания детей, их подготовку к трудовой, семейной жизни, понять психологию взаимоотношений детей и родителей, влияние общины-рода на детей. Еще в 1966 г. вышла небольшая работа З. М. Упоровой «Калевала в школе», в которой она показывает, насколько интересно это произведение в дидактическом отношении: «Она полна педагогических намеков и счастливых находок» [Упорова 1966: 7]. В 1979 г. издательство «Карелия» выпускает альбом детских рисунков «Дети рисуют „Калевалу“», в 1985 г. — учебное пособие для учителей начальных классов А. Ф. Мухиной и Л. И. Шитиковой «Младшим школьникам о „Калевале“» [Мухина, Шитикова 1985], в 1988 г. — моя книжка «Сказка — ложь, да в ней намек...» [Ершов 1988], несколько раньше одноименная статья в журнале «Наука и религия» [Ершов 1980]. В 1980-е юбилейные годы (1985 г. — 150 лет со дня выхода «Калевалы») выходят несколько статей

на эту тему, в том числе и газетных [Perttu 1983; Иванов 1984; Трубин 1984; Леттиева 1985; Мишин 1985; Тихомирова 1985; Прохорова 1986]. В 1992 г. в Саратове вышел сборник статей, посвященных народным традициям в воспитании подрастающих поколений, в том числе моя статья [Ершов 1992]. В 2008 г. выходит монография О. П. Илюхи «Школа и детство в карельской деревне в конце XIX – начале XX века» [Илюха 2008], где она показывает, как черты общественного быта карелов, особенности их жизненного устройства и менталитета крестьян нашли отражение в народной педагогике и в становлении школы. Автор указывает, что важными источниками для изучения народной педагогики в карельской деревне являются эпические произведения, загадки, пословицы, поговорки, сказки, колыбельные песни, частушки, игры и игрушки, этнографический материал, нравственные и трудовые традиции. Необходимо сразу оговориться, что, рассматривая карельские педагогические народные традиции, я в такой же мере активно провожу идею русской школы в Карелии, ибо педагогические традиции в культуре, фольклорных и этнографических материалах русского населения Карелии (Заонежье, Водлозерье, Поморье) достойны лучшего применения, чем это делается сейчас. Это идея акад. И. Ф. Гончарова, последователем и учеником которого я являюсь.

Автор «Калевалы», создавая сюжетное эпическое полотно древней жизни наших предков, взял за основу ее рунический пласт. В то же время он органично вплел в него собственные педагогические взгляды, не разрушая поэзии. В этом произведении он выступает и как ученый-фольклорист, этнограф, и как поэт и просветитель [Сииккала 2009]. Может быть, ученым педагогам стоит изучить педагогические воззрения Э. Леннрота? По-моему, этим вопросом никто не занимался. Задача данной статьи – показать, как в текстах Э. Леннрота народный педагогический опыт облекается в эпические формы.

Рассмотрим, прежде всего, ДОМ – это стержень народной педагогики, он всегда, у всех народов был центром мироздания. Он был осью жизни и гнездом воспитания, он соединял поколения через беспрекословное подчинение авторитету старших, смирение перед сакрализованной мудростью традиции, перед примером – трудовым, нравственным – домочадцев [Шукин 1996: 141].

В широком смысле – «дом» в рунах «Калевалы» означает «родной край», родину, где родился, вырос человек и которому он дает опору и защиту. По К. С. Аксакову – это «твердо очерченная

местность с порогом и воротами» [Аксаков 1861: 326]. Патриотические чувства эпическая поэзия бережно вскармливала у подрастающего поколения. Вот знаменитый рунопевец Вьяннямейнен попадает во враждебную Похьелу и печалится. Это понятно, в древности ойкумена рода-племени была небольшой, все, что было за ее пределами, представляло опасность, было враждебным миром. Потому так болезненно переживает рунопевец свой отрыв от общины – родины:

Я на родине был славен,
Дома был в великой славе...
И пока я жив, страдаю,
Что я родину оставил,
Из знакомых мне пределов
Прохожу в чужие двери,...
В незнакомые ворота (Р. 7: 255–260).

Думаю, что и для современного человека этот плач Вьяннямёйнена актуализирует патриотические чувства. Может быть, на чужбине сытней, вкусней, лучше, но... для эпического героя всего лучше было быть дома:

Не прошу чужой я пищи
На чужбине самой лучшей;
Всего лучше людям дома,
Каждому там больше чести.
Ниспошли, о Боже добрый,
Вновь домой мне возвратиться,
Вновь на Родину вернуться!
Лучше лаптем воду черпать
У себя в родной сторонке,
Чем в стране чужой, далекой
Мед сосудом драгоценным (Р. 7: 255–260).

Здесь каждая строка – педагогический перл, золотое слово... Тема родного дома, его дидактического значения проходит через все произведение Э. Леннрота. Оппозиция – «свой дом – чужой» – рефрен многих рун. Чужбину они рисуют метафорически-черными красками: «частвокол там из железа» и «стоят как колья копыя, змеи в них переплетены», «там герои все с оружием, опоясаны мечами и озлоблены от пьянства» (Р. 26: 225–290).

Мифологически дом — центр мироздания, он объединяет все поколения, он залог стабильности, нравственных отношений между поколениями, он — олицетворение родной природы и космического устройства. Славу дому поют рунопевцы, и вместе с ними — создатель «Калевалы»: «Славен дом со всем народом, / С *детьми* в избе дощатой» (Р. 25: 210–220). Человек без дома — сирота, несчастный, «для него не светит солнце». Бездомность — синоним сиротства, лишения всего — семьи, одежды, пищи, средств к существованию. Эта идея была актуальна и для Древней Руси [Лихачев 1984: 18].

В сакральном значении дом — это святилище. И карело-финский эпос это особо подчеркивает. Этнографы рассматривают карельское жилище как важнейшую часть духовной и материальной культуры народа [Байбурин 1983]. Магическая функция дома имела в народной педагогике свое особое место. Она вводила ребенка в мир семиотических сущностей, через ритуалы, обряды, обычаи, праздники давала ему жизненно важную информацию, активно участвующую в формировании духовного мира человека, включала его в контекст циклического времени. Дом как микрокосм, его моделирующая сущность связывала человека с законами космической гармонии. Все элементы избы находили аналогии с космическим устройством: кровля, балки, потолок, притолоки, лавки, пол, окошки, дверь, порог и т. д. — все это было упорядоченное пространство для человека и упорядочивало его внутренний мир. Они служили не только и даже не столько утилитарно, сколько были носителями сакральной информации, определяющей место человека в доме и на земле, формировали этикетные отношения, взгляды и представления об окружающем мире. Рунопевцы пели о событиях — радостных и печальных, бытовых и праздничных и им внимали печка, лавки, окошки... они оживотворялись и включались в круг людей и событий:

Он играл в своем жилище,
В собственном сосновом доме:
И звучала кровля дома,
И дрожал весь пол жилища,
Потолок пел, пели двери,
Восклищали все окошки,
Каменная печь качалась,
Притолоки все звучали...

(Р. 44: 315–325; см. также: Р. 38: 70–75;
Р. 46: 230–240, 279–280; Р. 50: 1–15)

Думаю, что Э. Леннрот был знаком со славянофильской концепцией «дом — теплое гнездо» (Хомяков). Это эпическое единение жилища с домочадцами мы видим и в 25 руне: в дом возвращается хозяин: и радуются не только родные, но и «крыша золотая», «сильно радовались окна», «все трещала ручка двери о руке твоей в колечках / И порог склонялся ниже, / Отворялись двери сами», изба весело вертелась, волновались пол, овины, двор вокруг все озирался, наклонялись амбары...». Одним словом, жизнь дома и человека в доме подчиняется законам природосообразности, соборности, любви.

Но народная педагогика понимает — мало иметь родной и крепкий дом, мало родить ребенка, надо воспитать его, вырастить его умелым, добрым, счастливым. Без этого даже «под родительскою кровлей» он не обретет рассудка мужа:

Под родительскою кровлей
Он не сделался умнее,
Не обрел рассудка мужа,
Ибо дурно был воспитан,
Глупо в люльке был укачен,
Воспитатель был неумный
И укачиватель глупый (Р. 35: 4—11).

Знакомство с народной педагогикой «Калевалы» удивляет глубиной педагогической мудрости, зрелости. Наши предки хорошо понимали, что будущее — в детях. Трагедией было, когда ребенок лишался дома, отца, матери:

Ой ты, Укко, бог верховный,
Никогда на этом свете
Не твори дитя несчастным,
Чтоб дитя сироткой было,
Без отца бы проживало
И без матери осталось,
Как меня ты создал, Укко (Р. 34: 55—60).

Эпос сложился примерно две тысячи лет назад. И уже тогда понимали, что ребенок-сирота чаще всего вырастает неумелым, несчастным, жестоким, не знает, что такое сострадание, т. е. он оказывается вне нравственных устоев общины. Хотя в те времена род не оставлял сироту один на один, община была в ответе за него.

Дом — это, прежде всего, разумный уклад жизни, основанный на труде. Э. Леннрот насыщает руны трудовыми описаниями. Девушка «прежде солнышка проснулась, И белье уже колотит, / Платье чисто полоскает» (Р. 18: 43—46) или ей надо «хлев убрать, смотреть за стадом, / Да вертеть тяжелый жернов, / Что б муку смолоть помягче» (Р. 18: 491—494). Помягче! Т. е. как покрутишь жернов, такую кашу или муку и получишь. Я знаю, как это трудно: мое утро начиналось с жернова во время войны в Архангельской обл., а затем уже была кашка, из того, что намолот. И у юноши не было свободного времени: «Наточить топор мне нужно, / Расколоть им пень огромный, / Дров для топки заготовить», — перечисляет руна все его занятия (Р. 18: 518—521). В труде формировалась личность ребенка, его трудовые навыки, в примере взрослых дети видели трудовой стереотип жизни.

Я учился только дома
За своим родным забором,
Где родимой пела прялка,
Стружкой пел рубанок брата,
Я ж совсем еще ребенком
Бегал в рваной рубашонке...

Особое внимание эпос обращает на воспитание девушки — будущей жены, матери. Отчий дом был хорошей школой в этом отношении: «нужны девушке советы, / поучить невесту нужно...». Вся 23 руна по существу направлена на воспитание личности женщины. Несмотря на редакторскую работу Э. Леннрота, в рунах (песнях) «Калевалы» отчетливо просматриваются отголоски матриархальной семьи. Народная педагогика хорошо знала, с какими трудностями девушка встретится в чужом доме (мужа) и потому в поэтическую форму облекала советы, как вести себя с новыми родственниками, чтобы избежать конфликтов с мужем, свекровью, свекром, золовками:

Чистоту свою храни ты!
Добродетель в доме ценят,
В добром доме чистых нравов (Р. 50: 605—610).

«В чужом доме все иначе, / Все иначе в том хозяйстве», поэтому, «как пройдешь, подумай прежде», «лень свою ты выкинь на пол,

/ Нравам новым научайся...». Каждый стих — это мудрый совет, а в целом — развернутый стереотип поведения молодой хозяйки в доме мужа. В невесте ценились не только красота, но умение вести хозяйство, прясть, ткать, белить холсты, стирать. Невеста Лемминкяйнена, юная Кюлики работает красиво, сноровисто (Р. 11: 375–380).

Особо надо сказать о *нравственном аспекте* песен «Калевалы»: осуждение зависти, агрессивности, самоуверенности, кичливости и грубости мы видим в ее текстах. Руна третья рассказывает о состязании Еукахайнена с Вайнямейненом. Сколько здесь уважения к истинным знаниям, к познанию и осуждения верхоглядства и кичливости (Р. 3: 20–40)! Руна 24 учит благодарности за учебу — родителям за то, что дали жизнь, воспитали, вырастили, научили всему, старшим братьям и сестрам:

Уж и батюшке родному
За всю жизнь мою спасибо,
За еду, что я поела,
За отборные кусочки.
Уж и матушке спасибо,
Что меня, дитя, качала,
Что малюточку носила,
Что меня кормила грудью.
И тебе спасибо, братец,
И тебе, моя сестрица!
И спасибо всем в семействе... (Р. 24: 338–347).

Карельская народная педагогика осуждает насилие³. Руна четвертая, например, не одобряет насильственную выдачу девушки замуж:

Матери! Вы не качайте
Никогда в течение жизни
В колыбелях ваших дочек,
Не воспитывайте деток,
Чтоб насильно выдать замуж (Р. 4: 439–444).

В ней мы находим поэтически оформленные советы молодому мужу:

³ Насколько актуальна проблема ненасилия в обучении, говорят многочисленные работы педагогов по этой проблеме: педагогика ненасилия ярко представлена в «Беседах о покаянии» святителя Иоанна Златоуста // Обучение с целью уменьшения насилия: Сб. науч. ст. по проблемам педагогики ненасилия. СПб., 2002.

Ты не вздумай, муж несчастный,
Поступить с девицей дурно,
Поучить ременной плеткой,
Как рабу кнутом ударить.
Перед нею стань стеною,
Чтоб свекровь ее не била,
Чтобы свекор не бранился...
Ты советуй ей в постели,
Год учи ее словами,
А другой — учи глазами (Р. 24: 187 и далее).

Кстати, О. П. Илюха в своей монографии обращает внимание, что карельских детей дома не били, им многое прощалось; это, видимо, формировало характеры самостоятельные, независимые, основанные на чувстве личного достоинства [Илюха 2008: 70–72]. Вся 24 руна «Калевалы» учит юношу быть мудрым хозяином дома, заботливым мужем, отцом, опорой старым родителям. Эти поэтические рекомендации мотивируются категориями «хорошо — плохо». Не менее значимым был *метод осмеяния*: «на деревне все увидят, / Станут женщины смеяться» (Р. 24: 258)⁴. Боялись, стыдились делать плохое. Категория стыда часто встречается в рунических песнях: «Стало мне неловко, / Стыдно стало и неловко...» (Руна «Сватовство в Хийси», вариант 20)⁵. Смеховой мир древней карело-финской общины еще ждет своего исследователя, но уже Э. Леннрот, видимо, понимал, что смех, ирония занимали важное место в жизни и в воспитании подрастающих поколений.

Эпос был эффективным методом воспитания молодежи. Это было высокое искусство, которое звучало и в рыбных тонях, в лесу под елью, в избах на праздниках. А искусство всегда воспитывает, пробуждает в душе сильные и лучшие чувства. Молодые слушали и воспринимали науку жизни. Э. Леннрот специально показывает этот процесс песнопения, его педагогическую функцию: прославление доброго хозяина и хозяйки, невестки, хлебосольного дома; доброго слова заслужили от рунопевца и все гости. Слушая рунопевцев, молодые учились, запоминали и исполняли затем в тайне, чтобы никто не слышал. Это было проявлением уважения к старшим, к традиции. «В

⁴ Осмеянию общины подвергались забеременевшие девушки без свадьбы: «Стал живот расти, / Люди вокруг смеяться...». Руна «Сватовство в Хийси», вариант 9 // Эпические песни Южной Карелии / Сост. В. П. Миронова. Петрозаводск, 2006: 45, ст. 11–12.

⁵ Сватовство в Хийси // Эпические песни Южной Карелии. 127, ст. 13–14.

этом табу — педагогическое требование уважать старших, их возраст. Исполнитель рун должен обладать мудростью, достоинством, иметь осмысленный жизненный опыт», — пишет О. П. Илюха [Илюха 2008: 61–62]. Правда, она же приводит пример обучения пению рун с 12 лет⁶. Усвоив эпическую традицию в детстве или в молодости, исполняли руны лишь в зрелом возрасте:

Петь меня *учил* родитель,
Мне отец слова оставил,
И его *учил* родитель...
(Карело-финский народный эпос:
В 2 кн. М., 1994. Кн. 2. С. 7)

Руны учат, осуждая или поощряя, воспевая или осмеивая. *Учат!* В рунах «Калевалы» часто встречается педагогическая терминология: «научили», «воспитали», «вразумили», «наставление»; прослеживаются методы воспитания: «требование», «пример», «убеждение», «благословение», «уговор», «приказ», «запрет», «угроза»:

Уж девицу *научили*,
Уж девицу *вразумили* (Р. 24: 1–5).

Искусство рунопевца — это бесценный педагогический капитал, это школа нравственности и мудрости. Э. Леннрот понимает значение песенной традиции, ее важную педагогическую и эстетическую функции: пение старин делает жизнь краше, радует душу, учит мудрости. Уважение, почитание, развитие песенной традиции — это педагогика в действии. Этой теме посвящена и 21 руна — искусству петь, значению рунопевца, приносящего радость и сакральный смысл песнопения.

Через мифологическую оболочку рун четко прослеживается педагогическая память народа. Конечно, миф и руны идеализируют реальность, как и всякое искусство. Без идеала нет искусства! Как и процесс воспитания безжизнен без идеала, примера, вдохновения.

⁶ «Самым юным из певцов рун, с кем довелось общаться Э. Леннроту, был 15-летний Лукани Хуоттари из д. Понкалаhti... этот мальчик, чей возраст приближался к юношескому, исполнял руны лишь во время пути, когда не было взрослых свидетелей его поступка» [Илюха 2008: 62]. В 1937 г. В. Я. Евсеев записывал руну «Вести о смерти родных» от шестилетнего Вани Архипова (Эльмитозеро, Петровский р-н; Эпические песни Южной Карелии. 233).

Это и называется воспитанием! Прав Е. М. Мелетинский: «Ни в каком другом эпосе... пафос трудового и „поэтического“ освоения мира не получил такого полного развития» [Мелетинский 1986: 80].

«Калевала» — современное произведение. «Леннрот... приблизил древний мир к современности», — говорил на конференции, посвященной 150-летию «Калевалы», Э. Г. Карху [Карху 1986: 17]. И, может быть, поэтому оно так ярко и зримо выявляет современные смыслы. Я имею в виду, прежде всего, педагогические. Финский исследователь Лаури Хонко назвал «Калевалу» «продолжающимся процессом», т. е. памятником, вызывающим различные интерпретации — исторические, мифологические и, конечно, педагогические [Хонко 1986: 27].

Литература

- Аксаков 1861 — Аксаков К. С. Полное собр. соч. М., 1861. Т. 1.
- Байбурин 1983 — Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983.
- Дети рисуют «Калевалу» / Сост. В. О. Поляков. Петрозаводск, 1979.
- Евсеев 1986 — Евсеев В. Я. К вопросу об историзме карело-финских рун // «Калевала» — памятник мировой культуры. Петрозаводск, 1986. С. 37–42.
- Ершов 1980 — Ершов В. «Сказка — ложь, да в ней намек...» (Об изучении карело-финского эпоса в школах Петрозаводска) // Наука и религия. 1980. № 11.
- Ершов 1988 — Ершов В. «Сказка — ложь, да в ней намек...». Петрозаводск, 1988.
- Ершов 1992 — Ершов В. Традиции народной педагогики в карело-финском эпосе «Калевала» // Традиционное и новое в культуре народов России. Саранск, 1992.
- Иванов 1984 — Иванов В. П. Уроки «Калевалы» // Ленинская правда. 1984. 30 авг.
- Илюха 2008 — Илюха О. П. Школа и детство в карельской деревне в конце XIX — начале XX века. Петрозаводск, 2008.
- Карху 1986 — Карху Э. Г. «Калевала» — выдающийся памятник карельской, финской и мировой культуры // «Калевала» — памятник мировой культуры. Петрозаводск, 1986. С. 8–19.
- Лихачев 1984 — Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984.
- Леттиева 1985 — Леттиева Г. «Уроки «Калевалы» в школах Карелии», на карельском языке // Runalipru. 1985. N 6.
- Логинов 1992 — Логинов К. К. Интерьер крестьянской избы в обрядности и верованиях заонежан // Заонежский сборник. Петрозаводск, 1992.

Мелетинский 1986 – Мелетинский Е. М. «Калевала» в сравнительном освещении // «Калевала» – памятник мировой культуры. Петрозаводск, 1986. С. 79–81.

Мишин 1985 – Мишин А. И. Читаем, рисуем, поем «Калевалу» // Комсомолец. 1985. 28 февр.

Мухина, Шитикова 1985 – Мухина А. Ф., Шитикова Л. И. Младшим школьникам о «Калевале». Петрозаводск, 1985.

Прохорова 1986 – Прохорова Р. Песни «Калевалы» (в школах Карелии) // Музыка в школе. 1986. №

Сииккала 2009 – Сииккала А. Л. Элиас Леннрот как этнограф // Проблемы духовной культуры народов Европейского Севера и Сибири. Петрозаводск, 2009.

Сухомлинский 1974 – Сухомлинский В. А. Переписка с Г. Н. Волковым // Волков Г. Н. Этнопедагогика. Чебоксары, 1974.

Трубин 1984 – Трубин А. Рисуют дети // Комсомолец. 1984. 11 февр.

Тихомирова 1985 – Тихомирова В. Уроки добра и красоты // Ленинская правда. 1985. 6 февр.

Упорова 1966 – Упорова З. М. «Калевала» в школе. Петрозаводск, 1966. См. также: Uporova Z. / Kalevala kouluissa // Neuvosto-Karjala. 1974. 1. maalisk.

Хонко 1986 – Лаури Хонко. «Калевала» как процесс // «Калевала» – памятник мировой культуры. Петрозаводск, 1986. С. 20–30.

Шукин 1996 – Шукин В. Г. Дом и кров в славянофильской концепции. Культурологические заметки // Вопросы философии. 1996. № 1.

Perttu 1983 – Perttu M. Tuntevatko lapset Kalevalaa // Neuvosto-Karjala. 1983. 6 toukokuu. (на карельском яз.).



**ЯЗЫК ФОЛЬКЛОРА,
ЯЗЫКОВАЯ КАРТИНА МИРА
(на материале фольклорной
и диалектной лексики)**





Э. Г. Рахимова
Москва

**О систематизации художественных уподоблений
в рунах калевальской метрики**

Термин *руны калевальской метрики* (*kalevalamittaiset runot*) сложился в финской фольклористике в XX в. и используется для обозначения старинных карело-финских изустных песен независимо от их жанровой принадлежности. Этот размер нерифмованного аллитерационного стиха, обычно восьмисложного, напоминает четырехстопный хорей. Традиционные мелодии варьировались в ограниченных просодией рамках. Дефинитивный признак — четырехударность. Строки из двух- и четырехсложных слов разделены посередине цезурой: *Kuin on kuiva / hoavañ lehti* «как (был) сухой / листок осины»¹. Под действием просодии словесное ударение оказывается на спаде стопы, если одно из слов трехсложное, такую строку называют «перебойной» (*murrelmasäe*): *Tahi / talvi/- ni o/ -rava* «или зимняя белка».

Калевальский размер присущ не только эпическим сказаниям, балладам и духовным стихам, но и свадебным обрядовым песням (в отличие от причитаний) и произведениям необрядовой лирики элегического и медитативного и нравоучительного содержания (вплоть до пословиц), а также заговорам (они произносились напряженным речитативом). Заключенное в термине указание на составленную из подлинно изустных записей эпопею «Калевала» (первое издание 1835 г. в 32 песнях, 12 078 строк, итоговое 1849 г. в 50 песнях, 22 795 строк) объясняется ее высочайшим статусом сокровища национальной культуры. Составителя Элиаса Леннрота (1802—1884), совершившего 11 экспедиций по местам песенного бытования рун и опубликовавшего, начиная с 1828 г., несколько сводов переработанных изустных

¹ Перевод на русский язык здесь и далее автора статьи, если не указано иначе.

записей, не приходится, однако, считать первооткрывателем калевальских рун. Они записывались в Саво и Сев. Похьянмаа еще в XVIII в., с начала XIX в. — систематически — и были опубликованы: 22 руны в [Gottlund 1818–21], а 85, включая 16 эпических и 15 заговоров, в [Topelius 1821–31]. Земский врач Закрис Топелиус-старший (1781–1831) приложил немало усилий к разысканию рукописных сборников, а будучи обездвижен параличом, до 1826 г. регулярно приглашал для пения рун заходящих корабейников из Беломорской Карелии с русской стороны границы [Kaukonen 1979: 18].

Предпринимаемый сегодня анализ поэтики песенных по форме бытования рун не может не перекликаться с устно-формульным подходом Пэрри — Лорда, развитым как в финской [Harvilahti 1992], так и в отечественной [Путилов 1966] фольклористике. Не менее плодотворны достижения российского былиноведения в изучении поэтики и сказительского мастерства [Астахова 1938; Гацак 1971] и типологической школы в эпосоведении, обратившейся к устным традициям Сибири, Дальнего Востока и Кавказа. Развитие типологического подхода ознаменовалось текстологическим изучением поэтики [Гацак 1973; ТПНЭ 1975; Фольклор 1977, 1984] и трансляции сказительского знания от учителя к ученику [Гацак 1994] и выделением эпических топосов [Гацак 1989]. Эталоном для исследования стал указатель «художественных сравнений русского песенного эпоса» [Селиванов 1990], где введено понятие «образа сравнения—сопоставления» (далее ОСС) — мы бы сказали, референта, с которым сопоставляется изображаемое как объект. Обычно художественные уподобления служат или для выражения эмоционального состояния Эго в лирической или повествовательной ситуации, или для характеристики выраженного глаголом действия. Художественные уподобления сопрягают ОСС с объектом в скрепленных синтаксическим параллелизмом двух- и трехстишиях. Поэтическая фактура рун, образовавших общую для нескольких народов прибалтийско-финской группы традицию (у вепсов песен калевальской метрики, увы, не бытовало в момент собирания), в российской фольклористике не изучалась.

Исследование направлено на фронтальное выявление сравнительных констант по опорным словам: ОСС в сочетании с объектом — с учетом грамматико-синтаксической модели уподобления. Художественные уподобления встречаются при вербализации действий и событий (повествовательно значимых в эпических жанрах, желаемых или мыслимых как произошедшие в потустороннем мире в заговорах), где

служат для характеристики ситуаций (лирические и обрядовые), граней эмоционального состояния лирического Эго или балладного и даже героико-мифологического персонажа. Им присуща вариация в пределах набора отшлифованных устным бытованием традиционных решений. Ограничители, обеспечивающие устойчивость словесного выражения, связаны с просодией.

Фольклористы и языковеды второй половины XX в. описали правила, которым калевальская метрика соответствует в живом песенном бытовании. Строка не заканчивается односложным словом. При наличии трехсложных слов долгий слог под главным ударением оказывается на подъеме второй, третьей или четвертой стопы, а краткий слог под главным ударением – на спаде второй или третьей, т. е. из всех комбинаций следующих слов возможно лишь: *Otti / miekka / -nsa o- / mansa* «Взял меч свой собственный». Цезура разделяет вторую и третью стопу бесперебойной хореической строки, так что слово (педон) не может «перехлестывать» ее, т. е. из всех комбинаций возможно лишь: *Poika / tuhma / Tuuretuisen* «Парень подлый Тууретуйнен». Финский филолог Мартти Саденниemi [Sadenniemi 1951: 16–17] выделил три основные разновидности строк калевальской метрики с учетом количества слогов в словах. Бесперебойные «хореические» строки, содержащие лишь двусложные или двух- и четырехсложные слова-такты, отвечают подтипам типа А. Строки, содержащие наравне с двусложными еще и трехсложные слова, образуют тип В. Строки, заключающие в себе не только двух- и трехсложные, но и односложные слова-такты (обычно односложное слово представлено дифтонгом), образуют тип С, включающий 7 подтипов.

Приведем пример сравнительной фигуры, живописующей магический танец протагониста на острие копья перед отъездом незванным на пайвельский пир, по длинной (307 строк) записи [SKVR 1. (2), No 802]. А. А. Борениус, как всегда с максимальной текстологической точностью, записал руну 10 октября 1871 г. от представителя рунопевческого рода Малиненов Юрки Онтреинена из Войницы.

Suorittautu, voatittšautu,
Otti miekkañsa omañsa,
Perim peltotoh sūsäsi,
Kärin keänti taivoisehe,
Itse keännäksi käressä,
Kuin on kuiva hoavañ lehti
Tahi talvini orava.

Собирался-наряжался,
Взял меч свой собственный,
Концом в поле воткнул,
Острием повернул к небу,
Сам на острие повернулся
Как (был) сухой листок осины
Или зимняя белка.

Данное уподобление отнесено при помощи союза к показанному в динамике действию. Оно состоит из двух синтаксически параллельных между собой строк: двух обстоятельств образа действия, относящихся к последнему действию, выраженному глаголом в предыдущей 156-й строке, — одна из которых является бесперебойной, а завершающая — перебойной строкой. С учетом количества слогов метрическая схема двустушия такова: $A1 = (1\pm 1)+2+2$ и $B1 = 2+3+3$. Союзное сравнение танца протагониста на острие меча распространено в локальной традиции Войницы. Оно передавалось в активно опрашиваемом собирателями рунопевческом роде Малиненов из поколения в поколение. В Беломорской Карелии динамическое уподобление «сухому листку осины или зимней белке» характерно для героико-мифологических рун и относится к протагонисту, которому предстоит одержать победу в поединке на мечах. В традиции Ингерманландии и Карельского перешейка это же уподобление легкого и стремительного движения живописует легкомысленный порыв девицы в балладе «Совращение сестры». Приведем пример по записи собирателя А. Коскиваара 1912 г. от Оути Йерла из Метсяпиртти-Васкела [SKVR 13. (1), No 1122]. Отвезя налоги в город, протагонист заманивает в свои санки одну из идущих в церковь девиц, которая в финале окажется его сестрой. Варианты с Карельского перешейка, что характерно для репертуара женских хоровых коллективов, строятся за счет неоднократных повторов ситуаций: герой не сразу добивается желаемого.

Poika tuhma Tuurittuisen <...>
kumahutti kultiansa,
helsytti hopeoitansa:
Neito korjohon kavahti
niin kuin kultanen omena
tahi ruskia reponen,
niin kuin kuiva haavan lehti.

Парень подлый Тууриттуйненов <...>
Погремел своим золотом,
Позвенел своим серебром:
Девушка вскочила в санки,
Словно яблочко золотое,
Или рыжая лисица,
Словно как сухой листок осины.

Мы наблюдаем структурообразующую роль синтаксического параллелизма, который может охватить как целые строки, так и их части. Репродуцируя при пении с той или иной степенью личного, импровизационного начала традиционный текст, исполнитель как бы нанизывает строки одну за другой. В этом проявляется устная природа текстуализации рун. В аутентичной ситуации исполнения воссоздание текста с опорой на стабильный фабульный «каркас» происходило при пении традиционных мелодий. Параллельную строку из

скрепленного синтаксическим параллелизмом двустипий или четверостиший удобно было подпевать и при парном исполнении, и при хоровом, характерном для женских исполнительских традиций Ингерманландии и Карельского перешейка. Представленные в SKVR варианты преимущественно зафиксировали исполнение по просьбе собирателя, когда запись, особенно эпических рун, осуществлялась не «с голоса», а под диктовку, но параллелизм сохраняется. Повтор или комбинация различных типов повторов [Kuusi 1957: 78–117] более или менее обширных массивов стихов служат композиционным стержнем целостного текста. Помимо эстетической подчиненности сюжету или стремлению усилить магическое действие, повторы исполняют мнемотехническую функцию и в повествовательных рунах [Harvilahti 1992: 110–111; Харвилаhti 1998: 14, 47], и в заговорах [Siikala 1989: 80]. Неотделимость повтора от устного перформанса объясняет впечатление затянутости, возникавшее у читателей, перед которыми руна калевальской метрики предстала стихами на бумаге, а не в живом песенном звучании. Параллелизм и повторы вместе с просодическими законами калевальской метрики закрепляют в словесной ткани устойчивость изобразительных решений, вытекающую из содержательной константности: декоративных метафорических уподоблений действий персонажей и фигуративных воплощений лирических ситуаций и переживаний Эго в лирике.

Художественные уподобления в рунах ранее не изучались ни в России, ни в Финляндии. Создатель исторической поэтики калевальских рун, намеренный датировать сюжеты по стилевым средствам и изобразительным подробностям, Матти Кууси говорил о непостижимости для анализа виртуозного сравнения, в котором безвестная народная поэтесса при создании «птичьей элегии» облагородила свои печальные и скорбные эмоции, стужу и бездомность [Kuusi 1963: 266]. Йоуко Хаутала стал единственным, кто затронул одно из сравнений — уподобление стремительно скользящей лыжи охотника летящему ястребом белому зайчонку и рыжей лисице — при текстологическом изучении вариантов руны о погоне за лосем Хийси (Hiiden hirven hiihdäntä) [Hautala 1947: 109–116].

Между тем морфо-синтаксические модели изобразительных уподоблений весьма разнообразны, притом что их повторяемость демонстрирует традиционную устойчивость. Говоря об *этнопоэтической* традиции, необходимо подчеркнуть укорененность моделирующих принципов системной организации поэтики в самой грамматико-

синтаксической системе языка, на котором данный комплекс традиционного фольклора находил свое многовековое и многократное воплощение. Для калевальских рун характерны сравнения, как вводимые союзом «как, словно» (*kuin, niin kuin*), так и опирающиеся на компаратив качественных прилагательных и наречий. Встречаясь в эпосе, союзные сравнения декоративны и могли быть опущены при исполнении. Этноспецифичны морфологические конструкции метафорического уподобления с использованием падежа состояния эссива и превратительного падежа транслатива (хотя они в определенной мере соотносимы с русскими слитными сравнениями с творительным падежом). Эссивным и транслативным метафорическим уподоблениям при динамическом описании действий глаголом в последнем случае присуще вибрирование образа, видимого на арене перформанса мысленными взорами сказителя и слушателей: от фантастического превращения и до констатации фигуративного сходства.

Простые сопоставления качества или признака в калевальских рунгах редки и встречаются только в свадебных величальных и корильных песнях. Приведем пример по записи Варонена 1886 г. от Марппы Евсеевны Хянийни из Минозера [SKVR 1. (3), No 1668]. В обряде текст поется по прибытии свадебного поезда с невестой в дом жениха.

Soajanaisen suu somanen,
Niinkuin Suomen sukkulaini,
Soaja(naisen) peä somanen,
Niinkun pissyn pilven kokka
Soajanaisen soappoat somat,
Niinkuin hanhuet havolla,
Vesilinnut vempelleellä.
Jopa kiitin soajanaisen.

Свахин рот такой пригожий,
Как челнок ткацкий из Суоми,
Свахина голова пригожа,
Словно край отвесной тучи,
Сапоги свахи пригожи,
Словно гуси на полени,
Водяные птицы на хомуте.
Вот я похвалила сваху.

В необрядовой лирике регулярно используется компаратив (сравнительная степень) прилагательных и наречий. В повсеместно бытовавшей женской (девичьей) элегии объектом сравнения становится количество слез, пролитых Эго. Приведем пример по записи [SKVR 7. (2), No 1848] «Лучше бы лежать на иве...» («*Parempi on rajulla maata...*») из рукописной тетрадки местного энтузиаста, предположительно кантора церкви Пиэлисьярви. Ее обнаружил в 1825 г. будущий российский академик А. И. Шегрен (1794–1855) (кстати, побывавший не только в Приладжье, но и в Беломорской Карелии раньше, чем Э. Леннрот).

Enembi on minulla huolta,
Kuin on kuusessa käpyjä,
Pajuja pahalla maalla,
Oksia pahassa puussa,
Petäjässä helpehitä.

Больше у меня заботы,
Чем на елке шишек,
Чем ив на дурной почве,
Веток на дурном дереве,
Чешук семян на сосне.

С опирающейся на компаратив наречия моделью перекликается приравнивание количества объекта и ОСС без использования сравнительных степеней. Стереотипно оно в песне мукомолки. Героиня (затравленная злой свекровью / хозяйкой сноха / батрачка, часто Эго) мелет муку ручным жерновом. Несчетное количество муки и пролитых слез приравнивается к количеству снега и воды в реке. Так, в записи [SKVR 5. (1), No 966] Вихтори Алава, сделанной в 1894 г. в приходе Лембалово в Северной Ингерманландии от женщин из д. Ристола (запевала Иро, подпевает Анни), свекровь оскорбляет сноху, а у той:

Sitt' ol jauhoo (kivell')
Kun lunta kulvehoss',
Sitt ol kynnältä kivell'
Ku vettä hera-juoessa.

Столько было муки (на камне),
Сколько снега в колдобине,
Столько было слез на камне,
Как воды в реке-смородине.

Щемяще трогательны и декоративно красивы уподобления формы слез, построенные за счет компаратива качественных прилагательных. Как в эпических рунах, так и в необрядовой лирике, особенно женских и девичьих элегиях, они служат для зримого образного воплощения эмоционального состояния героини-мифологического персонажа или Эго. Величина и округлость слез сопоставляется с ягодами клюквы, а также с бобовыми и с птичьими яйцами или головами. Эго [SKVR 5. (2), No 640], записанного в 1895 г. Фанни Паюла от 59-летней уроженки Лембалово Тарьи Корпуна, жительницы Сохвола прихода Вуоле, познала сиротскую долю:

Mie kun istun yksinäin,
Itku istu vieressäin,
Viet vierööt silmihein,
Helkkiämmät hernehii,
Kalkeammat karpaloi,
Paksummat pavun jyvii.

Я когда сижу одна-одиошенька,
Плач со мной садится рядом,
Воды катятся из глаз,
Звонче горошин,
Звучнее ягод клюквы,
Толще бобов.

Содержащее компаратив качественных прилагательных сравнение слез гусяра, тронутого своей мастерской игрой, можно считать сигнальным для руны «Создание кантеле» (Kanteleen syntu). Оно встречается не во всех вариантах, но наличествует даже в записи XVIII в. Небольшой, длиной в 37 строк, вариант был использован Ленквистом в диссертации 1782 г. о старинных суевериях. Качественные прилагательные, употребленные в сравнении, были включены Кр. Ганандером в рукопись Нового финско-(шведско)го словаря «*Ny finskt lexicon*», подготовленную в 1786 г. Текст [SKVR 12. (1), No 74] содержит уточненное, но достоверное для крестьянского и охотничьего быта уподобление слез гусяра ягодам и правильно круглым яйцам рябчика:

Itestänni Väinämöisen
Vedet juoxit silmistähän
Kaseammat karpaloita
Pyylämät pyyn munia
Reheille rinnoillehen
Rinnoiltahan polvillehen.

У самого у Ваянямейнена
водица из очей бежала,
(слезы) покрупнее клюквы,
покрутлее яиц рябчика
на могучую грудь,
с груди на колени.

Встречается это уподобление и в беломорско-карельских вариантах. Используют его рунопевцы из Лонкка: Мартиска Карьялайнен в контаминированном с мотивами цикла Сампо варианте «Создание кантеле» [SKVR 1. (1), No 96/647] в строках 122–125, неизвестный в контаминации с сюжетом погони за лосем [SKVR 1. (1), No 95/876] в строках 60–63, а также отец Лари Теппинена-Богданова [SKVR 1. (1), No 657] в строках 51–55, что отражено в фиксациях Леннрота 1834 г. В безупречных по достоверности записях сравнение фиксировалось А. Борениусом в 1871 г. от Юрки Онтреинена из Войницы в варианте с контаминацией с поиском дерева для лодки [SKVR 1. (1), No 341] и в [SKVR 1. (4,2.), No 855] от Лари Теппинена из Ухтуя в 1872 г. в обычном «Создании кантеле». Представители рунопевческой династии Перттуненов: Архипа в записанном Леннротом варианте [SKVR 1. (1), No 615] в строках 75–79 и его сын Мийхкали в [SKVR 1. (1), No 617], записанном А. Борениусом в 1871 г., — использовали с ОСС головы ласточки. Оно же дается в добавлениях по повторному исполнению 1877 г. (строки 141–144).

Itseltähki šoittajalta
Vieri kyynel šilmästähä
Pyriempi pyym munoa,
Häriempi peätškyn peätä.

У самого гусяра
Выкатилась слеза из глаз,
Круглее, чем яйцо рябчика,
Стремительнее, чем голова ласточки.

В [SKVR 1. (1), No 611] Марке Лесонена из Койвуярви близ Костомукши уподобление в строках 89–91 тройственное: яйцам рябчика, голове ласточки и ракушкам жемчуга: *siliemmat simpukkoja* — «более гладкие, чем ракушки жемчуга».

Сравнение эмоционального состояния Эго, построенное за счет компаратива качественных прилагательных и наречий, создает трогательный образ с орнитоморфным референтом, например, в записи Каарле Круна 1884 г. от 75-летней Лиены Луукконен из Хиппола прихода Импилахти [SKVR 7. (2), No 1729]. Птицы фигурируют и как метафорические замены для Эго:

Eipä tiä yksikänä,
Ei ymmärrä yheksänkään
Tämän allin mielialoja,
Mitä alli ajatteloo,
Ja peäsky peässään pitää.
Alahan on allin mieli
Uiessa vilua vettä,
Miun on alemma sitäki,
Syöessä kylän kegua;
Vilu vatsa on varpusella
Varvalla vapettajessa,
Minun on vilumpi sitäki
Vierahassa ollessani;
Syän on kylmä kyyhkysellä
Kylmällä kykettäjässä,
Miun on kylmempi sitäki,
Kyläisillä kynnyksillä.

Ни одна того не знает,
Девятеро не понимают
Уточки-морянки настроений,
О чем утка думает,
И ласточка в головке держит.
Низко пал дух уточки-морянки,
Плавая в воде студенной,
У меня ж и того ниже.
Кушая копну в деревне,
Стынет животик воробышки,
На веточке подрагивая,
Мне же и того студеней,
Как у чужих людях пребываю.
Сердечко холодно голубки,
На холоде воркуя,
Мне же и того холоднее
На порогах деревенских.

Уподобление по качественному признаку, но без сравнительных степеней качественного прилагательного эта же исполнительница использует [SKVR 7. (2), No 1765] в морфолого-синтаксическом альтернативном решении (антитеза сочетается с прилагательными с лишительным суффиксом в самохарактеристике и орнитоморфными образами в составном именном сказуемом). В этой ее элегии использованы сложные ступенчатые сравнения дома и эмоционального состояния Эго с краем студенной тучи:

Katsos on muita miekkosia
Ja muita osallisia:
Koti on muilla osallisilla,

Глянь-ка на других счастливых,
Наделенных лучшей долей:
Дом есть у других счастливых,

Kartanot kanoilla muilla,
 Miul ei kurjalla kotia,
 Katalall' ei kartanoita,
 Mie olen pyy pesätön lintu,
 Tsirkkanen (?) sijaton siemen
 Sekä koppelo kojeton.
 Korvessa on miun kotini,
 Pirttini pesäjäkössä,
 Aittamökkini aholla;
 Tuuli usta tudjuttaapi,
 Kahen puolen häilyttää.
 Niin on kolkko miun kotini,
 Kui on kolkko korven tšuppu,
 Niin on losjat laattiani,
 Ku on loajan lammen rannat,
 Niin on pikät miun pihani,
 Kui on pikät pilven rannat.

Усадьбы у других курочек,
 У меня нет бедняжки дома,
 Нет у жалкой ни усадьбы.
 Я – рябчик, без гнезда птица,
 Овсянка бесприютное семечко,
 Копалуха бездомная.
 В чаще леса мой дом будет,
 Моя избушка в сосняке,
 Моя хижина с амбаром на поляне.
 Ветерок дверь укачивает,
 С двух сторон ее колышек.
 Столько утрюмым дом мой будет,
 Как утрюм уголок в лесу,
 Так мои полы обширны,
 Как обширны берега ламбушки,
 Так длинны мои дворы,
 Как длинны края у тучи.

По семантике среди образов сравнения—сопоставления выделяются орнитологические и зоологические, включающие определенных пушных зверьков (лисицу, куницу, горностаю, ласку, зайца/зайчонка), а также волка и медведя. Они могут реализоваться через этноспецифичные морфологические модели с падежами транслатива и эссива. В балладе «Унесенная(-ый) тучей» и руне-легенде о Богородице мать ищет дочь или сына, рысая в чащах волчицей, по осиновым ветвям белкой, в широких рощах горностаем. Более того, при изображении лирической ситуации сиротства падежная модель с транслативом функционально синонимична союзному сравнению, а ОСС певчих птиц и мелких пушных зверьков (зайчонка) несут одинаковую смысловую нагрузку. Умирая, мать бросила Эго подобно жаворонку на камне, дрозду в буреломе, что вербализуется по транслативной падежной модели метафорического уподобления в [SKVR 4. (1), No 310] неизвестной певицы из Стрельны (Nuolijoki) в Средней Ингерманландии.

Mänin kirkkohon kesällä,
 Heliällä heinajalla. (...)
 Mänin emon hauan päälle.
 Sitä itken miun emoni,
 Jätit potrimman pojasi
 Sekä tyhjän tyttäresi
 Kiuruksi kivosen päälle,
 Rastahaksi rauniolle.

Пойду в церковь летом,
 В звонкое время сенокоса.
 Пойду к маме на могилку.
 О том плачу, моя мама:
 Ты оставила самого бодрого сына
 И свою пустую дочку
 Жаворонком поверх камня,
 Дроздом среди бурелома.

В беломорско-карельской руне мать и отец бросают отвергнутое дитя, которое осталось словно зайчонок на болоте. Малание, жена Ийваны Прокконена из Войницы, использовала, исполняя для А. А. Борениуса в августе 1872 г. «Суд Вяйнямейнена» (Väinämöisen tuomio), это уподобление в отрывке столь трогательно эмоционально, что он был вторично опубликован составителем А. Р. Ниemi как элегия [SKVR 1. (2), 694 / 1. (3), 1371].

Šürjiñ šünnüt't'i emoni,
Kalten kattoo vanhempani,
Isa heitti iljenellä,
Emo jeällä paljahalla!
Mie jäin kuin jänösem poika
šuolla šoikerehtamah oñ,
Palolla papattamah oñ.

В сторонке мать меня рожала,
Косо смотрела родительница,
Отец бросил на гололед,
Матушка на лед непокрытый!
Я остался, как зайчонок,
На болоте этом хныкать,
На пожоге агукать.

В среднеингерманландских рунах, например в [SKVR 4. (1), No 818], записанных в Киккери прихода Губаница, подобно зайчонку брошена сиротка-эго:

Niin jätti miun emoin,
Jätti kuin jänö pojansa,
Jänö jätö kolmeöisen,
Miun emoin miun yksöisen.

Так оставила меня моя мама,
Оставила, как зайчиха зайчонка,
Зайцы оставляют трехночными,
Моя мама меня одиночной.

В беломорско-карельской традиции белый зайчонок фигурирует в качестве ОСС в сцене стремительного скольжения на непарных лыжах «люлю» и «калху». У Лари Теппинена из Ухтуа в записанном А. А. Борениусом в 1872 г. варианте [SKVR 1. (2), No 907] редкой руны об ушкуйнике Ахти он фигурирует в развязке, когда в мертвящий мороз друзья пытаются выбраться с вмерзшего в лед корабля на лыжах.

Lökkäsi lülüñ lumella
N'iiñ kuiñ ruskien reposén,
Eli valkieñ jänösen.

Опустил на снег люлю [левую непарную
лыжу для скольжения],
Словно как рыжую лисицу
Или белого зайчишку.

Его предваряет другое конкретное и укорененное в бытовом опыте охотника и лыжника уподобление количества снега длине лыжной палки:

Silloin külmi suureñ külmaß,
 Väki pakkasem paleli,
 Kun Ahim merellä külmi;
 Külmi jeätä küünäränne,
 Sato lunta sauvañ varre,
 Varren keihäs keijahutti
 Ühtenä šüküissä üönä.

Тогда наморозил холод великий,
 Могучий мороз настудил,
 Когда Ахти на море замерзал,
 Наморозил льду на локоть,
 Нападал снег на длину палки,
 На длину копья насыпал,
 За одну осеннюю ночь.

Реже это художественное уподобление встречается в руне о погоне на лыжах за лосем Хийси. В [SKVR 1. (2), 879] Варахвонтты Сиркейнена-Ямала из Ухтуа, записанном Леннротом в Ухтуа в апреле 1835 г., протагонист, красивый Кауппи Хийлитюйнен заходя (всю прошедшую зиму и лето, что обычно в руне) ладит себе лыжи, после чего:

Lykkäsi [lylyn lumella],
 Solahutti suopetäjä[n],
 Kuni ruskia[n] reposen,
 Jo sytäsi uuen kalvon,
 Kuni valki[an] jä[niksen].

Швырнул люлю на снег,
 Размазнул болотной сосенкой,
 Словно рыжую лисичку,
 Уже пнул новую калху,
 Словно белого зайчишку.

Чаше используется характерная для свадебного величания модель оценки стоимости, как в варианте Мийхкали, избравшего ее, несмотря на то что отец использовал союзное сравнение. Это подтверждается двукратной записью А. А. Борениуса (октябрь 1871 г. и сверка 1877 г.) [SKVR 1. (2), No 866 (&_a)]. Протагонист в ней Люстикки – лыжный мастер:

Lükkäsi lülüñ lumella,
 Kanto kalhuñ šeñ šivulla-
 Kanto kakši šauvoah.e
 Kahem puoleñ kalhuistah.e.
 Šauva makšo toini markañ,
 Toini ruskieñ repoiseñ.

Бросил люлю на снег,
 Рядом сбоку поднес калху,
 Поднес обе лыжные палки
 С двух сторон от правой лыжи.
 Палка стояла одну марку,
 Вторая – рыжую лисицу.

В строке типа B1 = 2+3+3 трехсложные слова, обозначающие пушных зверей зайчонка / jänosен и лисицу / gerosен, в сочетании с трехсложным цветovým прилагательным могут занимать финальную позицию и вне изобразительного уподобления. Так происходит в сцене магического поединка на Пяйвельском пиру, где этих зверьков поочередно создают пением заклинаний незванный гость и его антагонист (-ка). Это позволяет оценить адекватное словосочетание двух трехсложных слов как формулу по Пэрри – Лорду.

Морфологические и синтаксические шаблоны, по которым строятся художественные уподобления, служат опорными узелками стабильности текстовой ткани, облегчая исполнителям усвоение, а при исполнении — вспоминание / воссоздание по традиционному канону мельчайших подробностей отшлифованного за века текста. Помимо просодических принципов и аллитерации сетка выбора для продуцирования формульных строк ограничивается также принципами морфосинтаксической сочетаемости. Стержневые принципы калевальской поэтики (синтаксический параллелизм, скрепляющий строки и полустихия, многообразные по композиционной нагрузке и представленные различными типами повторы) ограничивают поле выбора при продуцировании текста руны, но в традиционных границах выбор оказывается опциональным [Harvilahti 1992: 59]. Устойчивость воплощения вербальной этнопоэтической константы отнюдь не сводится к буквальной стандартизации печатной цитаты — и текстуально константы характеризуются «подвижностью очертаний» [Гацак 1999: 110]. Константе присуща устойчивость зрительного образа. Его усвоение носителями традиции обеспечивает воспроизведение в тексте следующего исполнения традиционной вербальной константы, знакомой и ожидаемой слушателями песни в традиционных коллективах. В памяти исполнителя откладывается как бы мысленный, воображаемый кинокадр, то, что один из приверженцев устно-формульного подхода в эпосоведении М. Нэйглер назвал «довербальным гештальтом» [Nagler 1976: 34]. В этнопоэтических константах карельских рун опорные слова и их вариативные распространители, образующие ОСС и его определитель (качественный или предикативный), скреплены аллитерацией, что подкрепляет устойчивость. Уподобления в рунах калевальской метрики, составляющие целое предложение длиной в несколько скрепленных полным или неполным синтаксическим параллелизмом строк, манифестируют словесно некую содержательную субстанцию (вспомним *essential idea* Пэрри — Лорда). Все это позволяет оценить художественные уподобления в их отшлифованном многовековым устным бытованием словесном воплощении как этнопоэтические константы в понимании В. М. Гацака, те «ячейки поэтической мысли» во времени, о которых писал еще А. Н. Веселовский.

Литература

Астахова 1938 — Астахова А. М. Былинное творчество северных крестьян // Былины Севера. Т. 1. Мезень и Печора. Записи, вступ. ст. и коммент. А. М. Астаховой. М.; Л., 1938. С. 7—105.

Гапак 1971 – Эпический певец и его текст // Текстологическое изучение эпоса / Отв. ред. В. М. Гапак, А. А. Петросян. М., 1971. С. 7–46.

Гапак 1973 – Гапак В. М. Метафорическая антитеза в сравнительно-историческом освещении // VII междунар. съезд славистов: Доклады советской делегации. М., 1973. С. 286–306.

Гапак 1989 – Гапак В. М. Устная эпическая традиция во времени: историческое исследование поэтики. М., 1989.

Гапак 1994 – Гапак В. М. Эпическое знание: синоптический разбор двух записей (от учителя к ученику) // Фольклор: проблемы тезауруса / Отв. ред. В. М. Гапак. М., 1994. С. 238–270.

Гапак 1999 – Гапак В. М. Пространства этнопоэтических констант // Народная культура Сибири. Омск, 1999.

Лорд 1994 – Лорд А. Б. Сказитель / Перевод с англ. М., 1994. {Lord, Albert B. The Singer of Tales, 1960.}

Путилов 1966 – Путилов Б. Н. Искусство былинного певца (из текстологических наблюдений над былинами) // Принципы текстологического изучения фольклора. М.; Л., 1966. С. 220–259.

Селиванов 1990 – Селиванов Ф. М. Художественные сравнения русского песенного эпоса: Систематический указатель. М., 1990.

ТПНЭ 1975 – Типология народного эпоса / Отв. ред. В. М. Гапак. М., 1975. 326 с.

Фольклор 1977 – Фольклор: Поэтическая система. Сборник статей / Отв. ред. В. М. Гапак. М., 1977. 342 с.

Фольклор 1984 – Фольклор: Образ и поэтическое слово в контексте / Отв. ред. В. М. Гапак. М., 1984. 295 с.

Харвилахти 1998 – Харвилахти Л. Поэтика эпической традиции: аспекты преемственности и воссоздания. М., 1998.

Gottlund 1818–21 – Gottlund, C. A. Pieniä runoja Suomen pojille ratoxi / C. A. Gottlund; esipuhe Harry Järv. Näköispainos vihoista 1818 ja 1821.

Harvilahti 1992 – Harvilahti L. Kertovan runon keinot: Inkeriläisen runoepiikan tuottamisesta. Helsinki: SKST 522, 1992.

Hautala 1947 – Hautala J. Hiiden hirven hiihdäntä: vertaileva kansanrunouden tutkimus. Helsinki: SKST 234, 1947.

Kaukonen 1979 – Kaukonen V. Lönnrot ja Kalevala. Helsinki; Pieksämäki: SKST 349, 1979.

Kuusi 1957 – Kuusi M. Kalevalaisen muinaisepiikan viisi tyylikautta // Kalevalaseuran vuosikirja 37. Porvoo, 1957. S. 109–130.

Kuusi 1963 – Kuusi M. Sydänkalevalainen epiikka ja lyriikka // Suomen kirjallisuus 1. Kirjoittamaton kirjallisuus / Toim. M. Kuusi. Keuruu; Helsinki, 1963. S. 260–272.

Nagler 1974 – Spontaneity and tradition: The Studies in the Oral Art of Homer. Berkeley, 1974.

Oral 1976 – Oral Literature and the Formula / Edited by B. A. Stoltz, Richard S. Shannon III. Michigan, 1976.

Sadenniemi 1951 – Sadenniemi M. Die Metrik des Kalevala-Verses. FFC no 139.

Siikala 1989 – Siikala A.-L. Myyttinen ajattelu ja loitsujen variaatio / Runon ja rajan tiellä. Helsinki, 1989 / KSVK 68, s. 65–81.

SKVR 1. (1) – Vienan läänin runot 1 / Julkaissut A. R. Niemi. Osa 1 / Kalevalan-aineiset kertovaiset runot. Helsinki: SKST 121–1, 1908.

SKVR 1. (2) – Vienan läänin runot 2 / Julkaissut A. R. Niemi. Osa 2 / Kalevala-aineiset kertovaiset runot, toisinnot 701–1027... Helsinki: SKST 121, 2, 1908.

SKVR 1. (3) – Vienan läänin runot 3–4,1 / Julkaissut A. R. Niemi. Osa 3 / Lyyrilliset, opettavaiset, miete-, iva-, leikki- y. m. runot. ... Loitsuja. ... Helsinki: SKST 121, 3–4,1, 1919.

SKVR 1. (4,2) – Vienan läänin runot 4,2 / Loitsuja. Lisiä... / Julkaissut A. R. Niemi. Helsinki: SKST 121, 4,2, 1921.

SKVR 4. (1) – Keski-Inkerin runot. 1. Toisinnot 1–1503 / Julkaissut V. Salminen. Helsinki: SKST 140, 1, 1925.

SKVR 5. (1) – Itä- ja Pohjois-Inkerin runot 1. Kertovaiset runot. {Toisinnot 1–1354} / Julkaissut V. Salminen. Helsinki: SKST 141, 1, 1929.

SKVR 5. (2) – Itä- ja Pohjois-Inkerin runot. 2. Tunnelmarunot ja loitsut {Toisinnot 1–2699} / Julkaissut V. Salminen. Helsinki: SKST 141, 2, 1930.

SKVR 7. (2) – Raja- ja Pohjois-Karjalan runot 2 / Muita kertovaisia runoja. Lyyrillisiä lauluja / Julkaissut A. R. Niemi. Helsinki: SKST 143,2, 1931.

SKVR 12. (1) – Pohjois-Pohjanmaan runot 1 / Julkaissut M. Haavio. Helsinki: SKST 149, 1, 1934.

SKVR 13. (1) – Etelä-Karjalan runot, 1: toisinnot 1–2692 / Julkaissut V. Salminen. Helsinki: SKST 150,1, 1936.

Topelius 1821–31 – Suomen kansan vanhoja runoja ynnä myös nykyisempiä lauluja / Koonnut ja prännttiin antanut Z. Topelius. Osat 1–5.



И. С. Николаев
Санкт-Петербург

**Исторические и современные формы
ижорских эпических песен калевальской метрики
как материал для лингвистических исследований**

Эпическая песня – один из древнейших жанров традиционного устного народнопоэтического творчества, которое сегодня у ижор уже не встречается. Современный исследователь языка ижорского песенного фольклора пользуется, прежде всего, публикациями

народных песен, архивными звуковыми записями и черновиками собирателей. Мы обсудим проблему полноты и адекватности при описании языка эпических песен на основе письменных текстов, которые вторичны по отношению к изначально устной форме исполнения этих песен.

С сожалением приходится констатировать, что традиция исполнения рун калевальского метра у ижор в Западной Ингерманландии к концу XX в. прервалась. Ижорские эпические песни в настоящее время можно услышать только в аудиозаписи. Тем не менее интерес исследователей к ижорскому фольклору сохраняется до сих пор, поскольку песенное наследие народов Ингерманландии является важной составной частью общего прибалтийско-финского контекста. С другой стороны, интерпретация объединяющей прибалтийско-финской культурной традиции, воплощенной, например, в эпосе «Калевала», невозможна без учета особенностей локальной ижорской рунопевческой традиции.

Однако современный исследователь устного народнопоэтического творчества народа, у которого исполнительские традиции уже угасли, сталкивается с рядом проблем. Необходимость решать эти проблемы в свою очередь ставит новые исследовательские задачи. Мы хотели бы описать круг таких проблем в отношении изучения языка ижорских эпических песен, а также предложить современные методы их решения.

Основные источники материалов для лингвистических исследований народнопоэтического наследия ижоры в настоящее время — прежде всего, публикации записей песен. Архивные звуковые записи, черновики собирателей песен и их полевые дневники в силу малой доступности и сложности интерпретации пока играют вспомогательную роль, однако же их непосредственное изучение также является особой исследовательской задачей.

Таким образом, «носителями» народнопоэтического творчества ижоры в XXI в. служат письменные тексты. И современной формой существования рун калевальской метрики становится форма письменная. Образно говоря, устная песенная культура приобретает форму «памятников письменности». Так, можно сказать, что известное многотомное собрание «Древних песен финского народа» [SKVR 1, SKVR 2] в силу своей «монументальности» является в определенном смысле «литературным памятником». Сборник «Народные песни Ингерманландии» [НПИ 1974], который, помимо

выверенных в языковом отношении ижорских и финских текстов, также содержит их переводы на русский язык, уже стал библиографической редкостью и в настоящее время подготовлен к переизданию.

Отсюда вытекают два важных следствия.

Во-первых, имеется насущная необходимость в текстологическом изучении таких письменных текстов — «памятников письменности». История собирания ижорских, карельских и финских рун, биографии исследователей, сведения о рунопевцах, методика составления и публикации текстов песен — все это уже достаточно хорошо изучено. Но нуждаются в дополнительном изучении текстологические особенности черновиков (которые часто выполнялись стенографически), способы орфографической записи устной речи рунопевцев, методы транскрипции, качество и адекватность передачи языка оригинала в публикациях текстов и т. д. При изучении языка ижорской народной поэзии на материале опубликованных текстов надо иметь в виду, что исследуемые тексты обладают большой вариативностью. Кроме того, не раз отмечалось, что в языковом отношении многие тексты сборника «Древние песни финского народа» не заслуживают доверия. Об этом писал, например, А. Х. Лаанест в предисловии редактора ижорских текстов к сборнику «Народные песни Ингерманландии» [НПИ 1974: 24]. Однако до сих пор нет ясности в том, какие тексты все же адекватны и могут служить материалом для лингвистических исследований. Одним из образцов такого текстологического исследования можно считать работу П. Лауэрма о языке поэзии Ларин Параске [Lauerma 2004: 7–8].

Во-вторых, современными требованиями ко всем редким материалам является их оцифровка, формирование на их основе корпуса текстов с хотя бы минимальной разметкой и публикация корпуса в сети интернет для обеспечения широкого доступа, в том числе для исследователей. Все три этих требования были выполнены в отношении сборника «Древних песен финского народа». Корпус «*Suomen kansan vanhat runot*» доступен в настоящее время на сайте Финского литературного общества (www.finlit.fi/skvr). Современная форма представления ижорских эпических песен в рамках этого корпуса позволяет применять к ним новейшие методы лингвистических исследований. Прежде всего, это методы корпусной лингвистики. Для реализации комплексных исследований, например,

для решения текстологических задач, поставленных в предыдущем разделе, могут использоваться и более сложные инструменты.

Для изучения морфологии ижорских эпических песен нами разработана исследовательская база данных. База данных может выполнять две функции: 1) хранение текстов народных песен, полученных из разных источников; 2) лингвистический анализ текстов, в который входит, например, выделение словоформ, определение морфологических характеристик, выделение типовых парадигм словоизменения, составление частотных списков словоформ. При помощи запросов к базе данных можно проводить и некоторые текстологические исследования.

В соответствии с этими двумя функциями в базе данных имеются два основных компонента.

Первый компонент — база данных, в которой представлены тексты в исходном виде и тексты, определенным образом обработанные для последующего анализа. Формат текстов, полученных из различных источников, может быть разным, поэтому необходимо приводить тексты к некоторой унифицированной форме.

Второй компонент — это исследовательское приложение, предназначенное для работы с базой данных. При помощи приложения исследователь имеет возможность помещать тексты в базу данных, проводить их предварительную обработку, проводить операцию сегментации текста на словоформы, анализировать словоформы и приписывать словоформам морфологические или некоторые другие характеристики. Приложение также дает возможность формировать набор стандартных запросов к базе данных для получения требующейся информации в процессе научных исследований.

Обсудим в заключение вопрос полноты и адекватности лингвистических исследований, проводимых изложенными методами.

Мы уже отметили, что основой для современного изучения являются письменные тексты, которые не отражают в полной мере всех особенностей устного исполнения народных песен, поэтому необходимо учитывать это обстоятельство в первую очередь. Что касается непосредственно языковых аспектов народных песен, то следует принимать во внимание, что все опубликованные тексты представляют собой письменную интерпретацию, выполненную исследователями, т. е. вторичны по отношению к оригинальному устному произведению. Максимальной полноты здесь достичь невозможно, но, проводя

предварительный текстологический анализ, современный исследователь застрахует себя от многих некорректных или даже ошибочных выводов. В этом случае по возможности следует привлекать оригинальные звуковые записи, если они имеются, черновики собирателей песен, любые архивные материалы.

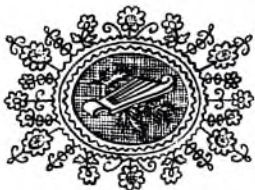
Адекватность полученных при научном исследовании выводов будет зависеть, помимо перечисленных факторов, также и от количества привлекаемых материалов. При использовании современных корпусов текстов не является проблемой использовать в исследовании все имеющиеся в распоряжении тексты. В случае корпуса «Древних песен финского народа» это тысячи песен. Но из них следует опираться только на те, которые не вызывают сомнений в плане достоверности. При тщательном выборе текстов для лингвистического анализа и надежность полученных результатов будет достаточно высокой.

Мы видим, что современный исследователь эпических ижорских песен уже не имеет возможности пользоваться живыми первоначальными формами песенных текстов, полученных непосредственно от исполнителей. Даже опубликованные тексты народных песен, полученные собирателями у рунопевцев в XIX и XX вв., нуждаются в дополнительной проверке и текстологическом изучении.

Таким образом, современными формами бытования ижорских народных песен стали письменные тексты в составе печатных сборников и оцифрованных корпусов в интернете. Благодаря интернету ижорская эпическая песня калевальского метра стала всемирно доступной. Современные исследователи пользуются этой возможностью, и изучение богатейшего наследия одной из коренных народностей Ингерманландии продолжается. Исследования ижорской устной народнопоэтической культуры могут дать нам еще много интересных результатов.

Литература

- SKVR 1 – Suomen kansan vanhat runot. Helsinki, 1908–1948.
SKVR 2 – Suomen kansan vanhat runot. Helsinki, 1997.
НПИ 1974 – Народные песни Ингерманландии. Л., 1974.
Lauerma 2004 – Lauerma P. Larin Parasken eepikan kiellisestä variaatiosta. Helsinki, 2004.



А. М. Петров
Петрозаводск

**О некоторых видах функциональной синонимии
в языке «Калевалы»**

Под функциональной синонимией (функциональной эквивалентностью) понимается смысловое тождество лексем, актуальное только для данного текста [Евгеньева 1963: 257; Оссовецкий 1979: 237]¹. В лингвофольклористике при описании функциональных синонимов используется термин «гиперсема», введенный в научный обиход И. А. Оссовецким. Гиперсема — это *языковой* семантический инвариант, реализующийся в фольклорных текстах в виде индивидуальных, частных *речевых* манифестаций, ведущих к «приращению смысла» [Оссовецкий 1979: 229–235]. Отдельные лексемы, входящие в перечислительный ряд и эксплицирующие гиперсема, зачастую находятся по отношению друг к другу именно в контекстуально-синонимических отношениях. Функциональная синонимия признается одним из «индексов фольклорного стиля» [Оссовецкий 1979: 239], маркером его смысловой и грамматической обобщенности. На это яркое и своеобразное, с позиции нефольклорного сознания, явление отечественные фольклористы и лингвофольклористы обратили внимание уже давно [Потебня 1968: 418]. Ученым удалось выявить и систематизировать функциональные синонимы во многих жанрах русского фольклора, а после публикации полного перевода «Калевалы», выполненного Л. П. Бельским, появилась возможность исследовать прием функциональной синонимии и в языке этого поэтического произведения.

¹ Ю. С. Степанов, вслед за Э. Бенвенистом, в отношении слов, не являющихся синонимами в их словарном виде (т. е. при раздельном, словарном описании), но вступающих в синонимические отношения в составе устойчивых словосочетаний, речений, формул, употребляет термин «синтаксические синонимы» [Бенвенист 1995: 414]. Термины «синтаксическая синонимия» и «функциональная синонимия», таким образом, являются тождественными, равноправными, однако в настоящей работе мы отдаем предпочтение термину «функциональная синонимия» («контекстуальная синонимия») во избежание терминологической путаницы: в грамматической традиции синтаксическими синонимами обычно называют разные синтаксические модели предложения, имеющие общее значение, и разные типы синтаксической формы слова в сходных конструкциях и в одинаковой синтаксической функции [Винокур 1979: 284].

Первым на контекстуальные синонимы в ленинградской «Калевале» указал сам переводчик, описавший некоторые из них в предисловии к изданию 1888 г. [Калевала 1888: 5–13]. Наблюдения Л. П. Бельского были развиты и углублены А. А. Потебней, который, в отличие от переводчика «Калевалы», интерпретировал контекстуальные синонимы в фольклоре не просто как способ «разнообразить два рядом стоящие стиха», а как способ *обобщения и идеализации*, как средство «изображения... предмета необычайного, чудесного, прекрасного» [Потебня 1968: 418]². Функциональная синонимия в «Калевале» рассматривалась А. А. Потебней в одном типологическом ряду с аналогичными явлениями, обнаруженными в других фольклорных традициях, в том числе в русской.

Позднее многие издатели и комментаторы также неоднократно констатировали широкую распространенность функциональной синонимии в языке «Калевалы», пытаясь, помимо прочего, выявить историческую основу этого поэтического приема. Например, авторы вступительной статьи к русскому переводу «Калевалы» 1949 г. отыскивают исторические корни контекстуальной синонимии в особенностях первобытного мышления, способность которого к абстрактным логическим операциям развита недостаточно [Калевала 1949: 28]. Иногда к числу важнейших основ, на которых базируется функциональная синонимия, относят *аллитерацию* [Хурмеваара 1972: 13]. Однако аллитерация — это лишь одна из возможных *внешних форм* существования функциональных синонимов в тексте. Она важна для понимания и объяснения того, почему рунопевец выбрал именно это, а не другое слово; сам же *внутренний механизм* функциональной синонимии через указание на аллитерацию и ассонанс раскрыт быть не может.

На основании фактов, указанных исследователями, а также с учетом новых материалов, ставших доступными только в последнее время, становится возможным предложить более систематизированный список явлений, объединяемых в понятие «функциональная синонимия».

² Аналогичную функцию подобных глубоко архаичных структур, обнаруженных в древнерусской литературе, выделял Д. С. Лихачев. Синонимическое варьирование в соседних стихах тождественного смысла исследователь назвал стилистической симметрией. «Из всех функций синонимии, — писал Д. С. Лихачев, — стилистическая симметрия по преимуществу преследует цели ограничения и абстрагирования значения <...> «Три» и «четыре» потому соединяются в симметрии, что в них дана некая идея количества, а не само количество...» [Лихачев 1965: 421].

Сложнейшая же задача *исторического объяснения* этих явлений до сих пор остается актуальной и в рамках предлагаемой статьи хотя попутно и ставится, но не решается.

Итак, рассмотрим функциональные синонимы, извлеченные методом сплошной выборки из пятидесяти рун «Калевалы»³.

Важнейшее место среди них занимают *количественные обозначения*, варьируемые в смежных стихах, или в пределах одного стиха, или (в редчайших случаях) через один стих друг от друга. Числительные, вступающие в контекстуально-синонимические отношения, могут образовывать *четную, нечетную и четно-нечетную* пару. Ср.: «На войну не едет Ахти, // *Шесть лет, десять лет не хочет* // Серебра искать войною // Или к золоту стремиться» [XXX; 11–14]; «Ухожу я на *три* лета, // На *пять лет* страну оставляю» [XXIX; 11–12]; «Вот *четыре* девы вышли, // Вышли *пять* девиц из моря» [II; 59–60]. Очень часто в функционально-синонимические отношения вступают условные обозначения *сто* и *тысяча*, которые реализуют обобщенную идею (семантический инвариант) *большого количества* при эпической гиперболизации: «*Ста* словам я научился, // *Тысячу* узнал заклятий» [XVII; 617–618].

Контекстуально-синонимические числительные используются для характеристики самых разных фрагментов и пространственно-временных параметров мироздания. Квантифицируемые объекты можно распределить по следующим тематическим группам:

1) время, временные отрезки, интервалы и единицы: «*Шесть* ты лет по морю плавай, // На волнах *семь лет* качайся, – // *Восемь лет* метаться будешь // На пространстве вод широких, // По открытому теченью» [VI; 203–207]; «Покажи свою куницу, // Ту, что *пять годов* ты сватал, // *Восемь лет* смотрел с любовью!» [XXV; 228–230]; «На *шестую* ночь скончалась, // На *восьмую* умерла бы» [IV; 223–224].

2) герои, персонажи; мифические существа, имеющие антропоморфный облик: «*Я шестым* был из могучих, // *Богатырь седьмой* считался» [III; 225–226]; «*Айно* легким, тихим шагом // Хочет к ним идти

³ Мы используем классический перевод «Калевалы» Л. П. Бельского в качестве основного; материал для сопоставлений – новый перевод Э. С. Киуру и А. И. Мишина, а также опубликованные народные карело-финские эпические песни (по русским переводам). См.: [Калевала 1888; Калевала 1915; Калевала 1933; Калевала 1940; Калевала 1949; Калевала 1977; Калевала 1984; Калевала 1989; Калевала 2007; Леннрот 1998; КФНЭ 1994; Эпические песни 2006; Ладвозерские рунопевцы 2008].

четвертой, // Подойти к ним пятой веткой» [IV; 306–308]; «Девять сильных чародеев, // Восемь знахарей могучих» [IX; 459–460]; «У меня пять братьев дома, // Семь сынов родного дяди» [XI; 231–232]; «Проглотил я сто героев, // Я до тысячи пожрал их» [XVII; 151–152]; «Сто героев, всех с мечами, // Тысячу мужей железных» [XVII; 275–276]; «Насмеялся бы над сотней // И над тысячею женщин» [XXVIII; 121–122]; «Я пяти достойна женщин, // Всем шести равна невестам» [XLVII; 157–158].

3) животные: «Пять овец она остригла, // Шесть ягнят остригла лучших» [VII; 143–144].

4) птицы: «Шесть кукушек размещает, // Птичек семь голубоватых» [XVIII; 409–410]; «Шесть кукушек златоперых // На дуге кукуют звонко, // Семь прекрасных птишек синих // На гужах не умолкают» [XXI; 45–48].

5) растения и злаки: «Пчелка, быстрый человечек! // Принеси медку на крыльях, // Языком достань ты сладость // Из шести цветочных чашек, // Из семи верхушек травных» [IX; 224–228]; «Выйдет тысяча колосьев, // Сотня веток разрастется» [II; 313–314]; «Там шесть зернышек находит, // Семь семян он поднимает» [II; 241–242].

6) предметы самой широкой области применения из сферы быта, домашнего хозяйства и строительства, товарно-денежных отношений; предметы одежды; целебные мази и снадобья: «Великан топор свой точит, // Лезвие острит острее // На шести кусках кремневых, // На семи точильных камнях» [II; 161–164]; «Сошником он поднял крышку, // В сундучке нашел монеты; // Были собраны там сотни, // Тысячи под крышкой были» [XII; 93–96]; «За него заплатишь сотни, // Марок тысячи заплатишь» [XXV; 605–606]; «Сто сетей она на пряла, // Сеток тысячи связала» [XVI; 339–340]; «Ведь семь лодок крови вышло, // Восемь кадок глубочайших» [IX; 17–18]; «Сто рожков приносит в лапках, // Тысячу сосудов разных» [XV; 531–532]; «Пять жердей ее ломает, // Семь шестов ее высоких» [XXVI; 613–614]; «Там, где пять стропил огромных, // Там, где шесть крепчайших балок» [XLVI; 255–256]; «Сто столбов там возвышалось, // Большие тысячи стояло» [XXVII; 389–390]; «Будь с тобой хоть сотня лодок, // Хоть бы тысячу привел ты» [XXIX; 93–94]; «Где замков висело девять, // Десять где засовов было» [XLII; 99–100]; «Золотых шесть подпоясок, // Семь прекрасных синих платьев» [IV; 133–134]; «Через пять струится курток, // Шесть златистых подпоясок, // Через семь кафтанов синих, // Через восемь верхних платьев» [XLI;

207–210]; «*Девять мазей приложила, // Восемь разных средств целебных*» [XV; 467–468]; «*Девятью из лучших мазей, // Восемью из средств волшебных*» [XLV; 317–318].

7) меры длины и части целого: «*Выломай в пять сажень ветку, // Прут возьми длиной в семь сажень*» [XLVIII; 137–138]; «*На две доли камень треснул, // Развалился на три части*» [XLIX; 251–252]; «*В пять кусков пластает мужа, // На восемь частей разрезал*» [XIV; 449–450].

8) природные стихии: «*Правой ручкой потянулась // И сверкнула левой ножкой // На седьмой полоске моря, // На валу зыбей девятом*» [V; 93–96]; «*Через девять сводов неба, // Через шесть узорных крышек*» [XLVII; 109–110]; «*С высоты восьмого неба, // С крышки воздуха девятой*» [XLVIII; 237–238].

9) части света и направления: «*В шесть концов разносит вести, // В восемь разных направлений*» [XX; 607–608].

10) прочие объекты, упоминаемые в единичных случаях и не образующие целостную тематическую группу: «*На боку сто ран имел он, // Ветра тысячу ударов*» [VII; 121–122]; «*Принеси мне тройку перьев, // Принеси мне пару, ворон*» [XLII; 547–548]; «*И дала волос девица, // Подала волос тончайших, // Подала пять шелковистых, // Шест и семь ему достала*» [XLIV; 225–228].

Синонимическое функционирование нетождественных числовых обозначений отмечено, как мы уже упоминали, в самых разных культурах; в основе же своей оно связано, вероятнее всего, со спецификой первобытного мышления, для которого, указывает французский этнограф и антрополог Л. Леви-Брюль, «числа разные являются тем не менее равными числами» [Леви-Брюль 1999: 174].

Следующая, и довольно многочисленная, группа функциональных синонимов — это слова с предметным значением, обычно передаваемые в русском переводе именами существительными. С их помощью номинируются персонажи мира образов «Калевалы», а также разного рода предметы, вещества и материалы:

1) зооморфные персонажи: «*Хийси лось тогда помчался, // Побежал олень прекрасный*» [XIII; 127–128]; «*Выскользает из поляны, // Словно белка золотая, // Златошерстая куница*» [XVII; 604–606]; «*Мне еще есть порученье: В Туонеле добыть медведя, // Волка Маналы седого*» [XIX; 114–116]; «*Щука Туонелы всплывает, // Из воды ползет собака*» [XIX; 223–224]; «*В море щукой устремился, // В глубину сегом метнулся*» [XLIX; 163–164].

2) орнитоморфные персонажи: «Отвечает так синица, // Дрозд на ветке так щебечет» [VIII; 69–70]; «Слышит шершень, Хийси птичка, // Услыхал он эти речи» [IX; 231–232]; «То летит орел с востока, // Прилетает с неба ястреб» [XIX; 359–360]; «Снегирек пропел на ветке, // Под стрехою дрозд чирикнул» [XX; 407–408]; «На хребте морском был зяблик, // На волнах там трясогузка» [XXX; 159–160].

3) фитоморфные персонажи и образы; ягоды, плоды: «И сосна ей так сказала, // Дуб ответил неохотно» [XV; 131–132]; «Там, под елью золотою, // Под мохнатую сосною» [XXI; 87–88]; «Оттого я, Кауко, еду, // Оттого, жених, скрываюсь, // Что меня желанье мучит // Снова родину увидеть, // У себя рвать землянику, // На своей горе малину» [XXIX; 369–374]; «На нарост березы села, // На изгиб ольхи зеленой» [XLI; 67–68].

4) вещества и материалы: «В серебре я не нуждаюсь, // Твое золото на что мне!» [III; 416–417]; «Пиво битвы буду пить я, // Мед отдаваю сраженья» [XII; 63–64].

Разделение на эти семантические группы является довольно строгим, хотя и не всегда последовательным: например, в структуре поликомпонентного зооморфного образа *олень-лося* могут имплицитно присутствовать и признаки персонажа орнитоморфного. В шестой руне повествуется о том, как Вяйнямейнен, отправившийся свататься в Похьелу, на спине этого животного преодолевает водную преграду («По хребту морскому едет, / По равнине вод открытых»). Однако копыта коня остаются сухими. Это значит, что *олень-лось* (а иногда также и *олень-лось-конь*) наделен признаками *птицы*. Иными словами, герой пересекает границу между своим и чужим мирами на крылатом коне⁴. Аналогичный образ зафиксирован в народных эпических песнях о сватовстве в стране Хийтола, куда герой отправляется на коне-лосе Хийси. Автор посвященной этому сюжету статьи — В. П. Миронова — отмечает, что нехарактерный для карельской фольклорной традиции образ *коня* появляется в народной эпической поэзии лишь в недавнее время (он выявлен в поздних записях), возможно, под влиянием традиции русской [Миронова 2008: 142–148]. Следовательно, модель контекстуальной синонимии настолько устойчива и продуктивна в карело-финском фольклоре, что даже образы, заимствованные из других этнических традиций, функционируют в нем в согласии с

⁴ См. о крылатом коне в русском фольклоре: [Пропп 2005: 142–143].

выработанным внутри заимствующей культуры фольклорным стереотипом.

Подобные контекстуальные синонимы рассматриваются в известной работе Л. Леви-Брюля «Сверхъестественное в первобытном мышлении». Например, в племени гуичолов функционально тождественными признавались пшеница, олень, *гикули* (священное растение) и перо [Леви-Брюль 1999: 107]. В основе такого отождествления, по Л. Леви-Брюлю, лежал закон мистической партиципации, «согласно которому воспринимаемый объект может быть одновременно самим собой и иным» [ФЭС 1983: 302], а объединяющим началом для всех этих существ и предметов была циркулирующая между ними «крайне важной для племени мистической силы» [Леви-Брюль 1999: 107]. Следовательно, возможность отождествления тех или иных существ и предметов восходит к «пра-логической логике» первобытного мышления, оперирующей иными, чем рациональное мышление, т. е. *иррациональными* приемами и категориями.

Значительно реже используются контекстуальные синонимы с *адъективной (признаковой) семантикой*. Среди них мы выделили синонимы-цветообозначения и синонимы, указывающие на материал, из которого изготовлен тот или иной предмет. Например: «Что там черное на море, // Что там синее на волнах?» [XVIII; 65–66]; «Что-то на море чернеет, // Что-то синее на волнах» [XVIII; 61–62]; «Вековечный Вайнямейнен // Лодку к берегу причалил, // Возле синего помоста, // Возле красного настила» [XLVIII; 195–196]; «Взял из куньего мешочка, // Взял из лапки белки желтой, // Летней шкурки горностая» [II; 290–292]; «Из серебра приносят кружку, // Чашку ставят золотую» [IX; 7–8].

Из приведенных примеров хорошо видно, что синонимы с адъективной семантикой в русских переводах «Калевалы» могут передаваться на основе атрибутивных (*синее*), субстантивных (*из серебра*) и процессуальных (*чернеет*) эстетических матриц.

При изучении «Калевалы» Э. Леннрота неизбежным является обращение к фольклорным текстам, поскольку в народных эпических рунах та или иная мифологема или поэтический троп предстают в «чистом» виде, свободном от возможного влияния индивидуальности автора. Привлечение народных текстов карело-финского эпоса в качестве вспомогательного контрольного материала позволяет доказать, что и в фольклорной традиции модель функциональной синонимии используется достаточно активно. Приведем некоторые примеры:

«Шесть годов тогда он плавал, // Лет он семь проплавал в море» [КФНЭ 1994: 11]; «Восемь сватов на смотринах, // Девять сватов брать ходило» [КФНЭ 1994: 11]; «По когтям ударь орлицу, // Отсеки ты грифу пальцы!» [Ладвозерские рунопевцы 2008: 17]. Вполне возможно, что Э. Леннрот, работая над «Калевалой», использовал принцип контекстуальной синонимии несколько утрированно, однако, как мы видим, и в народной поэзии этот принцип играл значительную роль.

С функциональной синонимией не следует смешивать те случаи, когда герой-персонаж характеризуется путем набора *метафорических* эпитетов (случаи ложной контекстуальной синонимии). Так, дочка Похьелы, отказывающаяся выйти замуж за Илмаринена, говорит о себе следующим образом: «Если б курочка пропала, // Заблудился бы гусенок, // Если б красная брусничка — // Вишня-матушка ушла бы, // То исчезла б и кукушка...» [X; 447–451].

Также не имеют отношения к контекстуальной синонимии случаи простого *перечисления*, описывающие положение дел с нетождественными денотатами: «Ильматар, творенья дева, // Подняла из волн колено, // Подняла плечо из моря» [I; 196–198]; «Семь на спинке чашек держит; // Шесть приносит чашек в лапках» [XV; 461–462]; «[Дуб] Закрывает в небе солнце, // Заслоняет месяц ясный» [II; 87–88]. Однако разграничение перечислительных конструкций с разными денотатами и конструкций с функциональной эквивалентностью не всегда является прозрачным и очевидным, тем более в условиях ограниченного, сжатого контекста. Например: «Там скрипел засохший ельник, // Пел сосняк пышновершинный, // Каркали кругом вороны, // Стрекотали там сороки» [XXIII; 755–758]. В подобных случаях приходится констатировать смысловую недифференцированность поэтической структуры, ее потенциальный полисемантизм.

Подводя некоторый предварительный итог описанию функциональных синонимов в языке «Калевалы», подчеркнем, что рассматриваемая модель очень органична для эпоса, пронизанного мифологией, мифологическим мировоззрением. Опираясь на интерпретацию поэтической роли функциональных синонимов в фольклоре, предложенную А. А. Потебнёй, можно сказать, что посредством использования принципа контекстуальной эквивалентности создается представление о *чудесном* в самом широком смысле этого слова: перед нами не просто образ, а образ мифологический, принадлежащий иррациональному культурно-поэтическому ландшафту (т. е. ряд функциональных синонимов реализует гиперсему «чудесное»). Это обобщенный,

идеализированный образ *ино́го мира*, в котором обыденные количественные и качественные характеристики несущественны, а физические законы земного бытия действовать не могут. Так, например, *конь-лось* в мифологическом хронотопе «Калевалы» – это и *конь*, и *лось*, и, как это ни парадоксально, *ни одно из этих животных*. Такая интерпретация образов, созданных при помощи модели функциональной синонимии, противоречит привычным рациональным представлениям, однако она вполне согласуется с логикой мифа, не исключающей внутренних противоречий. Как отмечает Я. Э. Голосовкер, миф «произвольно играет временем», «один и тот же предмет может казаться то большим, то меньшим», «один и тот же объект может в одно и то же время находиться в двух местах», а «для того, чтобы перейти с одного места на другое, предмет преодолевает пространство, равное нулю» [Голосовкер 1987: 13]. Кроме того, как мы видим, предмет, будто перевоплощаясь, может преобразовываться *в иной* предмет и в то же время сохранять свою сущностную природу.

В заключение, все же касаясь проблемы *генетических истоков* функциональной синонимии, отметим, что соотнесение этого приема с особенностями первобытного мышления, в котором понятия, абстрактные или конкретные, несмотря на их эмпирическую дифференциацию, находятся в нерасчлененном, синкретичном единстве друг с другом, может быть вполне правомерным. По Л. Леви-Брюлю, первобытное мышление «в первую очередь подчинено закону партиципации. Ориентированное таким образом, оно отнюдь не имеет склонности без всякого основания впадать в противоречия... однако оно не думает о том, чтобы избегать противоречий. Этим и объясняется то обстоятельство, что нам так трудно проследить ход такого мышления» [Леви-Брюль 1999: 64].

Дальнейшие исследования, с привлечением самого широкого корпуса *народных песен* разных жанров, должны разрешить загадку исторических корней рассматриваемого поэтического тропа и выявить его истинное место в художественной системе карело-финского фольклора.

Литература

Бенвенист 1995 – Бенвенист Э. Словарь индоевропейских социальных терминов. М., 1995.

Винокур 1979 – Винокур Т. Г. Синонимия // Русский язык: Энциклопедия. М., 1979. С. 284.

Голосовкер 1987 – Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М., 1987.

Евгеньева 1963 — Евгеньева А. П. Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII—XX вв. М.; Л., 1963.

Калевала 1888 — Калевала: Финская народная эпопея. Полный стихотворный перевод, с предисловием и примечаниями Л. П. Бельского. СПб., 1888.

Калевала 1915 — Калевала: Финский народный эпос / Пер. Л. Бельского. Изд. 2-е, исправленное и снабженное примечаниями. Издание М. и С. Сабашниковых. М., 1915.

Калевала 1933 — Калевала: Финский народный эпос / Пер. Л. П. Бельского. Под ред. Д. В. Бубриха. М.; Л., 1933.

Калевала 1940 — Калевала: Карело-финский народный эпос / Пер. Л. П. Бельского. Вступ. ст. и примеч. Е. Г. Кагарова. Петрозаводск, 1940.

Калевала 1949 — Калевала: Карело-финский эпос / Пер. Л. П. Бельского. Под ред. В. Казина и М. Шагинян. М., 1949.

Калевала 1977 — Калевала / Пер. с финского Л. П. Бельского. М., 1977.

Калевала 1984 — Калевала / Пер. с финского Л. П. Бельского. Вступ. ст. и примеч. С. Я. Серова. Л., 1984.

Калевала 1989 — Калевала: Карело-финский народный эпос / Пер. Л. П. Бельского. Вступ. ст. К. В. Чистова. Петрозаводск, 1989.

Калевала 2007 — Калевала: Карело-финский эпос / Пер. Л. П. Бельского. Под ред. М. Шагинян, В. Казина. СПб., 2007.

КФНЭ 1994 — Карело-финский народный эпос / Составление и перевод В. Я. Евсеева. Кн. 1—2. М., 1994.

Ладвозерские рунопевцы 2008 — Ладвозерские рунопевцы. Руны, записанные от Архиппа и Мийхкали Перттунен / Пер. Э. С. Киуру, А. И. Мишина. Петрозаводск, 2008.

Леви-Брюль 1999 — Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М., 1999.

Леннрот 1998 — Леннрот Э. Калевала. Эпическая поэма на основе древних карельских и финских народных песен / Пер. Э. С. Киуру, А. И. Мишина. Петрозаводск, 1998.

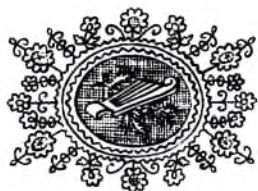
Лихачев 1965 — Лихачев Д. С. Стилистическая симметрия в древнерусской литературе // Проблемы современной филологии: Сб. ст. к 70-летию акад. В. В. Виноградова. М., 1965. С. 418—422.

Миронова 2008 — Миронова В. П. Концепт границы между мирами в южнокарельских эпических песнях // Границы и контактные зоны в истории и культуре Карелии и сопредельных регионов: Гуманитарные исследования. Вып. 1. Петрозаводск, 2008. С. 142—148.

Оссовецкий 1979 — Оссовецкий И. А. Некоторые наблюдения над языком стихотворного фольклора // Очерки по стилистике художественной речи. М., 1979. С. 199—252.

Потебня 1968 — Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. Т. 3. М., 1968.

- Пропп 2005 — Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 2005.
 ФЭС 1983 — Философский энциклопедический словарь. М., 1983.
 Хурмеваара 1972 — Хурмеваара А. Г. «Калевала» в России: К истории перевода. Петрозаводск, 1972.
 Эпические песни 2006 — Эпические песни Южной Карелии / Составление и перевод В. П. Мироновой. Петрозаводск, 2006.



Н. Г. Зайцева
 Петрозаводск

**«Калевала» и вепсский язык:
 некоторые проблемы семантики и грамматики
 в контексте перевода**

Элиас Леннрот, известный фольклорист и языковед, в своих путевых заметках во время поездки по вепсской земле в 1842 г. написал: «...отсутствие письменности и официального языка ускоряет его (*вепсского народа*) гибель, подобно тому, как отсутствие фундамента и угловых камней сказывается на прочности дома. Основу дома составляет *литература*, которая способствует его длительному сохранению, и если она не сумеет предотвратить исчезновение языка, то все же сохранит в себе его прекрасные черты» [Lönnrot 1980: 293]. Отдельные языки так и исчезли с лица земли, не оставив литератур. Причем исследователи литератур малых уральских народов отмечали, что и вепсы в отношении создания литературы практически безнадежны [см., например: Домокош 1993]. В краткий период заложения основ вепсского письменного языка, который был осуществлен в 1930-е гг., литература у вепсского народа не успела появиться. Однако после возрождения вепсской письменности в 1989 г. [см. Вепсы 2008: 115–116] начали появляться первые литературные произведения, которые все более признаются и находят своих ценителей, сторонников и исследователей [Спиридонова 2000; Mišin 2004] как среди представителей вепсского народа, так и в писательской среде. Стала возникать и переводная литература, хотя известные образцы

литературного творчества, на наш взгляд, лучше не переводить, пока не стабилизируются нормы орфографии, не будут разработаны основы литературного стиля. Образцы же фольклорных текстов — это как раз то, что возможно перевести и даже необходимо это делать для развития филологических основ младописьменного языка. Нельзя не согласиться с мнением известного карельского литературоведа Э. Г. Карху о том, что «на ранней стадии, когда собственные литературные традиции остаются еще относительно неразвитыми, большое значение для пробуждающихся народов приобретает их фольклорное наследие» [Карху 1999: 27]. Это прекрасно, когда народ создал и оставил образцы устного народного творчества, воплощенные в эпосы, баллады, легенды и т. д., которые дают возможность судить о языке в его самые лучшие времена, времена расцвета, судить о богатстве всех сторон языка, его культуре. К сожалению, устное народное наследие вепсов не столь богато, думается, что вепсы свои самые лучшие страницы жизни и взлет своей культуры стали утрачивать уже на рубеже первого и второго тысячелетий. Кроме того, тот набор устного народного творчества, сохранившийся в памяти вепсов, слабо изучен, несмотря на то что образцов вепсского фольклора (плачей, сказок, частушек, пословиц и поговорок и т. д.) опубликовано и хранится в фонотеках научных учреждений и в частных коллекциях немало. Но самой главной сокровищницей вепсского фольклора является фонотека Фонограммархива Института языка, литературы и истории КарНЦ РАН, где хранится около 400 кассет с материалами на вепсском языке, которые в последние годы активно оцифровываются и переносятся на новые носители.

Явных отголосков эпических песен калевальского размера, как показывает анализ опубликованных образцов вепсской речи, обнаружить практически невозможно, что связано пока и с небольшим объемом фольклорных текстов, введенных в научный оборот. Думается, что слабое распространение подобных жанров может быть связано, прежде всего, с периферийным расположением вепсов на территории прибалтийско-финской языковой общности, куда многие инновации не доходили или доходили уже в период их затухания, проявляясь в крайне усеченном виде. Лингвистический атлас прибалтийско-финских языков, два тома которого уже вышли в Хельсинки в 2004 и 2007 гг. [ALFE 1, 2], как нельзя нагляднее подтверждает эту мысль.

Идея перевода подобного рода поэзии (перевод сокращенного варианта «Калевалы» на вепсский язык, осуществленный автором данной статьи, вышел в свет в 2002 г.), прежде всего, потребовала углубления в систему образов произведения, их сущность и значение. Известно, что в каждом языке и у каждого народа существуют свои табу, свои эвфемизмы. О них следует знать и непременно считаться. А. И. Мишин в своем предисловии к новому переводу «Калевалы» писал: «Большой осторожности требуют при переводе строки, в которых отражены разного рода древние поверья, магические действия... Так, древние охотники не должны были произносить название зверя, а пользовались эвфемизмами... Даже принеся добычу домой, охотники избегают слов, могущих повредить отношению охотника и зверя» [Калевала 1999: 13]. Нельзя не согласиться с А. И. Мишиным, когда он пишет, что «совершенно недопустимы в переводе такие строки, как...:

*Помоги добыть удачу,
пособи убить медведя»* (см. перевод Н. Лайне и М. Тарасова).

Более близкий к тексту оригинала следующий перевод:

*«Помоги, пошли мне счастье,
чтоб красу лесов поймал я»* (см. перевод Л. Бельского, песнь 46: 55–56).

И в вепсских строках мы пытались сохранить это табу, назвав медведя *mezikäinen* — «медовая лапа»:

*Abuta-ške neciš azjas,
mezikäinen sada minei...*

Помоги-ка в этом деле,
пособи добыть медовую лапу...

Проблема эвфемизмов исключительно серьезна в вепсском языке. Думается, что именно с этим связано, например, отсутствие вепсских лексем для именования родителей. У изучающих вепсский язык или занимающихся им вызывает удивление, что в нем нет именований этих понятий. Казалось бы, они основополагающие, исключительно необходимые, которые должны были бы существовать в языке. Объяснение может появиться, когда обратимся к духовной культуре вепсов, где обнаружим, что всё, что было связано с обрядом рождения у вепсов, держалось в страшной тайне. Чем меньше людей знали о родах, тем, по поверьям, легче будет роженице и новорожденному. Поэтому рожали в бане, в подполье, в хлеву и т. д., старались не говорить

об этом вслух и никому не сообщать. Главной фигурой при родах, которой все было известно, была изначально только свекровь роженицы. Эти моменты проливают свет на те метафорические замены именованных родителей, которые употребляются в вепсских (и в карельских) плачах, и делают более понятными причины их возникновения. Так, в вепсских свадебных и похоронных плачах *отца* чаще всего называют *kalliž kazvatajaižem, sōtai-tatoihudem*, а также *sōtai-tatuško* (т. е. «дорогой меня вырастивший и выкормивший»), а *мать*: *kalliž kandjaihudem* (т. е. «дорогая моя меня носившая или выносившая» (а не «родившая», как было переведено, например, в книге: Зайцева, Муллонен 1969: 101). У глагола *kanтта*, послужившего основой для образования метафорической замены, в современном вепсском языке есть три значения: 1) носить, таскать; выносить (*kanтта vezi korondou* «носить воду на коромысле»; 2) держать, выдерживать (тяжесть) (*kandab hangedme* «наст выдерживает»); 3) отелиться (*lehm kandoi* «корова отелилась»; ср. также русск. «принести на свет потомство»). Очевидно, лексемы *sünduda* «родиться» и *sündutada* «рожать» (ср. также *Sur' Sünd* «Господь», т. е. «Великий родитель») и т. д. были издревле под запретом и не могли послужить основой того, чтобы из них возникли наименования родителей, как это существует, например, в русском языке: *родить* — *родители*. А впоследствии слова, связанные с рождением, были заимствованы в вепсский язык из русского (*rot't'a, roditel'ad*). И они проникли даже в вепсские плачи, которые достаточно древни по языку, тем не менее в них эти заимствования встали рядом с исконными вепскими словами, составив своеобразные пары: *kalliž kandjahudem roditel-matuška* «дорогая меня выносившая, родительница-матушка»; *kalliž kazvatajaižem, sōtai tatoihudem* «дорогой меня вырастивший, кормилец-батюшка». В этом ряду замен лексемы *kazvatai, kazvatajad* «вырастивший, вырастившие» в качестве именовании родителей исключительно удачны и были избраны по рекомендации Термино-орфографической комиссии Республики Карелия, которая работает на общественных началах при Главе правительства Республики Карелия, как именовании родителей в развивающемся письменном языке вепсов. Но для перевода именовании родителей в рунах «Калевалы» вепсские табуированные именовании или их семантические замены подходили как нельзя лучше:

Oi sä *kandjaihudem* armaz,
Midä jätid poigan tähte...

[Kalevala: 87]

Ой ты дорогая меня выносившая,
Что ты оставила для сына...

В целом же работ по лексике, ее разрядам, ее происхождению в вепсском языке не так уж много. Лексика достаточно хорошо собрана. Она прекрасно представлена в диалектном словаре М. И. Зайцевой и М. И. Муллонен [1972], образцах речи, изданных в России и Финляндии. Конечно, ссылки на вепсский словарный фонд имеются и в этимологических словарях финского языка, но все это касается лишь сходств языков. Но все, что является вепсской инновационной лексикой, исследовано исключительно слабо. Кандидатская диссертация Н. И. Богданова, посвященная лексике вепсского языка и защищенная более полувека назад (1953 г.), практически на заре появления серьезного финно-угроведения в России, лишь отчасти приоткрыла завесу в решении проблем вепсского лексического фонда. Поэтому исследование вепсской лексики стоит на повестке дня сегодняшнего вепсоведения; отсутствие подобного рода работ осложняет во многом и переводческую работу.

Как известно, основу метрики карело-финских эпических песен, в основном, составляет четырехстопный хорей. Это достаточно длинная восьмисложная строка, в которой, кроме того, хорей обладает еще и разными модификациями и звучит довольно разнообразно, содержа различные перетяжки и нарушения ударения в угоду музыкальному ритму; все это очень сложно соблюдать при переводе. Думается, что некоторые вепсские частушки, присказки несколько напоминают по своему размеру песни калевальского размера, например:

Päčiocan vauktutte,
kegalehen mustutte.

Белый как печное чело,
черный как головешка.

Tu-tu, lu-tu, paimohudem,
miš, paimohudem, paimenzid?

Ту-ту, лу-ту, пастушок,
ты где, пастушок, пас?

Однако они не могли послужить в полной мере образцом для перевода на вепсский язык эпической поэмы Э. Леннрота «Калевала», написанной на основе древних карельских и финских народных песен. Сложность перевода состояла еще и в том, что в вепсском языке достаточно много коротких слов, которые возникли из-за исторических подвижек, действовавших в языке: из двусложных слов отпадали конечные гласные звуки, когда первый слог слов был

исторически долгим, закрытым или включал в себя дифтонг (например, *perl'* «дом», ср. финск. *pirtti*, *vald* «власть; воля», ср. финск. *valta*, *sarv* «рог», ср. финск. *sarvi*, *koiv* «береза», ср. финск. *koivu*, *maid* «молоко», ср. финск. *maido* и т. д.; см., например: Tunkelo 1946: 761–762). Гласные звуки выпадали, кроме того, и во многих иных случаях: из многосложных слов (*madal* «низкий», ср. финск. *matala*), из слов перед звуком *h*: *perl'he* «в дом», *valdha* «во власть», *sarvhe* «в рог», *koivhu* «в березу», *maidho* «в молоко» и т. д. Вследствие этого из языка исчезли некоторые падежи или совпали по форме друг с другом (например, инессив и элатив, адессив и аблатив, а также генитив ед. числа, эссив и инструктив [Зайцева 1981]). Исчезли притяжательные суффиксы, и, думается, одна из причин их исчезновения кроется именно в действии названной закономерности, поскольку притяжательные суффиксы стояли именно в конце слов, а впоследствии отпадение было поддержано еще и русским языком, которому данная категория неизвестна. Можно утверждать, что эта закономерность в стремлении к укорочению слова действовала в отношении грамматики именного словоизменения достаточно последовательно.

Кроме того, изначальное отсутствие, а также и утрата вепским языком и иных прибалтийско-финских явлений в области фонетики, грамматики и лексики (чередование ступеней согласных, гармония гласных, многие термины родства и т. д.), приведшие к существенным изменениям структуры вепского слова и его семантики, несомненно, также сказались на практике перевода длинной калевальской строки на язык вепсов, определяя ее специфику, иной подбор лексем, диктуя употребление различного рода протетических частиц и деминутивных форм. Отметим, что последние исключительно характерны даже для обыденной вепской речи и, конечно же, для языка вепского фольклора, где их употребляется достаточно много даже в одной строфе, например:

*Libed linduižem, säditei i sobitei kal'hiže sobeižihe,
kal'hiže kengežihe, čomihe sädoižihe
jäl'gmeižen čoman da ehtkoizen-se ičeiz korttas da kodizes-se.
Pimitad sinä minun izod da iknaižed-ne,
madalzoitad dubovijad pordhaižed-ne,
souptad sinä raiskijad da verejeižed-ne.*

[Язык и народ 2002: 59–60]

(Досл.: Милая моя *пташечка*, нарядилась да собралась в свои дорогие *нарядики*, в дорогие *сапожечки*, в красивые *одежечки* в последний хороший да *вечерок* в своем высоком да *домике-то*).

Заслоняешь ты мои милые да *окошечки*, делаешь более низкими мои дубовые да *лесенки*, закрываешь ты райские да *воротики-то*»).

Поэтому, думается, что деминутивные формы, а также различные частицы, которые характерны для языка вепских фольклорных текстов, могли быть по праву использованы в практике перевода «Калевалы», служа удлинению вепского слова. Данный момент активно использовался при переводе. Изыскивались и другие возможности для перевода длинной калевальской строки на язык вепсов. Отметим, что этому как нельзя лучше может служить глагольная система, которая отлично сохранилась и прекрасно функционирует в вепском языке.

В этой связи отметим, что, по мнению исследователей фольклора, основная смысловая нагрузка в фольклорном тексте падает на имена существительные. Однако исследовательница языка вепских плачей О. Ю. Жукова, проанализировав их значительное количество, пришла к заключению, что в текстах вепских причитаний (свадебных и похоронных) глаголов употребляется несколько не меньше. В числовом исчислении их приблизительно столько же, сколько существительных и прилагательных (Жукова 2009: 138). Это заключение поддерживает нашу идею о чрезвычайном *глагольном характере* языка вепсов. Глагольная система не поддавалась и тому историческому стремлению вепского языка сократить слова, утратить конечные гласные. Анализ показывает, что, напротив, в глагольной системе вепского языка действовали исторические закономерности, даже удлинившие протяженность словоформы. Так, например, в словоизменительной системе глагола появились:

1) особые форманты *-koi*, *-goi*, маркирующие отрицательную форму основного глагола и тем самым удлиняющие ее, чем другие родственные языки не обладают, ограничиваясь лишь отрицательным глаголом, ср., например, финск. *emme tule*, карельск. *emmo tule*, но вепское: *em tulgoi* «мы не придем»; финск. *ette tule*, карельск. *etto tule*, но вепское: *et tulgoi* «вы не придете» и т. д. При переводе «Калевалы» вепские протяженные глагольные формы помогали продлить строку, например:

Ned *ei vajunugoi* mudha
veden vilhu süvüdehe.

[Kalevala: 11]

Они не утонули в болоте,
в его холодной глубине.

Mõ *em voigoi* sampod sada
kirjavanke katusenke.

[Kalevala: 91]

Мы не можем добыть сапо
с его пестрой крышкой.

2) В языке появилось особое возвратное спряжение, личные окончания у которого также достаточно протяженны: например, глагол *pestas* «мыться»: презенс: *em peskoiš, et peskoiš, ei peskoiš*, кондиционал *em (et, ei) peznuizihe*. В «Калевале» возвратное спряжение нашло свое самое непосредственное отражение, например:

Paginmaht *ei pördnus* poigha.

[Kalevala: 69]

Возможность говорить
не возвратилась к сыну.

Reg'he *ištuihe* hän tarkas,
korjan ištme! *sijazihe*...

[Kalevala: 82]

Он уселся в сани тут же,
разместился на сиденье...

3) Особые формы кондиционала имперфекта с показателем *-nuizi*. Его отрицательные формы достаточно протяженны в слоговом исчислении — *em teh-nuizigoi, et teh-nuizigoi, ei teh-nuizigoi*), которые также отражены в вепсскоязычных строках «Калевалы», например:

I ku *olnuiz* hengiš mamoi,
elānuizi neciś mirus...

[Kalevala: 39]

А если бы была жива моя мать,
была бы она в этом мире...

4) В языке активно употребляется начинательная форма глагола, приобретающая все более заметный футуральный оттенок, обладающая длинным суффиксом *-škande-*, *-škanzi-*: например, отрицательные формы глагола *tulda* «прийти» во мн. числе: 1 лицо — *em tule-škandegoi*, 2 лицо — *et tule-škandegoi*, 3 лицо — *ei tule-škandegoi*. Полагают, что в вепсский язык суффикс проник из языка саамов [Зайцева 1988: 22–32]. Любопытно, что вепсы для заимствования опять-таки избрали этот достаточно длинный в звуковом оформлении суффикс, и никакие законы отпадения гласных в вепском языке его не сократили. Эти формы прекрасно вписались в стиль языка «Калевалы»:

– A kus kündal’ maha lanksi,
jokseškanzi jogi süvä.

[Kalevala: 36]

А где слеза упала на землю,
там начала течь глубокая река.

– A konz kägi kukkuškandeb,
tuskas südäin *südegandeb.*

[Kalevala: 37]

А где кукушка будет куковать,
там сердце станет болеть от тоски.

5) Кроме того, прекрасно сохранились формы трех инфинитивов, которые также достаточно протяженны и которые передают калевальский размер как нельзя поэтичнее и красочнее (1 инфинитив: *kacta* «смотреть»; 2 инфинитив: инструктив – *kacten*, инессив – *kactes*; 3 инфинитив: иллатив – *kactaha*, инессив – *kactas*, элатив – *kactaspäi*, абессив – *kactata* и т. д.):

Mikš om jättud koiv se tänna,
čapamata pöudol sežub...

[Kalevala: 17]

Почему же здесь березка
оставлена несрубленной...

Olin merilaidad *kündmas*,
kalan tähte haudoid *tehmas*,
südäivezid *süvendamas*,
järvenvezid *lžadamas...*

[Kalevala: 25]

Я вспахал гладь моря,
сделал ямы для рыбы,
углубил внутренние воды,
прибавил озерных вод...

В связи со всем сказанным, можно сделать вывод о том, что в истории вепсского языка действовали как бы *две взаимоисключающие закономерности*:

1) стремление к сокращению отдельных словарных форм и показателей, что более всего характерно для грамматики *именного* словоизменения;

2) стремление к удлинению показателей *глагольных* форм, четкому их представительству и сохранению, а также даже наращиванию и самих показателей и глагольных форм. Язык стремился к особенному сохранению системы глагола, его показателей, стремился сделать их наглядными, четкими, формально обозначенными. Таким образом, речь вепсов исключительно глагольна, в этом ее особый колорит и выразительность. Именно глагольные формы наиболее адекватно передают языковую картину мира, которая представляется средствами вепсского языка. Эта особенность языка наиболее привлекалась при переводах «Калевалы».

Хотелось бы еще упомянуть об аллитерации, которая в текстах «Калевалы» выступает как закономерность. Ею исключительно богаты вепсские плачи, где можно найти много уже готовых словесных пар, обладающих аллитерацией: *libed linduine* «милая пташечка»; *viher vihmaine* «свежий дождичек», *korged koumaine* «высокая могилка», *siled sorzaine* «гладкая птичка», *vauged vaudaine* «белая волюшка», *polni polnikaizem* «дорогая подружка» и т. д. При переводе удалось открыть много и иных удачных пар, состоящих в аллитерации, например:

Minun mamoi pajat' pajoid
Värtnäd värpituden tarkas...

Моя мама пела песни,
Старательно крутя колесико веретена...

Vilu virki minei pajoid,
viimal vihmui pajoid maha,
tulled toiba toižid pajoid,
aldoil ajoi pajoid randha...

Холод принес мне песен,
с дождями появилось их много,
ветры надули много новых песен,
а волны прибили их к берегу...

[Kalevala: 7]

В выборе же лексики при переводе «Калевалы» не было особых затруднений, поскольку жизнь ее героев, их быт, их земледельческие работы, строительство лодки, их одежда — все это было в духе жизни древних вепсов. Причем отметим, что язык перевода «Калевалы» не является в полном смысле слова переводом на создаваемую письменную форму языка. Здесь, думается, более приемлемой была диалектная основа вепсской речи. Поэтому в переводе можно найти особенности всех диалектов, если этого требовал размер строф или их содержание.

И в заключение хотелось бы поддержать идею, высказанную В. Я. Проппом [1976: 311] о том, что народ сам никогда не создает эпосов, поскольку народная эстетика не стремится к какому-то внешнему единству: это, с одной стороны, нарушает творческую свободу, с другой стороны, лишает авторов каких-то жанров их подвижности, гибкости, ежедневных новообразований, сюжетных и лирических инноваций и т. д. Превращение отдельных песен в эпопею как бы останавливает фольклорную форму в ее развитии. И довольно часто некую канонизированную литературную форму создает какой-то один автор, как это случилось с «Калевалой». Хочется надеяться, что вырастет автор и для объединения фольклорных жанров вепсского народа в некий более монументальный и

сюжетный эпос, поскольку, как известно, многие эпосы имеют своих авторов.

Литература

Богданов 1953 — Богданов Н. И. История развития лексики вепсского языка: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1953.

Вепсы — Вепсы. Модели этнической мобилизации. Петрозаводск, 2007.

Домокош 1993 — Домокош П. Формирование литератур малых уральских народов. Йошкар-Ола, 1993 (перевод с венгерского).

Жукова 2009 — Жукова О. Ю. Язык вепсских обрядовых причитаний: Дис. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 2009.

Зайцева, Муллонен 1969 — Зайцева М. И., Муллонен М. И. Образцы вепсской речи. Л., 1969.

Зайцева, Муллонен 1972 — Зайцева М. И., Муллонен М. И. Словарь вепсского языка. Л., 1972.

Зайцева 1981 — Зайцева Н. Г. Именное словоизменение в вепсском языке. История и функционирование форм слова. Петрозаводск, 1981.

Зайцева 1988 — Зайцева Н. Г. О вепско-саамских лексических параллелях // Прибалтийско-финское языкознание. Петрозаводск, 1988. С. 22–32.

Зайцева 2002 — Зайцева Н. Г. Вепсский глагол. Сравнительно-сопоставительное исследование. Петрозаводск, 2002.

Калевала 1985 — Калевала / Перевод Л. П. Бельского. Петрозаводск, 1985.

Калевала 1999 — Калевала / Перевод Э. С. Киуру и А. И. Мишина. Петрозаводск, 1999.

Карху 1999 — Карху Э. Г. Малые народы в потоке истории. Петрозаводск, 1999.

Пропп 1976 — Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976.

Спиридонова 2000 — Спиридонова И. А. Вепсская литература: проблемы становления // История литературы Карелии. Т. 3. Петрозаводск, 2000. С. 391–419.

Язык и народ 2002 — Язык и народ: Тексты и комментарии. СПб., 2002.

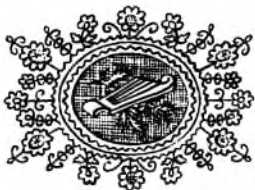
ALFE — Atlas Linguarum Fennicarum, I–II // Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia, N 800, Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen julkaisuja, N 118. Helsinki, 2004, 2007.

Kalevala — Kalevala / Перевод на вепсский Н. Г. Зайцевой. Petroskoi, 2002.

Lönnrot 1980 — Lönnrot E. Matkat 1828–1844. Helsinki, 1980.

Mišin 2005 — Mišin A. I. Vepsäläinen kirjallisuus amattikirjailijan silmin // Vepsä. Maa, kansa, kulttuuri: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia, N 1005; Tampereen museoiden julkaisuja, N 81. Jyväskylä, 2005.

Tunkelo 1946 — Tunkelo E. A. Vepsän kielen äännehistoria // Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia, N 228. Helsinki, 1946.



С. В. Ковалева
Петрозаводск

**Калевальские пословицы и поговорки
как источник для финской лексикографии**

К числу универсальных принципов составления двуязычных словарей в соответствии с требованиями теоретической лексикографии относятся принцип полноты, принцип эффективности и принцип традиционности. Данные принципы макроструктуры словаря определяют такую особенность словарной статьи, как наличие иллюстративных примеров и речевых контекстов. В процессе поиска иллюстративного материала к словарной статье лексикограф нередко обращается к так называемым малым фольклорным формам, в частности, пословицам и поговоркам. Правильное и уместное использование пословиц и поговорок придает речи неповторимое своеобразие и особую выразительность. Пословицы и поговорки многообразны, они находятся как бы вне временного пространства.

В соответствии с принятыми в специальной литературе определениями, пословицы — это афористические, образные и логически законченные изречения с поучительным смыслом. В пословицах находят отражение едва ли не все сферы человеческой жизни и нормы морали, актуальные во все времена. Пословица несет в себе практический опыт — выводы, сделанные в процессе приспособления к реальной жизни. Пословицы относятся к речевым жанрам фольклора, так как употребляются в разговорной речи. По своему содержанию и функциям пословицы близки к лирической поэзии. Их назначение в том, чтобы в кратких афористических формулах выражать отношение народа к различным жизненным явлениям. Пословица — это народное изречение, в котором выражается не мнение отдельных людей, а народная оценка, народный ум. Это выражение мыслей, к которым пришел народ через вековой опыт. Одним из источников появления пословиц и поговорок является устное народное творчество. Пословицы и поговорки обладают эмоциональной и стилистической окраской, благодаря чему они совершенствуют коммуникативную функцию языка.

Поговорки, в свою очередь, близки к пословицам, это меткие образные выражения, отражающие какое-либо жизненное явление. Однако в отличие от пословиц, они лишены обобщающего поучительного смысла и по форме представляют собой как бы отсеченную первую часть пословицы. Поговорки ограничиваются образным, часто иносказательным выражением: «*легок на помине*», «*как снег на голову*», «*бить баклуши*» — все это типичные поговорки, лишенные характера законченного суждения.

Как известно, второе полное издание «Калевалы» вышло в 1849 г. Оно состояло из 50 рун, 22 795 стихов. Тираж издания был 1250 экземпляров. Это издание стало каноническим, оно переиздается и переводится во всем мире. Из разножанровых материалов (эпических, лирических песен, заклинаний, пословиц) Элиас Леннрот создал стройное и завершенное произведение, целостное с точки зрения композиции. Непосредственно героические песни, повествующие о подвигах героев, их деяниях, составляют только часть «Калевалы». В дополнение к рунам героического содержания Леннрот включил заговоры, свадебные песни и пословицы. Элиас Леннрот совершил девять экспедиций, собирая материал для «Калевалы». Через «Калевалу», «Кантелетар», сборники сказок, заклинания, пословицы фольклорные богатства Карелии обретали книжную форму, включались в литературный и общекультурный процесс, становились известными образованному миру. В финскую национальную культуру вошли элементы карельской культуры, подобно тому, как финская нация включила в себя часть карельского этноса.

Неоднократно бывая в Беломорской Карелии, Э. Леннрот так писал о посещении Ухты (ныне пос. Калевала) в 1836 г.: «Я здесь уже три недели, записываю руны, песни, сказки, пословицы, загадки и др. Записывать хватило бы еще на два месяца, а особенно сказок, или историй, *starinat*, как их здесь называют, — они бесконечны...». В 1842 г. им был выпущен сборник «*Suomen kansan sananlaskut*». Элиас Леннрот печатал в 1836–1837 гг. собранные во время своих поездок пословицы в журнале «*Mehiläinen*». Из напечатанных в журнале «*Mehiläinen*» пословиц можно указать следующие: «Кто все лето удит рыбу, тот зимой встречает лето», «В молодости женщин хвалят, воинов же в старости», «Птица создана летать, беззаботный человек — петь песни», «С песней труд дешевле, разговор душе приятней». Задолго до Элиаса Леннрота финские

пословицы были зафиксированы в 1544 г. М. Агрикола в книге «*Rukouskirja*». В 1702 г. Х. Флориниус издал собранные в 17 веке пословицы в книге «*Vanhain suomalaisten tavalliset ja suloiset sananlaskut*». Сборник пословиц Х. Портана сгорел во время пожара в Турку в 1872 г. В настоящее время в фольклорном архиве Финского литературного общества хранится 300 тысяч пословиц. В целом в Финляндии заархивировано более 2 миллионов поговорок. Известным современным собирателем финских пословиц является Матти Кууси.

Богатый образный язык эпоса «Калевала» представлен в следующих пословицах: «*Ei oo lassa laulajata, kalsussa karehtiata*» («Нет еще певца в ребенке, чародея в недоростке»), «*Ei itku häästä päästä parku päivistä pahoista*» («Не помочь слезами горю, плачем не помочь в печали»), «*Saajanpa sulimmat sormet, käet pyytäjän pyhimmät*» («У ловца ловчее пальцы, праведней у рыболова»), «*Kasvaa se mies räkänokastakin, vaan ei tyhjän naurajasta*» («Вырастет мужчина из сопляка, но не из пустого пересмешника»).

Большая часть той народной поэзии, на основе которой была создана «Калевала», собрана в Беломорской Карелии.

Генетически связанным с древними пластами эпических песен архаичным афоризмом является карельская поговорка «*Näi kivistägi tuohta kiskou*» («Он даже с камня сдирает бересту»). Историческая основа этого выражения кроется, согласно исследователю карельского фольклора В. Я. Евсееву, в первобытных формах обработки каменных орудий труда. Аналогично можно объяснить старинную карельскую пословицу «*Nälkähukka nuolehti juoksou*» («Голодный волк на стрелу бежит»), где сохраняется упоминание орудия охоты.

В приладожскокарельской пословице «*Huvä mieli työn tegöö, raha mieli aijan viettää*» («Хорошее настроение делает работу, плохое настроение лишь время тянет») через метафору поэтически олицетворен процесс труда.

Древними пословицами являются и изречения с запретами хранителя родовых традиций Выйнямейнена. Чтобы не спугнуть рыбу в месте ловли, советовали словами севернокарельской пословицы: «*Huvin kielti Väinämöini vesillä viheltämästä hyvin kielti ja epäsi vesillä viheltämästä, lainehilla laulamasta*» («Запрещал нам Выйнямейни зашвистеть на рыбной ловле, запрещал, предупреждая, что нельзя швистеть на ловле, песни петь нельзя для рыбы»). В более поздних

запретах Вяйнямейнена появилось осуждение жадности, стремления к обогащению: «Kielti vanha Vänämöini kullalla kumartamasta, horiella horjumasta» («Запретил старый Вяйнямейнен поклоняться золоту, перед серебром сгибаться»). Одним из наиболее известных запретов Вяйнямейнена является следующий, ставший пословицей, — «Sano vanha Vänämöini: Paremp' ois omalla moalla juuva vettä ropehesta, ennen kuin moalla vierahalla juuva tuopista olutta» («Говорит старый Вяйнямейнен: Лучше на своей земле пить воду, чем на чужбине пить пиво из кружки»). Вяйнямейнен запрещал также обвинять невинного, брать кошелек у неженатого (т. е. у менее защищенного) и т. д.

В ряде карельских пословиц и поговорок освещалось бедственное положение обычных крестьян: «Köyhyys ei ole ilokse» («Бедность не радость»), «Itku — keyhän ikkunalla» («Плач — у бедняка на подоконнике»), «Rikas piäsöö rahallaa, köyhä — selkänahallaa» («Богатей деньгами платит, а бедняк — своим горбом»).

Народная мудрость проявляется в таких пословицах, как «Raha ei huku» («Деньги не тонут»), «Ei moaten markat tulla, istuon ikihvyset» («К спящему не приходят марки, к сидящему вечное добро»).

Из калевальской поэзии пришла пословица «Moni kakku päältä kaunis, vaan on silkkoa sisältä», смысл которой в том, что внешний вид может быть обманчив (в сюжете «Калевалы» она используется при описании хлеба Лемминкяйнена). Пословица включена в последнюю версию Kielitoimiston sanakirja.

В словарь Kielitoimiston sanakirja включена также калевальская пословица «Kevät keikkuen tulevi» («Весна — лучшее время найти друга»), аналогичной по смыслу является финская пословица «Aikainen lintu madon nappa». Смысл пословицы «Joka kuuseen kurkottaa, se katajaan kapsahtaa» (дословно — «Кто дотягивается до ели, тот натывается на можжевельник») состоит в том, что браться нужно за то дело, на которое ты способен. Пословица «Ei vara venettä kaada» в новой версии Kielitoimiston sanakirja трактуется как «Нужно быть готовым к еще большей опасности».

Следующий отрывок из «Калевалы» буквально пестрит языковым материалом, готовым для фиксации в качестве пословиц и поговорок:

Valkea kesäinen päivä,
 neitivalta valkeampi
 vilu onrauta pakkasessa
 vilumpi miniävalta.
 Niin on neiti taattolassa,
 kuin marja hyvällä maalla,
 niin miniä miehelässä,
 kuin on koira kahleissa.
 Harvoin saapi orja lemmen,
 ei miniä milloinkana.

Светлым день бывает летний,
 доля девичья — светлее,
 лютее в мороз железо,
 доля женская — лютее.
 Девушка в отцовском доме —
 словно ягодка на горке,
 женщина в жилище мужа —
 словно на цепи собака.
 Редко раб находит ласку,
 никогда вовек — невеста.

Что касается перевода пословиц и поговорок в процессе составления словаря, то следует отметить, что данный вид работы является одним из наиболее трудных. Предпочтительным вариантом представляется нахождение русской пословицы или поговорки — эквивалента финской. При этом в скобках обычно указывается буквальный перевод. К сожалению, не всегда удастся найти адекватное соответствие оригиналу из арсенала русских пословиц или поговорок. Часто приходится прибегать к обычному переводу. Однако это уже отдельная тема для анализа.

Литература

- Евсеев В. Я. Исторические основы карело-финского эпоса. М.; Л., 1960. 382 с.
 Евсеев В. Я. Карельский фольклор в историческом освещении. Л., 1968. 202 с.
 Карху Э. Г. Общение культур и народов. Исследования и материалы по истории финско-карельско-русских культурных связей XIX–XX веков. Петрозаводск, 2003.
 Лавонен Н. А. Элиас Леннрот и Карелия // Фольклористика Карелии. Петрозаводск, 1986. С. 159–170.
 Лавонен Н. А. «Калевала»: к 100-летию перевода на русский язык. Препринт доклада. Петрозаводск, 1988. 42 с.
 Леннрот Э. Калевала. Эпическая поэма на основе древних карельских и финских народных песен. Петрозаводск, 1998. 583 с.
 Устная поэзия тунгудских карел / Изд. подгот. А. С. Степанова. Петрозаводск, 2000. 383 с.
 Хакамиес П. Пословицы и менталитет // Фольклористика Карелии. Петрозаводск, 1995. С. 117–131.
 Karjalazet sananlaskut da sananpiät. Петрозаводск, 2007. 223 с.
 Kaukonen V. Lönnrot ja Kalevala. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Pieksämäki, 1979. 198 с.
 Kuusi M. Suomalaista, karjalaista vai savokarjalaista? Helsinki, 1978. 70 s.



А. П. Родионова
Петрозаводск

**Семантика послелогов
и послеложных конструкций
в текстах традиционных карельских
эпических песен**

Язык эпоса очень древен, даже если считать, что он сформировался не в третьем тысячелетии до нашей эры, а в первом тысячелетии нашей эры, как полагают исследователи, то и в этом случае он достаточно архаичен [Калевала 1985: 11]. С этой точки зрения языком фольклора заниматься исключительно полезно, так как языки, которые не обладают длительной письменной традицией, могут почерпнуть при наличии сохранившегося фольклора достаточно ценные сведения.

В данной статье мы хотели бы уделить внимание некоторым языковым моментам традиционных карельских эпических песен и, прежде всего, выражению пространства и времени средствами грамматики, а именно: семантике послеложных конструкций. Стоит отметить, что пути образования послелогов в прафинно-угорском языке только намечались: отдельные имена определенной семантики (прежде всего выражающие пространственную ориентацию типа *русск.* низ, верх, бок, сторона, нутро, голова и т. д.) в основной форме или с падежными окончаниями, употребляясь в постпозиции, стали утрачивать свое основное значение, превращаясь в служебное слово — послелог, более того, уже тогда намечался способ образования целых серий послелогов от одного именного корня, снабженного разными падежными формантами [Хайду 1974: 215—216]. Известный уралист П. Хайду отмечал, что в уральском праязыке использовались послелог и служебные слова, что свидетельствовало об «анализме в синтаксисе» праязыка [Хайду 1985: 353]. Что касается карельского языка, то в нем пространственные послелог дополняют падежную систему, а также вносят в язык новые, более конкретные, пространственные значения, которые нельзя выразить падежными формами.

Самыми первичными считаются те послелог, которые выражают основополагающие связи (например, кар. *edeh* «перед», *tuakse* «позади», *piäl* «на», *al* «под, внизу», *ginnal* «рядом, около» и т. д.). Предполагается, что они восходят к существительным, обозначающим части

тела человека, например, *piäl* «над» (ср. кар. *piä* «голова»), *rinna* «рядом, около» (ср. кар. *rindu*, *rinta* «грудь»), *korval* «около» (ср. кар. *korva*, *korvu* «ухо») и т. д. Тем не менее высказывается мысль и о том, что древнейшие слова с местным значением в финно-угорских языках не восходят к названиям частей тела, а их первоначальный смысл был абстрагирован, обозначая лишь некое пространство, например: *ala* < **alak* [SSA I: 66] «нижняя часть, находящийся внизу, нижний и т. д.», *taka* < **taʔak(-)* [SSA III: 257] «задняя часть, находящийся внизу, задний» и т. д., таким образом, предполагают, что семантическое развитие проходило, наоборот, от пространственного значения к обозначению части туловища, ср. **onca* «передняя часть» развилось в фин. *otsa* «лоб» [Saarinen 2005: 161–172].

Семантика послелога наиболее полно и точно определяется в конструкции, в которую входит послелог. Послелог карельского языка, например, по их семантике можно разделить на четыре главные группы: 1) послелог, указывающие на ориентацию в пространстве, 2) послелог, указывающие на время, 3) послелог, указывающие на причинно-следственную связь, 4) послелог, выражающие другие значения. Интересно, что именно вышеназванные семантические группы проявляются и в текстах карельских традиционных эпических песен.

1. Послелог, указывающие на ориентацию в пространстве

Эта группа послелогов, например, в карельском языке наиболее обширная, и в языке традиционных карельских эпических песен наиболее продуктивна. Кроме того, этим подтверждается мнение лингвистов, что именно послелог, обозначающие ориентацию в пространстве, являются самыми древними из всех послелогов.

Послеложные конструкции, обладающие пространственным значением, отвечают на вопросы: *где, куда, откуда, каким путем, докуда (до какого уровня)* и т. д. Послелог конкретизирует значение конструкции, дополняя его семантику, направленность действия:

1) например, аллативная *alla* (*al*) ‘*под (где?)*’, аблативная *alta* ‘*из-под (откуда?)*’, аллативная *alle* ‘*под (куда?)*’ и т. д. формы. Этимологически данные послелог образованы от основы *ala-*, обозначающей ‘нижний, находящийся внизу’ [SSA I: 66]:

— Aivan kirjokannen *alla* piäsi päivä paistamaha (Калевальский р-н) ‘*Из-под* пестрой его крышки вышло солнце, засияло’ [КЭП 1950: 40]

— Koivun *alla* on ruäši pakšu (Калевальский р-н) ‘*Под* березой — толстая плита’ [КЭП 1950: 49]

– Počči-siga virui kynnyksen *alle* (Олонецкий р-н) ‘Свинья лежала под порогом’ [КЭП 1950: 378]

2) инессивная *iessä* (*ies*) ‘*перед (где?)*’, иллативная *eteh* (*edeh*) ‘*перед (куда?)*’ и т. д. формы послелогов. Этимологически данная группа послелогов восходит к древней основе *esi-*, обозначающей ‘перед, передний, находящийся впереди’ [SSA I: 108]:

– Laulamalla lapšen *iessä* (Калевальский р-н) ‘Убаюкивая ребенка (*перед* ребенком)’ [КЭП 1950: 71]

– Ranoa virkun val’t’ahih ruškien rejen *eteh* (Калевальский р-н) ‘Запрягает жеребца в красные сани’ [КЭП 1950: 135]

3) инессивная *piäššä* (*piäs*) ‘*на (где?)*’, аблативная *piältä* (*piälpäi*) ‘*с (откуда?)*’, аллативная *piäle* ‘*на (куда?)*’, иллативная *piähä* (*piäh*) ‘*в (куда?)*’ и т. д. формы послелогов образованы от существительного со значением ‘голова’ (ср. ливв. *piä*, фин. *pää*, вепс. *pä*), у которого предполагаются финно-угорские корни [SKES III: 688–689]:

– Kolme oli neittä niemen *piässä* (Калевальский р-н) ‘Три девицы на конце мыса’ [КЭП 1950: 67]

– Kahekšannen uallon *piältä* nosti jalkova vašenta (Калевальский р-н) ‘С восьмой волны подняла она левую ногу’ [КЭП 1950: 67]

– Šiell’on arkku arkun *piällä* (Калевальский р-н) ‘Там сундук на сундучке’ [КЭП 1950: 37]

– Pöyhkiästä pöyvän *peähä* (Калевальский р-н) ‘Важно сел за стол’ [КЭП 1950: 123]

4) транслативная *takuakše* (*tuakše*) ‘*за (куда?)*’, партитивная *takuata* (*tagua*) ‘*за (откуда?)*’, эссивная *tagana* (*tagan*) ‘*за (где?)*’ и т. д. формы послелогов этимологически образованы от основы *taka-* ~ *taa-*, имеющей первоначальное значение ‘находящийся сзади, за, задний’ [SSA 3: 257]:

– Yhekšän lukon *takuakše* (Калевальский р-н) ‘За девятью замками’ [КЭП 1950: 76]

– Yhekšän lukun *takuata* (Калевальский р-н) ‘Пойдем-ка доставать Сампо из-за девяти замков’ [КЭП 1950: 76]

– Še on kuuvven meren *tagana* (Калевальский р-н) ‘Он за шестью морями’ [КЭП 1950: 159].

Перечень послелогов, обозначающих в послеложной конструкции пространственные отношения, достаточно велик, к таким послеложным конструкциям примыкают послеложные конструкции с послелогоми *myöte* ‘вдоль, по’, *poikki* ‘через’, *kohti* ‘к’, *korvalla* ‘у’, *ymbärillä* ‘вокруг’ и т. д.

— *Läksi hän kotia kohti* (Калевальский р-н) ‘Направилась она к дому’ [КЭП 1950: 36]

— *Istuu neidon’e koššen korvalla* (Сегозерский р-н) ‘Сидит девушка у водопада’ [КЭП 1950: 226]

— *Millä šoutua šuonie myöte* (Калевальский р-н) ‘На ней можно плавать по жилам’ [КЭП 1950: 39]

— *Repo on juošun tiešta poikki* (Калевальский р-н) ‘Лисица перебежала дорогу (*через* дорогу)’ [КЭП 1950: 57]

— *Yhen kannon umbärillä* (Калевальский р-н) ‘Вокруг одного пенька’ [КЭП 1950: 158]

Столь значительное количество послеложных конструкций с пространственным значением можно объяснить тем, что при формировании языковой картины мира древними прибалто-финнами для них важно было более точно определить именно пространство и действие, которое совершается в пространстве.

Следует также отметить, что многие послелогии, участвующие в послеложных конструкциях, как в нынешних диалектах карельского языка, так и в текстах традиционных карельских эпических песен обладают несколькими значениями, которые ясны из контекста, напоминая в этом отношении полнозначную лексику с несколькими значениями и, таким образом, свидетельствуя о былой связи с нею.

2. Послелогии, указывающие на время

Данная группа послелогов, сочетаясь с именем и входя в глагольное словосочетание, обладает значением времени. В сравнении с предыдущей названная группа относительно невелика. Данные послеложные конструкции отвечают на вопросы: *когда, на какой срок, на сколько времени*, что и определяет их семантику. В эту группу можно отнести следующие послелогии:

— *Parahan kylvön aigah... Parahan toran aigah... Parahan bes’odan aigah... Parahan voinan aigah...* (Пряжинский р-н) ‘В самый разгар сева... В самый разгар сражения... В лучшее время вечеринки... Во время большой битвы’ [КЭП 1950: 302]

— *Kazvatti häi kaheksatostu vuodeh sah* (Пряжинский р-н) ‘Растила она их до восемнадцати лет’ [КЭП 1950: 296]

— *Ambui päivän alači, ambui toizen piäliči* (Ведлозерский р-н) ‘День стрелял, второй стрелял’ [КЭП 1950: 357] и т. д.

Можно сделать вывод, что наиболее употребительны в традиционных карельских эпических песнях послелогии, выражающие пространственно-временные отношения, хотя встречаются также послеложные

конструкции, выражающие и иные значения, например, причинно-следственную связь и другие.

3. Послелогои, указывающие на причинно-следственную связь

К послелогам, основным значением которых в данной конструкции является причина, цель, следствие, назначение, подобие, можно отнести следующие послелогои:

— Se oli seiboi sepon *varah* ‘Этот кол для кузнеца’ [АКЕР 2006: 141]

— Tulijoin vierahien *varah* (Пряжинский р-н) ‘Для приезжих гостей’ [КЭП 1950: 294]

— Luajin sen minä sih *niškoi*.. ‘Сделал я это для того...’ [АКЕР 2006: 254]

4. Послелогои с другими значениями

Иногда достаточно сложно определить значение, которое выражает глагольное словосочетание с послеложной конструкцией, и отнести данную конструкцию в определенную семантическую группу, сформировав тем самым круг групп и их основные значения. К послелогам с основным пространственным, временным или причинно-следственным значением, которые, в свою очередь, вследствие полисемии, обладают и другими значениями, можно отнести, например, *luokse* ‘к, у’ (куда, к кому); *kel, ker, kele, kele* ‘с кем-то, с чем-то’ (в сопровождении кого); *tigah* ‘по’ (в соответствии с чем); *piäle* ‘на’ (дательное значение: направленность действия на кого-либо) и т. д.

— Tulou *čikon luokse* (Лоухский р-н) ‘Приезжает к сестре’ [КЭП 1950: 27]

— Mendih kodih neidizen *kel* (Пряжинский р-н) ‘Приехали они домой с невестой’ [КЭП 1950: 293]

— Jotta tarvonko tarpehen *tukah?* (Калевальский р-н) ‘Ботать ли так, как надо’ [КЭП 1950: 142]

— Ylen suureli Pedri suuttui Suomen *piäl* (Кондопожский р-н) ‘Очень сильно рассердился Петр на Suomi’ [КЭП 1950: 252].

При выявлении семантики послеложных конструкций карельских эпических песен обращалось внимание на синонимичность отдельных послелогов, которая связана, прежде всего, с синонимичностью послелогообразующих основ. Кроме того, синонимичность появляется вследствие различных диалектных вариантов, тем не менее носители языка тонко чувствуют, какой послелог нужно употребить в той или иной ситуации, поскольку выбор его связан напрямую не только с самой послеложной конструкцией, но и с управлением и семантикой глагола. Имя с послелогом очень часто становится зависимым компонентом глагольного словосочетания, функции данных словосочетаний, а также семантико-

синтаксические отношения в модели диктуются лексическими значениями глагола и послелога [Федотова 1990: 85]. Глаголы движения управляют послелогом [Наумова 2006: 21]:

Jop'on šampo šalvattuna pimiäh *on* Pohjolaahе... yheksän lukun *takuakše* (Калевальский р-н) 'Вот запряжено уже Сампо в темную Похьолу... за девятью замками' [КЭП 1950: 76]

Läkkämmähän šampuo šuamah... yheksän lukun *takuata* (Калевальский р-н) 'Пойдем-ка доставать Сампо *из-за* девяти замков' [КЭП 1950: 76]

В первом случае словосочетание выражает действие (процесс), которое *совершается в каком-либо месте*, позади чего-либо, во втором случае образует глагольное словосочетание, выражающее *движение из какого-либо места* [Федотова 1990: 91]. В обоих случаях послелогом управляет глагол.

Aivan kirjokannen *alta* piäsi päivä paistamaha (Калевальский р-н) 'Из-под пестрой его крышки вышло солнце, засияло' [КЭП 1950: 40]

Koivun *alla* on ruäši rakšu (Калевальский р-н) 'Под березой – толстая плита' [КЭП 1950: 49]

Pani häi oman kielen *uale* (Пряжинский р-н) 'Положила она их под свой язык' [КЭП 1950: 296]

В первом случае глагольное словосочетание с послелогом выражает исход с какого-либо места, из-под чего-либо, во втором – действие, которое совершается в определенном месте внизу, под чем-либо, в третьем случае – движение, направленное к месту (внизу).

В целом, что касается карельского языка, то в его грамматиках и учебниках послелоги классифицируются чаще всего по грамматическому признаку, т. е. обращается внимание на то, с каким падежом тот или иной послелог употребляется. Думается, что синтаксический уровень и на самом деле должен занимать ведущее место, но в то же время он подчинен семантике и ономаσιологическим (понятийным) принципам группировки значений [Курбякова 1978: 33]. Именно поэтому послелоги важно и нужно классифицировать также и с семантической точки зрения, в которой просматриваются следы этимологии послелога, его связи с той или иной лексической основой.

Литература

- Калевала 1985 – Калевала / Пер. Л. П. Бельского. Петрозаводск, 1985.
Курбякова 1978 – Курбякова Е. С. Части речи в ономаσιологическом освещении. М., 1978.

КЭП 1950 — Карельские эпические песни / Предисл., подгот. текстов и коммент. В. Я. Евсеева. М.; Л., 1950.

Наумова 2006 — Наумова М. В. Глагольное управление в ливвиковском наречии карельского языка: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 2006.

Федотова 1990 — Федотова В. П. Очерк синтаксиса карельского языка. Петрозаводск, 1990.

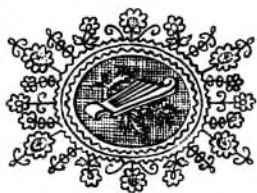
Хайду 1985 — Хайду П. Уральские языки и народы. М., 1985.

АКЕР 2006 — Anuksen karjalazien eepizet pajot / Сост. В. П. Миронова. Петрозаводск, 2006.

Saarinen 2005 — Saarinen S. Die Nominalkategorie und das Postpositionssystem der Wolgasprachen // Congressus Decimus Internationalis Fenno-Ugristarum. Pars I. Jyväskylä, 2005. S. 161–172.

SKES — Suomen kielen etymologinen sanakirja. Helsinki: SUS, I — 1955; II — 1958; III — 1962; IV — 1969; V — 1975; VI — 1978; VII — 1981. 2293 с.

SSA — Suomen sanojen alkuperä. Helsinki: SKS, I — 1992. 486 с.; II — 1995. 470 с.; III — 2000. 503 с.



Н. А. Пеллинен
Петрозаводск

**Севернокарельские колыбельные песни
калевальского размера**

Функция колыбельной песни — усыпление ребенка. Этот жанр фольклора достаточно древен: полагают, что колыбельные возникли уже в Средние века. В колыбельной песне две основные темы: обращение ко сну с просьбой усыпить ребенка и пожелание младенцу счастливой судьбы [Степанова 1991: 86].

В байке нет сказителя в общепринятом фольклористическом смысле слова, как человека, обладающего большой одаренностью, памятью или более обширным знанием фольклорной традиции [Лойтер 2001: 19]. Колыбельную может исполнить даже мать с совершенно неразвитым музыкальным слухом. Суть песни — это первые слова любви и нежности ребенку, поскольку искренне верили, что ребенок понимает

обращенные к нему слова уже с шестинедельного возраста. Поэтому колыбельные песни являлись также первыми уроками нравственности, преподаваемыми матерью младенцу. Кроме того, в байке прослеживается связь и с такими древними явлениями культуры, как заклинания, языческие и христианские воззрения народа, его мудрый и чуткий взгляд на воспитание ребенка.

При рассмотрении текстов севернокарельских колыбельных песен можно выделить следующие встречающиеся в них мотивы (по степени частотности): обращение к Богу и к Деве Марии за помощью в усыплении младенца, желание видеть в ребенке в будущем уважаемого человека с почетной профессией (чаще всего судью), надежда, что ребенок вырастет опорой для родителей, тревога по поводу выбора супруга для дочери, мотив гребли и рыболовства, сравнение колыбельной с частями избы, упоминание о животных, обитающих подле человека, пастушьи мотивы, отголоски мировой истории и т. д. Очевидно, что байки содержат богатейший этнографический материал.

Большей части колыбельных, записанных мною от информантов и найденных в различных источниках, свойственны калевальский размер и стилистические особенности карельских эпических песен. Поскольку в моем распоряжении имеются лишь севернокарельские колыбельные, при анализе языка песни и рассмотрении вопроса ее функционирования на данном этапе я буду иметь в виду лишь севернокарельскую традицию.

Что же называют калевальским размером? Существует гипотеза о том, что в культуре проживавших в районе Финского залива прафинских племен около 2500–3000 лет назад произошел большой перелом. Вследствие его родилась самобытная манера стихосложения, которой были свойственны аллитерация внутри строки и параллелизм, а также отсутствие деления на строфы. Строки стиха образовывали определенный четырехтактный размер, который стали называть калевальским размером. Музыкальная строфа по своему ритму была чаще всего четырех- или пятидольной, а мелодии составляли специфический пятитоновый лад [Старшова 1997].

В том, что в подавляющем числе карельских колыбельных песен представлен калевальский размер, нет ничего удивительного: это — жанр фольклора, хотя и детского. Граница взрослого и детского фольклора, вообще, представляется очень подвижной. По мнению Н. А. Лавонен, в некоторых районах Карелии (например, Кестеньге,

Оуланге) детям исполняли лирические и лирико-эпические песни, называя их детскими [Лавонен 1992: 143].

В. Я. Евсеев в статье, посвященной исследованию прибалтийско-финской колыбельной песни, приводит пример того, как «руна об изготовлении лодки Вайнямейненом» исполняется в качестве колыбельной песни:

Vesti vuorella venehtä,
Kalskutelli kalliolla.

В приладожской Карелии в отдельных вариантах колыбельных песен встречаются стихи руны о состязании Вайнямейнена и Йоукахайнена в пении и другие мотивы рун [Евсеев 1962: 43].

В той же статье В. Я. Евсеев говорит об обратном процессе: иногда древние карельские колыбельные переходят в типичные эпические песни, например, появилась песня, композиционно напоминающая руну о ранении колена Вайнямейнена и о его поездке по трем дорогам в поисках людей, способных остановить кровотечение. Согласно отдельным вариантам карельской колыбельной песни, так же по трем дорогам едет сон и ищет ребенка, которого нужно усыпить [Евсеев 1962: 43–44].

Исполнение эпических песен в качестве колыбельных основано на воспитательном значении тех сюжетов и коллизий, которые представлены в эпических песнях.

Для иллюстрации близости колыбельных и эпических песен обратим внимание на их размер, некоторые стилистические особенности и язык.

Uni uuhella ajauve,
kuokkasarvella kävelöy⁵.
Unipa se ulkuota kyselöy^{2,5},
alta akkunan anovi²:
Onko lapsie kätkyössä⁴,
pienie peittojen sisällä⁴?
Tulepa sie, uniukko, meilä⁴,
tuo se unta tullessasi⁴,
meilä on lapsi kätkyvössä⁴,
pieni on peittojen sisällä⁴.
Sivo sie lapsen silmät **kiini**^{3,6},
sivo silkinuorasella^{3,6},
kuro lapsen korvat **kiini**^{3,6},

Сон на баране едет,
на рогатом приходит.
Сон с улицы спрашивает,
из-под окна задает вопрос:
Есть ли дети в колыбели,
маленькие в пеленках?
Приди ты, старик-Сон, к нам,
принеси с собою сна,
у нас ребенок в зыбке,
маленький в пеленках.
Завяжи глаза ребенку,
завяжи шелковой веревочкой,
затяни ребенку уши,

kuro kultarenkahilla^{3, 6}.
Tuutie lasta, **tuutie** pientä¹,
uinottelen pienokaista⁵,
vakauttelen vakavaista⁵.

затяни золотыми обручами.
Баю ребенка, баю маленького,
успляю малыша,
успокаиваю новорожденного.

В колыбельной представлен калевальский размер (8 слогов, четырехстопный хорей):

U-ni/uu-hel/la-a/jau-ve
kuok-ka/sar-vel/la-kä/ve-löy.

По мнению исследовательницы марийских языческих молитв М. Ю. Семеновой, аллитерация и повторы, которые существовали также в древних примитивных карельских рунах и плачах, являются наиболее архаичными характерными особенностями карело-финских песен [Семенова 2006: 83]. Именно эти средства являются формообразующими и в отношении карельских колыбельных песен.

В приведенной выше песне присутствует параллелизм внутри строки¹ (организуется с помощью анафоры), междустрочный параллелизм² (последняя строка добавляет главной строке новые оттенки [Старшова 1997: 14]), повторы в парных строках³ (здесь также представлена анафора), диалогические повторы⁴; конечная рифма⁵, в повторяющихся строках рифмуются окончания соответствующих слов⁶ [Старшова 1997: 14].

Об аллитерации. В данной колыбельной присутствуют случаи как сильной (Uni **uuhella** ajauve, sivo **silkkinuorasella**, **kuro kultarenkahilla**, **vakauttelen vakavaista**) и слабой (**pienie peittojen sisällä**, **kuro lapsen korvat kiini**) аллитерации, так и абсолютные повторы слов (случаи параллелизма внутри строки): **tuutie** lasta, **tuutie** pientä; встречается и аллитерация в трех словах в пределах одной строки (**alta akkunan anovi**, sivo **sie** lapsen **silmät kiini**).

Язык песни исключительно выразителен. Обращают на себя внимание такие эпитеты, как **lapsi** — **pieni** (постоянный эпитет), **uuhi** — **kuokkasarvi** (изобразительный эпитет), **pienokaini** — **vakavaini**, **kätkyössä** — **peittojen sisällä** (эпитеты, близкие к перифразу).

Колыбельная интересна с точки зрения подачи сюжета, где, например, сон персонифицируется, он: **uuhella** ajauve, **kuokkasarvella kävelöy**; **ulkuota kyselöy**, **alta akkunan anovi**. Эти детали добавляют конкретики в образ сна.

В байке есть и другие средства языковой выразительности. Так, отметим, что особая образность часто достигается с помощью использования сложных прилагательных:

Sivo sie lapsen silmät kiini,
sivo **silkkinuorasella**,
kuro lapsen korvat kiini,
kuro **kultarenkahilla**.

Интересно, что для современного человека «*silkkinuorani*» («шелковая веревочка») и «*kultarenkahat*» («золотые кольца»), которыми сон, чтобы усыпить ребенка, должен соответственно завязать ему глаза и защитить уши, являются лишь метафорами. Для исполнителя же колыбельной это конкретные просьбы: здесь прослеживается синкретический взгляд на мир и своеобразная «картина мира», в которой, по словам С. М. Лойтер, ребенок — этот тот центр, вокруг и для которого все происходит [Лойтер 2001: 21]. Мать словно ограждает ребенка от остального мира, в том числе с помощью средств родного языка. С шелком и золотом связаны надежды о судьбе ребенка.

В целом язык колыбельных песен исключительно колоритен; он нежен, содержит различные обращения к ребенку, сохраняет некоторые достаточно древние формулы языкового и фольклорного характера, которые стали типичными для данного жанра, например, в колыбельной к ребенку обращались со словами «*lapsi*», «*lintuni*», «*linnunpoika*», «*väistärikki*», «*nurmilintu*» и пр., но вслух имя ребенка не произносилось (это было табу), опасались влияния злых духов.

Для колыбельных песен характерно использование деминутивных суффиксов, причем не только в отношении ребенка (*pienokaini*, *vakavaini* и т. д.), но и при описании окружающего быта (*silkkinuorasella*, *vakkasella* и пр.). С помощью этих суффиксов взрослый выражает ласковое отношение к миру детства, в котором пребывает ребенок.

Карельские колыбельные песни записывались финскими, карельскими и русскими исследователями на протяжении XIX–XX вв., изданы образцы речи и сборники с текстами баек, фондом Juminkeko (Финляндия) выпущены также диски с записями образцов фольклора, в том числе колыбельных песен. Представляется важным продолжение работы с собранными текстами, а также запись колыбельных от тех редких информантов, которые еще могут их исполнить.

К сожалению, дальнейшее бытование карельской колыбельной песни (в традиционном понимании) представляется проблематичным. Приходится отметить, что этот жанр фольклора уходит из повседневного обихода: тексты баек удается записать лишь от исключительно редких информантов преклонного возраста. Собирая материал в полевых условиях, я зачастую была вынуждена «настраивать» информантов на детские воспоминания и исполнение колыбельных. Тем не менее в таких деревнях, как Вокнаволок, мне удалось еще застать бытование карельской колыбельной песни и записать их самой от Сантры Ремшуевой, Лайне Николаевны Лесонен и др. Ценный этнографический материал о детских годах, а также несколько колыбельных песен записано в г. Костомукше от Хилмы Андреевны Исаковой и т. д.

Сфера функционирования карельской колыбельной песни в наши дни становится все уже: она существует лишь как художественный элемент в деятельности фольклорных коллективов и – в незначительной степени – при обучении карельскому языку в детских садах и школах (в программах фольклорных занятий и праздников). Хорошим стимулом для сохранения карельского языка и культуры могло бы послужить двуязычие в семьях, а также создание *Kielipesä* (языковых гнезд, в которых дети на протяжении всего дня погружены в среду изучаемого языка).

Литература

Евсеев 1962 – Евсеев В. Я. Колыбельные песни карел и других прибалтийско-финских народов // Вопросы литературы и народного творчества. Вып. 35. Петрозаводск, 1962. С. 37–61.

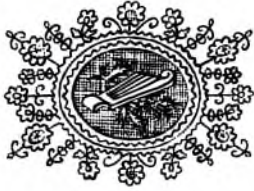
Лавонен 1992 – Карельский фольклор: Хрестоматия / Изд. подгот. Н. А. Лавонен. На русском и карельском языках. Петрозаводск, 1992. 272 с.

Лойтер 2001 – Лойтер С. М. Русский детский фольклор и детская мифология: Исследования и тексты. Петрозаводск, 2001. 296 с.

Семенова 2006 – Семенова М. Ю. Фонологические средства выразительности марийских языческих молитв и текстов карело-финских рун. Ханты-Мансийск, 2006. 174 с.

Степанова 1991 – Песенный открою короб: Хрестоматия по карельскому фольклору для учащихся школ Карельской АССР / Изд. подгот. А. С. Степанова. Петрозаводск, 1991. 222 с.

Старшова 1997 – Staršova T. Kalevala-eepoksen kieli- ja tyylikerikoisuuksista. Petroskoi, 1997.



С. А. Мызников
Санкт-Петербург

**Лексика прибалтийско-финского происхождения
в былинах Обонежья и Беломорья**

Данная статья является продолжением работы над анализом неисконной лексики фольклора¹, а выбор былин в записях П. Н. Рыбникова и А. Ф. Гильфердинга, А. Маркова обусловлен тем, что имеется возможность сопоставления их данных с нашими полевыми диалектными материалами, собранными в Обонежье и Беломорье по достаточно плотной сетке с целью выявления в русских говорах этого региона лексики прибалтийско-финского происхождения. Весьма важным обстоятельством является и то, что имеются синхронные сведения по словарному составу русских говоров Обонежья, записанные ненамного позднее текстов былин Гильфердинга, — это «Словарь областного олонецкого наречия в его бытовом и этнографическом применении» Г. Куликовского. Нами не ставилась цель анализа соотношения текстов П. Н. Рыбникова и А. Ф. Гильфердинга. Основные задачи сводились к разработке лексико-этимологической проблематики, заключающейся более всего в корректировке версий или уточнении источников неисконных данных.

Анализ источников, составляющих лексические системы фольклорных текстов различных жанров, напрямую связан с понятием о сущности языка фольклора, хотя дискуссию о нем мы оставляем в стороне, отмечаем только то, что в исследуемых текстах былин фиксируется местная диалектная лексика, в том числе и с узкой локализацией, исконного происхождения, что априори позволяет предположить проникновение слов прибалтийско-финского происхождения через русские говоры в анализируемые тексты. Хотя весьма примечателен и тот факт, что ряд былин был записан П. Н. Рыбниковым «от кореляка Василия Лазарева» [Рыбников, 3: 242], однако возможность

¹ Данная проблема уже рассматривалась автором в следующих работах: Лексика прибалтийско-финского происхождения в былинах (по записям П. Н. Рыбникова и А. Ф. Гильфердинга) и в русских говорах Обонежья // Лексический атлас русских народных говоров (Материалы и исследования) 1999. СПб., 2002. С. 82–95; Лексика финно-угорского происхождения в русских говорах Северо-Запада: этимологический и лингвогеографический анализ. СПб., 2004. С. 64–75.

языковой интерференции в данном случае отвергается, поскольку в текстах, записанных от этого сказителя, искомая лексика также единична, как и в других. Общее количество слов прибалтийско-финского происхождения, выявленное в текстах былин, ненамного превышает два десятка. Из них только 6 слов встречаются у обоих авторов, 8 лексем, зафиксированных у Рыбникова, не отмечаются у Гильфердинга; 9 единиц, обнаруженных в записях Гильфердинга, отсутствуют у Рыбникова. Причем в текстах А. Маркова неисконная лексика прибалтийско-финского происхождения представлена единичными фиксациями.

Распределение выявленных слов по тематическим группам дает следующую картину: доминирует лексика природы (наименования ландшафта, птиц, рыб), имеется сельскохозяйственная лексика, присутствует также ряд слов, обозначающих реалии домашнего обихода. По частеречной классификации отмечается преобладание существительных (около 20 единиц), несколько глаголов и одно прилагательное. Почти все слова, зафиксированные в текстах былин, широко употребительны в северорусских говорах, как по источникам XIX в., так и по современным данным (включая региональные лексикографические источники и данные ПЛГО). Однако имеется ряд слов, отмечающихся только в былинах, — это дериваты, образованные от заимствованных корней. Так, например, глагол **ма'лтать** 'понимать, смыслить, разуметь' бытует в русских говорах почти на всей территории Северо-Запада [СРНГ, 17: 339; СРГК, 3: 194, 195], присутствуя и в былинах: — *Так она [молодая Пуятична] не малтала Господу Богу молиться* [Рыбников, 2: 192, Кижская волость, запись у Лысанова]; а префиксальные дериваты этого глагола отмечаются только в исследуемых текстах. Фиксируется глагол **порозмалтаться**: — *Как все они да порозмалтались, Все по стульям, по скамейкам покарабкались [богатыри]* [Рыбников, 2: 344, Пудож. уезд, Филимоновская волость, Сумозеро, запись у Андрея Сорокина]. Глагол **приомалтаться** 'прийти в себя, справиться', представленный в списке непонятных и областных слов [Рыбников, 3], с объяснением Рыбникова — от карельского корня *малтада* с иллюстрацией: — *Тут Илья приомалтался* — отсутствует в тексте былины, вероятно, в результате опечатки: — *Тут-то Илья приотштался, Приотштался приотштался* [Рыбников, 1: 49, Пудож. уезд, Купецкая волость, д. Буракова, зап. у Никифора Прохорова]. Ср. также фин. *malttaa*, кар. *malttoa*, 'уметь, мочь, понимать', вепс. *malтта* 'уметь, знать' [SKES: 331–332]. Вероятно, для русских данных

следует говорить о карельско-вепских источниках [см. также: Kalima 1915: 161; Фасмер, 2: 564].

Точно так же отмеченное у Куликовского в Петрозаводском уезде слово **го'рмоветь** 'плесневеть', ср. кар. *harmoa* 'серый', *harmata* 'поседеть, посереть' [KKS, 1: 176–177], лежит в основе деривата — **призагормоветь** 'призаплесневеть': — *Белоярово пшено призагормовело* [Рыбников, 3: 137, Пудож. уезд, Шальский погост, д. Гагарская, зап. у Потапа Потахина]. В диалектных источниках зафиксированы обширные данные: **го'рмоветь** 'покрываться плесенью' Петрозав. [Куликовский; СРНГ], **призаго'рмоветь** 'заплесневеть слегка, немного' Пудож. [Рыбников]. Заонеж. [Даль; СРНГ, 31: 213], **призаго'мовать** 'начать подниматься, забродить [о тесте]' Олон. [Агренева-Славянская; СРНГ, 31: 212], **призаго'моветь** 'начать подниматься, забродить [о тесте]' Олон. [Соболевский; СРНГ, 31: 213], **призагомова'ться** 'слегка покрыться плесенью' Пудож. [СРНГ, 5: 161], **призагомово'ить** 'начать подниматься, забродить [о тесте]' Олон. [Соболевский; СРНГ, 31: 213], **загу'моветь** 'заплесневеть' Медвежьегор. [СРНГ, 2: 111]. Калима с сомнением связывает материал Куликовского с фин. *härmä* 'иней, плесень', эст. *harm* 'иней, морозная дымка' [Kalima 1915: 93], Погодин связывает с фин. *harmaa*, ливв. *harmoa* 'серый' [Погодин 1904: 22]. Фасмер, критикуя Калима за фонетическую недостоверность, не предлагает собственной версии [Фасмер, 1: 422]. Сам Г. И. Куликовский предлагает версию в духе народной этимологии: «Всякий кто видел заросли гормы (горма финск. Иванъ чай. *Epilobium angustifolium*) в то время, когда семена гормы уже поспели, конечно, помнит, что эти заросли издали кажутся как бы покрытыми в верхней своей части белой пеной или плесенью; белизна эта сообщается зарослям массой пушистых семян „гормы“, высунувшихся из лопнувших плодников. Олончанин провел параллель между плесенью и белым налетом, покрывающим заросли „гормы“, и вот, вместо выражения „покрываться плесенью“, он употребляет глагол „гормоветь“, тогда как, быть может, его отдаленный предок говорил просто „как горма“» [Куликовский 1898]. Данные, в которых отсутствует [p], в фонетическом плане довольно близки, а в семантике соответствуют прибалтийско-финским данным, ср. вепс. *homeh* 'плесень', *homehtuda* 'плесневеть' [СВЯ: 128], ливв. *homeh* 'плесень', *homehtuo* 'плесневеть, покрываться плесенью' [СКЯМ: 72], люд. *homeh* 'плесень', *homehtuda* 'плесневеть', водск. *ëmëhtua* 'плесневеть', при фин. *homehtua* 'плесневеть' [SKES: 80]. Вариант с [p] — **гормоветь** хотя и представлен в нескольких

источниках, основой для них послужили записи былин Рыбникова, и при отсутствии других сведений по этому варианту можно предположить вариантность этой письменной фиксации. Ср. также преобразование фамилии Скуратов в Беломорских былинах: — *Тольке тут не убоался един он тут, Ай по имени Малюта сын Скурлатов был* [Марков 1901: 191].

Одно прилагательное **рипсоватый**, отмеченное у Рыбникова, имеет в основе заимствованный субстантив; сам автор объясняет его следующим образом — «От рибуша, испорченного из карельского *рипак*, которое из русского *тряпка*»: — *Рипсоватые подошвы Почезерочки; Рядные сарафаны Кенозерочки* [Рыбников, 2: 44, Каргопол. уезд, д. Красные Ляги]. Ср., однако, ливв. *ripsakas* ‘с кистями, с бахромой’ (СКЯМ: 307).

Слово **ла’стинья**, встречающееся у обоих авторов, по текстам былин употребляется только в форме множественного числа, т. е. является *pluralia tantum*, тогда как в говорах Обонежья доминирует деривационный вариант **ла’стега** ‘длинная тонкая пластина, отколота от дерева; щепа’ [СРГК, 3: 99]. У Рыбникова лексема **ластинья** представлена с семантическим пояснением ‘дрань’: — *Да расшиб [Добрыня] весь сырой дуб да по ластиням* [Рыбников, 3: 67, Пудожгорский погост, зап. у крестьянина Бутылки; см. также Рыбников, 1: 128]. Запись Гильфердинга и сюжетно и ареально повторяет текст Рыбникова: — *Как ударит тут Добрынюшка во сырой дуб, Он расшиб же дуб да весь по ластиням* [Гильфердинг, 1: 141. Повен. уезд, Пудожгорский погост, д. Горка, зап. у Петра Калинина]. Ср. вепс. *last* ‘расколотое полено для лучины’, ‘лучина для изготовления корзин’ [СВЯ: 278], при ливв. *laštu* ‘щепа, щепка’, ‘лучина для узорного тканья’ (СКЯМ: 179).

Сопоставление тематических групп слов прибалтийско-финского происхождения, выявленных в текстах былин и зафиксированных в русских говорах Обонежья, дает следующие результаты. В говорах группа птиц насчитывает 24 лексемы, тогда как в текстах былин фигурирует два наименования. Одно из них **ко’ппала** ‘глухарка’: — *А мошник-от на море крестьянин, Коппола крестьянская женка* [Гильфердинг, 1: 563, Пудож. уезд, Купец. волость, д. Мелентьевская, зап. у Ивана Фепопова]. — *Мошник — от на мори крестьянин, Коппала крестьянская жонка* [Гильфердинг, 3: 516, Кенозеро, д. Немайтовская, зап. у Андрея Максимова]. Слово **ко’ппала** широко распространено в русских говорах Карелии, Мурманской, Архангельской областей [СРГК, 2: 419]. Этимология его достаточно изучена и, вне всякого

сомнения, связана с карельским влиянием, ср. кар., ливв. *koppala* ‘глухарка’ [см. также: Kalima 1915: 128; Фасмер, 2: 317; Аникин 1997: 314]. Наименование кулика зафиксировано у обоих авторов в разных вариантах, у Рыбникова отмечаются **ветлик**: — *Колзан на море поддеверье, ветлик-ключник-язычник* [Рыбников, 3: 339, зап. в Петрозаводске] и **ветлюк**: — *Ветлюк на море травник, сам ябедник* [Кижская волость, д. Боярщина, зап. у Щеголенкова]. У Гильфердинга фигурирует вариант **вытлюк**: — *Вытлюк на море травник, сам ябедник, Кулик на море долгоногий, Сам-то тонконосый* [Гильфердинг, 2: 379, Кижская волость, д. Боярщина, зап. у Василия Щеголенка]. Как видно из приведенных иллюстраций из былин, записи, в которых фиксируется лексика прибалтийско-финского происхождения, были сделаны у одного человека. Однако представлено три варианта. В Словаре Куликовского даны варианты **виклю'к** [Петрозаводский уезд] и **витлю'к** [Занежье] с общим значением ‘вальдшнеп’, кроме того, имеется еще вариант **ветлик** без акцентуации и географической пометы, что позволяет предположить заимствование данной единицы у Рыбникова. Первая этимологическая версия появляется у Рыбникова, который пишет, что «ветлюк по объяснению зоолога С. А. Усова по эпитету травник — ближайший к зую, который по-зырянски *wjetal*» [Рыбников, 2: LXXIV]. Однако вряд ли это предположение может быть принято, по соображениям как фонетического, так и ареального характера. Более приемлемо искать источник в прибалтийско-финских языках: луд. *vikl'I*, кар. *vikli*, ливв. *vigli*, фин. *vikla*, вепс. *vitli*, *vitlik* ‘кулик’ [SKES: 1761], а лексема из коми языка, вероятно, заимствована из русского. Различие в вокализме [e] — [и] может быть связано с ослабленной артикуляцией, вызванной редукцией гласного в заударном слоге. Фиксация различных консонантов в данных Куликовского: **виклю'к** — **витлю'к** объясняется на этимологической почве. Вариант с [т] довольно частотен и бытует на более широкой территории, включающей практически все Обонежье, чем вариант с [к], распространенный в части Подпорожского р-на и в Кондопожском р-не. Эта ареальная дифференциация позволяет возводить вариант с [т] к вепсскому влиянию, ср. вепс. *vitlik*, а вариант с [к] — к людико-ливвиковскому, хотя нельзя исключать возможность расхождения вариантов на основе внутридиалектных фонетических процессов в русских говорах Обонежья.

Лексика ландшафта насчитывает в былинах 5 лексем. Слово **корба**, по толкованию Рыбникова, «чаща мелкого леса» [Рыбников, 3], отмечается в записях обоих авторов: — *Первая застава — болота зыбущие,*

Болота зыбучие, корбы дремучие [Рыбников, 2: 329, Пудож. уезд, Филимонов, волость, д. Сумозеро, зап. у Андрея Сорокина]. — *А ты ведь еще, Михайлушка, ко тыи ко корбы ко темный, Ко тыи ко грязи ко черный* [Гильфердинг, 1: 461, Пудож. уезд, Купец. волость, д. Буракова, зап. у Никифора Прохорова]. В Словаре Куликовского **ко'рба** 'ложбина, поросшая большим дремучим лесом, чаща, трущоба' фиксируется в Петрозаводском, Вытегорском, Лодейнопольском уездах. По письменным источникам это слово отмечается с 1391 г. [Kalima 1915: 128]. Дериват **корбушки** 'зыбучие болота' представлен у Барсова. Соответствующий материал в карельских и вепсских диалектах, являющийся источником русских данных, сходен по форме и семантике, ср. кар. *korbi* 'глухой темный лес, обычно еловый' [KKS, 2: 331], вепс. *kor'b'* 'глухой лес' [СВЯ: 225], что, на первый взгляд, затрудняет вывод о конкретном языке-источнике. Однако, по данным ПЛГО, **ко'рба** 'густой еловый лес' фиксируется в Подпорожском, Прионежском, Пудожском, Кондопожском, Медвежьегорском р-нах, притом что слово **ко'рба** почти не встречается в заонежских говорах, т. е. оно в основном распространено в зоне субстратно-адстратного влияния вепсских диалектов, что делает наиболее вероятной вепсскую этимологию.

Одна лексема из группы ландшафта, имеющая фиксацию только у Рыбникова, вызывает до сих пор большой интерес по поводу ее этимологической интерпретации. В списке непонятных и областных слов лексема **ольга** имеет толкование 'топкое болото' [Рыбников, 3]: — *Первая застава — ольги топучие; А другая застава великая, у матушки Пачей реки* [Рыбников, 3: 19, 22, Пудож. уезд, Колодозер. волость, д. Пирзаковская, зап. у Трофима Романова]. Это слово в списке Рыбникова было замечено В. И. Далем и помещено во 2-е издание [в 1-м издании оно отсутствует], но с совершенно невозможным для Обонезья ударением на конце слова [у Рыбникова знак акцентуации отсутствовал]. Г. Куликовский, как и его предшественник в деле севернорусской региональной лексикографии А. Подвысоцкий, использовал Словарь Даля иногда в качестве источника, иногда как справочное пособие для поисков и более широкого представления своих авторских данных. Вероятно, именно под влиянием Словаря Даля появляется у Куликовского лексема **о'льга** 'болото' с ударением на первом слоге и дается географическая помета — Петрозаводский уезд. Таким образом, можно утверждать, что только фиксация слова **ольга** Рыбниковым является оригинальной, а материалы Даля и Куликовского вторичны. Кроме того, следует отметить, что в более поздних источниках

данная лексема не отмечалась. Существует несколько версий в отношении ее происхождения. Рыбников высказался за связь слова **ольга** с корнем влага [Рыбников, 3]. Калима сравнивает данный материал с фин. *alho* ‘низина, болото, топь’, замечая, что источник заимствования нужно искать в карельских или вепсских диалектах [Kalima 1915: 175]. Однако принять версию Калима не позволяет различие в типах вокализма — прибалтийско-финское [a] — русское [o], тогда как такое соотношение в субстратной лексике русских говоров имеет место только в вологодских говорах, причем смена вокализма происходит уже на русской диалектной почве. Например, в вепсском произношении ойконим в Бабаевском р-не произносится как *Voilaht*, при официальном русском названии Войлохта². В русских говорах Обонежья прибалтийско-финскому [a] соответствует русский [a], ср. **са́лма** ‘прилив’ при ливв. *salmi* ‘пролив’ [СКЯМ: 324]; хотя в отношении некоторых заимствований можно отметить такую особенность, когда прибалтийско-финскому двухсложному слову соответствует русское трехсложное с трансформациями по типу древнерусск. **градъ** — **город**, ср. **салма** — **соломя**: — *Пойдет мижжа... в большое соломя въ прямъ на трубу, а съ Куко озира съ большого соломяни на тетеравиныи мохъ* [Книга межевая обводная, под 1391 г., Срезневский; Kalima 1915: 213]. Фасмер, отвергая версии о родстве слов **ольга** с латин. *alga* ‘водоросль’, норв. *ulka* ‘плесень, слизь’, а также с литовским гидронимом *Alga*, не выдвигает, однако, собственной этимологии [Фасмер, 3: 137]. На наш взгляд, этимологическому анализу должна подвергаться лексема **о́льга** не как ареально-фонетическая уникалия, а как произносительный вариант, не подлежащий обособленной интерпретации. Имея в виду широкое распространение в русских говорах Северо-Запада мены [p] — [л] и [л] — [p]³, вероятно, следует отнести данную единицу в качестве фонетического варианта к основной опорной лексеме **о́рга**, которая частотна и устойчива в русских говорах Обонежья и фиксируется в разных значениях: ‘глухой, непроходимый участок леса, чащоба’, ‘густой ельник, еловая чаша’, ‘поросшая лесом низина’, ‘поросшая травой низина, используемая для покоса’, ‘лужа’ [СРГК, 4: 234]. Слово **орга** представлено также и у Гильфердинга: — *Тогда зарождалась Вольга богатырь. От его славы богатырю Орги-ты вси приумолкну-*

² О чередовании гласных а/о см.: Матвеев А. К. Некоторые вопросы адаптации ударных гласных в финно-угорских субстратных топонимах Русского Севера // Советское финно-угроведение. VIII. 1972, 1. С. 1–6.

³ О чередовании p/л см.: Ahlqvist, 1998.

ли, *Птица улетела вся под оболочку* [Гильфердинг, 1: 247, Пудож. уезд, д. Рим, зап. у Аксиньи Фоминой]. Однако в записях Рыбникова эта лексема отсутствует, но фиксируется в сказках Ончукова: «*Теперь на орги большой стоит тридевять разбойников*», с толкованием автора — **орга** ‘овраг или топкое место, поросшее лесом’ [Ончуков 1908: 326]. В русских говорах Обонежья, Каргополья доминирует также лексема **о’рга** ‘болотистое место’, ‘густой темный еловый лес’ [Гусева 1971: 130; Михайлова 1986: 83], отмечается она в лексикографических источниках: у Куликовского она зафиксирована в двух значениях: ‘овраг, поросший лесом’ в Вытегорском уезде и ‘топкое место, поросшее дурным лесом’ в Пудожском уезде; в Словаре Подвысоцкого **о’рга** толкуется как ‘покрытое плесенью озерцо’. Данное слово имеет давно утвердившуюся этимологию, которая связана с карельским влиянием, ср. кар. *orgo* ‘водянистая ложбина, поросшая ельником’, ‘овраг’ [KKS, 4: 59], люд. *org* ‘лощина, низина’ [SSAP, 2: 271; Kalima 1915: 176].

Слово **лу’да** ‘подводный камень, каменистая мель’ бытует на всей территории Карелии, а также в Архангельской, Мурманской, Ленинградской областях [СРГК, 3: 154, 155], части Новгородской обл. [НОС, 5: 49]. В текстах былин представлено у обоих авторов, у Рыбникова фиксируется **луда**: — *Берите-ко щупы железные, Щупайте во синем море: Нет ли луды или каменя* [Рыбников, 3: 242, Повен. уезд, д. Кименецы, зап. у Василия Лазарева]; у Гильфердинга — **лудья**: — *А возьмите-ко шестики мерные вы, А миряйте-ко лудья морски-то эти, А чтоб ним молодцам туда поехать* [Гильфердинг, 1: 494, Пудож уезд, Купецкая волость, д. Буркова, зап. у Никифора Прозорова]. Данный материал традиционно связывают с карельским влиянием, ср. кар. *luōdo*, ливв. *luodo* ‘каменистая мель, подводный камень’ [Kalima 1915: 155; Фасмер, 2: 528; Аникин 1997: 374].

Лексема **ще’льга** ‘каменистая возвышенность, холм, скала’ широко представлена в говорах Обонежья: в Пудожском, Медвежьегорском, Прионежском районах, а также в говорах Беломорья. В анализируемых текстах слово **щельга** фиксируется только у Гильфердинга: — *Он [Святогор] поднялся на щельгу великую, Каменьев кидать своими руками богатырскими: — Если поедет Самсон-то ведь Самойлович, я убью камнями к великима Со щельги со крутою* [Гильфердинг, 2: 310, Кижская волость, д. Боярщина, зап. у Василия Щеголенка]. Вероятно, данное слово связано с кар. *šelkä*, люд. *šel’g* ‘скала, горный кряж’ [SKES: 995] с безусловной контаминацией с русск. **ще’лье** ‘каменный гладкий, пологий, приморский берег’, отмечаемым в архангельских говорах.

При наличии в говорах Обонежья значительного количества слов прибалтийско-финского происхождения сельскохозяйственной сферы в текстах былин их употребление единично. У Гильфердинга фиксируется одно слово **кубоча** ‘сноп’: — *Как бывала тут корова обжорца, По кубоче соломы да на раз ела. По лохани да питься е да на раз пила, Ела, ела, пила, пила сама лопнула* [Гильфердинг, 1: 122, Повен. уезд, Пудожский погост, д. Горка, зап. у Петра Калинина]. Причем в беломорских былинах в сходном контексте данное слово отсутствует: — *Там была-то все корова-та обжорца; Она много пила да много ела тут — У ей скоро ведь брюшина-та тут треснула* [Марков 1901: 220]. В русских говорах преобладает вариант **ку’ба’ч**, который имеет широкую дистрибуцию в Беломорье, Обонежье, на территории Новгородской и Ленинградской областей [СРГК, 3: 44, 45; НОС, 4: 167]. У Куликовского представлен вариант **куба’ча**, зафиксированный в Петрозаводском, Вытегорском, Пудожском, Каргопольском, Повенецком уездах. Калима возводит диалектные данные к кар. *kubo* ‘сноп’, ‘связка’, ‘ноша’ [Kalima 1915: 134]. См. также Фасмер, 2: 395, 396; Погодин 1904: 34. Ср. современные данные по прибалтийско-финским языкам: кар. сев. *куро* ‘пучок, связка’, ‘пучок, связка соломы’, кар. твер., тихв. *kubo* ‘то же’ [KKS, 2: 461], кар. твер. *kubošši* ‘связка обмолоченной соломы’ [СКЯП: 118], ливв. *kubo* ‘сноп, связка [льна, соломы и т. п.]’ [СКЯМ: 150], ижор. *куро* ‘вязка соломы, вязанка прутьев, лучины’ [IMS: 210], водск. *куро* ‘связка соломы, сена’, ‘пук сучьев, цветов’ [VKMS: 128], эст. *kubi*, эст. южн. *kubo*, *kubi* ‘связка соломы, лучины, хвороста’, ливск. *ku’b* ‘пучок, вязанка лыка’, фин. *куро* ‘связка соломы, льна’ [SKES: 343].

Одно слово прибалтийско-финского происхождения, отмеченное у Гильфердинга, — **но’дья**: — *Они шли разбойники день до вечера, Да тут разбойники нодью сделали, Да в се разбойники спать легли* [Гильфердинг, 3: 317, Кенозеро, д. Кузминская, зап. у Александра Костина], через русские говоры вошло в охотничью терминологию и широко распространилось в восточном направлении вплоть до говоров Урала и Сибири. Например: **но’дья** ‘костер таежного типа из двух сухостойных бревен, расположенных одно над другим, а также место у костра для временной ночевки в лесу’ [Словарь охотника-природолюбца: 83], **нодья** ‘большой костер, разводимый охотниками’ [СРГНО: 335], **но-дья** ‘лесной охотничий костер, устроенный из двух бревен, положенный одно на другое’ [СРГСР: 321]. Данное слово восходит к вепс. *nod’j*, *nod’g* ‘охотничий костер’ [СВЯ: 362].

Лексема **че'врой** 'речной песок', отмеченная у Гильфердинга, имеет также многочисленные фиксации в русских говорах: **Че'врой** 'речной песок' Заонежье (Куликовский). **Че'вруй** «низкое ровное место на морском берегу, каменистое или песчаное» Арх. (Опыт). «Крупная галька» Арх. (Опыт). **Чо'вруй** Арх. (Даль). **Чо'бруй** «отлогий берег моря» — *Худу рыбу не положат, абросят на чо'бруй — берег морской, где вода отпадает да прибывает*. Беломор. Севмор. (СРГК, 6: 798). **Чевру'й** «низменное, ровное на морском берегу место, покрытое диким камнем или песком, и, сообразно тому, называемое: крупной чевруй или песчаный чевруй» Помор. (Подвысоцкий: 187). «Находящийся во множестве на берегах Белого моря дикий, округленный волною камень» Помор. (Подвысоцкий: 187). **Чавру'й** Помор. (Подвысоцкий: 187). **Че'вруй** 'небольшой залив, бухта' Северомор. (Захребетное) (КСРНГ). **Че'вруя** Северомор. (Захребетное) (КСРНГ). **Ча'вруй** «отмель, некрутой берег из несплошного камня» Арх. (Даль). **Чавра'к** «песок с мелким камнем, гравий, дресва» Петрозав. (Куликовский). **Че'вер** 'щебень' Пудож. (СРГК, 6: 765). **Че'брой** 'ровное место на морском берегу каменистое или песчаное' Кем. (Гридино, Поньгома). «Гальку крупнее арешника зовут **че'вруй**, **че'врай**. Мыс **Чевруй**, разделяющий губы Сайда и Оленья в Кольском заливе, и мыс **Чеврай**, вдающийся в море у Кильдинского пролива, сообщают своими названиями о наличии здесь крупной кальки». Калима возводит варианты **чавруй**, **чевруй** к люд. *t'säuring* 'гравий', которое, в свою очередь, связано с саам. *čievrra*, *čivrra* при коми *džirydž* 'гравий с песком' (Kalima 1915: 239). См. также Фасмер, 4: 309. Причем для Калима неясно, являются ли формы на **-уй**, **-ой** наращением на русской почве или заимствованы. Новые данные по прибалтийско-финским языкам позволяют провести более тщательное сопоставление с русским диалектным материалом, ср. ливв. *čauri* 'гравий, крупный песок, дресва', *čawreikko* 'почва с галькой' (СКЯМ: 33), саам. норв. *čiew'ra* 'галька'.

Одно слово, отмеченное по текстам Рыбникова, не анализировалось с точки зрения его происхождения, это лексема **лач**: — *Отмыкайте кованы лачи, Насыпайте-тко перву мису красну золота* [Рыбников, 2: 18, зап. Лысановым]. Кроме фиксации у Рыбникова, слово **лач** в фольклорном тексте представлено в Макарьевском уезде Нижегородской губ.: — *Отпирай закованный лачи* (КСРНГ). В СРНГ, где данное слово оформляется во множественном числе **лачи**, оно с сомнением сопоставляется с лексемой ларцы [СРНГ, 16: 298], однако здесь же фиксируется сходный материал **ла'ча** 'плетеный заплочный кузов для

переноски различной поклажи': — *В лаче носил еду в поле*. Вост. Мар. АССР, 1952 [СРНГ, 16: 297], что позволяет соотнести фольклорную единицу у Рыбникова и диалектное слово в Поволжье с вепс. *lač* 'кадка, деревянная бочка' [СВЯ: 296]. В удорском диалекте коми языка также бытует лексема *latš* 'вид бочки с крышкой для кваса, пива, воды' [SYRW: 134], вероятно заимствованная из вепсского языка⁴. Однако, поскольку вепсское слово не этимологизируется на финно-угорской почве, направление заимствования остается под вопросом. При этом анализ сходных фольклорных текстов позволяет рассматривать лексему **лач** как вариантную единицу от **ларе'ц**, возникшую, вероятно, при преобразовании формы множественного числа **ларцы'** на территориях с «чоканьем»: **ларцы** > **ларчи** > **лачи**. На территориях, где доминирует «цоканье», такого рода процесс не отмечен, и в данных контекстах продолжает фигурировать лексема **ларцы**, **ларци**: — *Ты беритко, моя матушка, золоты ключи, Отмыкай-ко, моя матушка, ко'ваны ларцы* [Марков 1901: 63].

Тематическая группа наименований рыб прибалтийско-финского происхождения в русских говорах Обонежья насчитывает примерно 100 единиц, тогда как в рассматриваемых текстах зафиксировано только одно слово **сорога** 'плотва' по записям обоих авторов [Гильфердинг, 3: 174; Рыбников, 3: 119; зап. у Ивана Сивцева-Поромского, Кенозеро]. Данное слово традиционно считается финно-угорским заимствованием, ср. фин. *särki*, хант., манс. *soroh* 'название рыбы' [Фасмер, 3: 721], следует отметить, что в говорах Обонежья фиксируется более поздний вариант **ся'рга** 'плотва' Лодейноп., Медвежьегор. [КСРГК]. Очевидно, эта лексема возводится к прибалтийско-финским данным, ср. фин., ливв. *särki*, вепс. *särg*, кар. *särki* с тем же значением [SSAP, 3: 241], при мокш. *сярге* 'плотва' [МКРСС, 698], как соответствие на финно-угорской почве.

Весь рассмотренный лексический материал, зафиксированный в былинах, представляет собой диалектные проникновения из русских смежных говоров, и сфера его бытования определяется, в основном, диалектным континуумом. Но два слова, наряду с их бытованием в говорах, являются единицами общенародного фонда русского языка. Одно из них — **са'йка** — фиксируется у обоих авторов: — *Ты мне позволь-ко еще А поставить, постройть мне-ка три терема, А три терема златоверхих, Середь города, да середь Киева, А гди маленькие ребятка*

⁴ О такого рода заимствованиях см.: Лыткин 1956.

да сайки продают, А гди сайки продают да гди барышничают [Гильфердинг, 1: 496, Пудож. уезд, д. Бураково, зап. у Никифора Прозорова]. — *Середь рыночка, Где маленьки ребята сайки продают* [Рыбников, 1: 329, Пудож. уезд, д. Бураково]. Традиционно слово **сайка** рассматривается как эстонское заимствование, ср. эст. *sai* ‘белый хлеб’. На русской почве эта лексема фиксируется с первой половины XVIII в. [Черных, 2: 136]. Еще одно слово **мы’за** ‘усадьба, хутор’, входя в лексикон общенародного языка, широко известно в русских говорах Северо-Запада и фиксируется у Гильфердинга: — *Воеводы живут у нас по мызам* [Гильфердинг, 1: 562, Пудож. уезд, Купец. волость, д. Мелентьевская, зап. у Ивана Фепопова]; — *И случилось Ильи Муромцу ехать мимо мызы Соловья Рахманова, Зятевя и смотрят с мызы этой Соловья Рахманова* [Гильфердинг, 2: 238, Сенногуб. волость, зап. у Андрея Сарафанова]. Первая фиксация этой лексемы относится к самому началу XVIII в., возводится она к эст. *mõiz* ‘двор, имение’ [Фасмер, 3: 23].

Таким образом, рассмотренный лексический материал позволяет говорить о доминировании в былинах слов карельского происхождения, возможных вепсских, саамских источниках, а также о единицах эстонского происхождения.

Литература

Аникин 1997 — Аникин А. Е. Этимологический словарь русских диалектов Сибири. Новосибирск, 1997.

Барсов — Причитания Северного края, собранные Е. В. Барсовым / Изд. подгот. Б. Е. Чистова, К. В. Чистов. СПб., 1997.

Гильфердинг — Онежские быliny, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года. В 3 т. М.; Л., 1949—1951 [1-е изд. СПб., 1873].

Гусева 1971 — Гусева Л. Г. Заимствованные слова в географической терминологии Каргопольского края // Уч. Зап. Уральского гос. университета. Вопросы топониматики. № 5. Свердловск, 1971. С. 128—132.

Даль — Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. СПб., 1-е изд. 1863—1866; 2-е изд. 1880—1882.

КСРГК — Картотека Словаря русских говоров Карелии и сопредельных областей.

КСРНГ — Картотека Словаря русских народных говоров.

Куликовский — Куликовский Г. И. Словарь областного олонецкого наречия в его бытовом и этнографическом применении. СПб., 1898.

Лыткин 1956 — Лыткин В. И. Вепско-карельские заимствования в коми-зырянских диалектах // Академику Виктору Владимировичу Виноградову к его шестидесятилетию: Сб. ст. М., 1956. С. 179—189.

Марков 1901 – Марков А. Беломорские былины, записанные А. Марковым с предисловием проф. В. Ф. Миллера. М., 1901.

Михайлова 1986 – Михайлова Л. П. Географическая лексика в русских говорах Карелии (названия болот) // Севернорусские говоры в иноязычном окружении. Сыктывкар, 1986. С. 76–88.

МКРСС – Мокшанско-русский словарь / Под ред. Б. А. Серебренникова, А. П. Феоктистова, О. Н. Полякова. М., 1998. 920 с.

НОС – Новгородский областной словарь. Вып. 1–12. Новгород, 1992–1995.

Ончуков 1908 – Ончуков Н. Е. Северные сказки (Архангельская и Олонецкая губернии). СПб., 1908.

Опыт – Опыт областного великорусского словаря, изданный Вторым отделением Академии наук. СПб., 1852. 275 с.

ПЛГО – Авторские данные полевого лингвогеографического обследования.

Погодин 1904 – Погодин А. Л. Севернорусские словарные заимствования из финских языков // Варшавские университетские известия. 1904. IV. С. 1–72.

Подвысоцкий – Подвысоцкий А. Словарь областного архангельского наречия в его бытовом и этнографическом применении. СПб., 1885.

Рыбников – Рыбников П. Н. Объяснение непонятных и областных слов, встречающихся в сборнике // Рыбников П. Н. Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. Ч. 3. Петрозаводск, 1864. С. 1–LXII.

Рыбников, 1–4 – Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. Ч. 1. М., 1861; ч. 2. М., 1862; ч. 3. Петрозаводск, 1864; ч. 4. СПб., 1867.

СВЯ – Словарь вепсского языка / Сост. М. И. Зайцева, М. И. Муллонен. Л., 1972.

СКЯМ – Словарь карельского языка (ливвиковский диалект) / Сост. Г. Н. Макаров. Петрозаводск, 1990.

СКЯП – Словарь карельского языка (тверские говоры) / Сост. А. В. Пунжина. Петрозаводск, 1994.

Словарь охотника-природолюбца – Словарь охотника-природолюбца: Термины, идиомы, фразеологические обороты / Сост. И. Касаткин. М., 1995.

СРГК – Словарь русских говоров Карелии и сопредельных областей. В 4 т. СПб., 1994–1999.

СРГНО – Словарь русских говоров Новосибирской области. Новосибирск, 1979.

СРГСР – Словарь русских говоров Среднего Урала. Дополнения. Екатеринбург, 1966.

Срезневский – Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. В 3 т. СПб., 1893–1912.

СРНГ – Словарь русских народных говоров. В 32 т. М.; Л. (СПб.), 1965–1998.

Фасмер – Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4 т. М., 1967–1974.

Черных — Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. Т. 2. М., 1994.

Ahlqvist 1998 — Ahlqvist A. Субстратная лексика финно-угорского происхождения в говорах Ярославско-Костромского Поволжья // *Studia slavica finlandensia*. Т. XV. Helsinki, 1998. S. 176.

JMS — Jukeroismurteiden sanakirja / Toim. R. E. Nirvi. Helsinki, 1995.

Kalima 1915 — Kalima J. Die ostseefinnischen Lehnwörter im Russischen. Helsingfors, 1915.

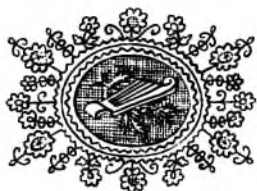
KKS — Karjalan kielen sanakirja. O. 1–5 // *Lexica societatis Fenno-Ugricae*, XVI, 1–5. Helsinki, 1968–1997.

SKES — Suomen kielen etymologinen sanakirja. O. 1–7. Helsinki, 1955–1981.

SSAP — Suomen sanojen alkuperä. Etymologinen sanakirja. O. 1–3. Helsinki, 1992–2000.

SYWS — Wichman Y., Uotila T. E. Syrjänischer Wortschatz // *Lexica societatis fenno-ugricaе*. VII. Helsinki, 1942. S. 134.

VKMS — Tsvetkov D. Vatjan kielen joeperän sanasto. Helsinki, 1995.



О. Ю. Жукова

Петрозаводск

**Об изучении языка фольклора
(на материале вепских причитаний)**

Лингвистическое изучение произведений устного народного творчества имеет особое значение в познании не только языка, но и народной духовной культуры. Язык фольклора рассматривался и в лингвистическом, и в фольклористическом аспекте. Если примеры из народнопоэтических текстов анализировать лишь в рамках языковедческих исследований, то «теряется существенная информация о семантико-функциональной стороне явлений» [Хроленко 1992: 153].

Лингвистика, занимаясь исследованием фольклорного текста, вынуждена обращаться к фольклористическим проблемам, учитывать фольклорное видение мира. Исследуя лексику языка фольклора, приходится неизбежно сталкиваться с проблемой контекста

устнопоэтического произведения. Поэтому семантику фольклорного слова необходимо рассматривать в контексте народной культуры.

Под языком фольклора можно понимать язык текстов фольклорных произведений, а также совокупность фольклорных смыслов, закрепленных в языке. Оба эти понимания сосуществуют и совершенно не противоречат друг другу [Никитина 2006: 68]. Поэтому, анализируя язык вепсских обрядовых причитаний, мы стремились рассмотреть лингво-стилистическую характеристику лексики и, по возможности, ее «культурный концепт».

Выбор причитаний в качестве объекта исследования обусловлен тем, что они считаются одним из наиболее древних жанров фольклора в целом, а «в вепском фольклоре причитания едва ли не единственный песенно-повествовательный жанр» [Васильева 1990: 173], который, несомненно, достоин специального изучения, тем более что музыковеды, например, называют плачи и причитания древнейшими из всех жанров вепсского песенного фольклора, отмечая в их напевах преобладание нисходящего мелодического движения, присущего напевам древнейших песен многих народов. Это свойство характерно, например, для карело-финских рун и русских северных былин [Лаппин 1977: 188–190]. Существует крайне мало работ, посвященных вепсскому фольклору и описывающих особенности его языка.

Обращаясь к языку устнопоэтических произведений, прежде всего, необходимо ответить на вопрос: в чем состоит специфика фольклорной речи? Исследователи полагают, что «она организована в соответствии с определенными принципами, задаваемыми традицией» [Адоньева 2004: 6]. Исследователь фольклора К. В. Чистов отмечал, что в жанре причитаний «функционирование традиции обеспечивается традиционностью приемов причитывания — „общих мест“ и правил их сочетания» [Чистов 1979: 15]. Под «общими местами» подразумеваются устоявшиеся, закрепленные представления. Использование «общих мест» служит показателем мастерства исполнителя, знания им традиций. Стабильные поэтические образования, свойственные языку фольклора, не раз становились предметом исследования фольклористов. У различных авторов встречаются разные термины этих устойчивых компонентов: постоянный эпитет, стилистическое клише, типические слова, стереотипная ситуация и др., которые несут разные смысловые наполнения. Наиболее часто встречающийся и большим смыслом наполненный термин — «традиционная формула». Традиционные формулы — это элементы, из

которых строится текст. Для традиционных тем, мотивов существует набор формул.

В лингвофольклористических работах, посвященных языку определенного фольклорного жанра, единицей описания является слово, так называемое слово-концепт, имеющее наибольшую семантическую нагруженность, или неразложимые по смыслу словосочетания (фольклорные идиомы). При отборе ключевых слов предлагается обратить внимание на частотную характеристику, участие слова в формулах и в особенности на дополнительную семантическую нагруженность [Никитина 2006: 70]. На основе текстов вепсских причитаний нами был составлен список слов и выражений, несущих специфические фольклорные смыслы, являющиеся важными при построении традиционных мотивов. После анализа всего имеющегося материала можно отметить, что дополнительной семантической нагрузкой в языке причитаний обладают значительно чаще не отдельные слова, а целые словосочетания, которые несут и существенную лингвистическую информацию. И только образуя крепкие связи, они переходят в категорию традиционных формул.

Обратимся к именам существительным, несущим основную смысловую нагрузку, у которых «особая роль в формировании реалий фольклорного мира» [Хроленко 1983: 59]. Из всех связей существительного с другими словами прежде всего можно выделить традиционное сочетание «существительное + прилагательное», т. е. конструкции с эпитетом. Случаи использования существительных без эпитетов в анализируемых нами текстах причитаний редки. Можно сказать, что степень обязательности эпитетов высока. Зачастую у существительного имеется один преобладающий эпитет. Порой семантические связи между прилагательным и существительным становятся настолько близкими, что это сочетание попадает в категорию устойчивых эпитетов, используемых в разных текстах жанра.

Исходя из этого, по семантическим полям (тематическим группам) группировать лучше не отдельные имена существительные, а конструкции с эпитетом, т. е. атрибутивные словосочетания. Можно выделить шесть основных тематических групп: **«термины родства и их метафорические замены»** (*kalliž kandeihudem* — «дорогая меня выносившая», *kalliž kazvatejeižem* — «дорогой меня вырастивший», *libed linduine* — «милая пташечка», *sötei tatoihudem* — «кормилец батюшка», *vesüü viikoihudem* — «веселый мой братец» и т. д.); **«человек, части тела»** (*käbed kädud* — «милая рученька», *sula suhut* — «милый ротик», *jalod*

jougaižed – «быстрые ноженьки», *süväd südaimeid* – «глубокие внутренности», *šuukuizēd hibusuded* – «шелковые волосики» и т. д.); «дом, жилище» (*korged kodine* – «высокий домик», *korktad horominaizēd* – «высокие хоромушки», *dubovi stoleine* – «дубовый столик», *dubovi vereine* – «дубовая дверца», *izo ikneine* – «милое окошечко» и т. д.); «природа» (*voüged peiveine* – «светлое (белое) солнышко», *tihed tomut* – «густая черемушка», *käbed kăgoihut* – «красивая (красная) кукушечка», *viher vihmeine* – «свежий (зеленый) дождик», *melaž meceine* – «милый лесок» и т. д.); «время» (*čoma peiveine* – «красивый денек», *časovijad časuižed* – «часовые часочки», *sulad sutkeizēd* – «милые суточки», *posledni pordoine* – «последние мгновения (моменты)», *käbed kezeine* – «красное лето» и т. д.); «абстрактные понятия» (*verhad vilud avarod armod* – «чужие холодные ласки», *kaks'poližed avarod armod* – «двусторонние (обширные) большие ласки», *avar abid* – «(широкие) большие обиды», *paksud pagineizēd* – «частые разговорчики», *laskvad loduižed* – «ласковые речи» и т. д.). Деление лексики по тематическим разделам демонстрирует нам приоритеты фольклорной картины мира данного жанра. Затем мы можем рассматривать ключевые словосочетания отдельно, при характеристике, придерживаясь следующих пунктов:

1. **Заглавное слово**, в качестве которого может выступать как отдельное слово, так и сочетание слов;
2. **Варианты** (фонетические, морфологические с указанием традиции);
3. **Толкование** (характеристика значения слова);
4. **Иллюстрация**;
5. **Атрибуты** (указание постоянного эпитета и / или переменных определений);
6. **Глаголы** (основные сочетания с глаголами);
7. **Словообразование**;
8. **Комментарий** (семантическая интерпретация; дополнительная информация, которая может выходить за рамки собственно лингвистического исследования).

Рассмотрим ключевое словосочетание из тематической группы «абстрактные понятия»: **Verhad vilud avarod armod** (средневепсская традиция) – «чужие холодные (большие) ласки (любовь)», *verhad vilud abarod armod* (восточные говоры средневепсского диалекта).

В свадебных причитаниях данная традиционная формула символизируют замужнюю жизнь.

Из плача невесты: *En mahtaška minä ugot't'a verhile viluile avaroile armoile* – «не сумею я угодить чужим холодным ласкам» [ОВР 1969: 98].

О замужестве: *Lindas verhad vilud armoizēd-ne kiven da kinkčed-ne, roudan da kovučed-ne* – «Будут чужие холодные ласки камня крепче, железа тверже» [ОВР 1969: 37].

Жить в замужестве: *verhiil armoizil* — «у чужих ласк» [Väisänen 1916 № 53], *elän verhiš viluiš avaroiš armoiziš* [Фон. ПГК № 313/8016] — «живу в чужих холодных ласках».

Названная традиционная формула отмечается и в похоронных плачах, где она символизирует «сиротскую долю», например, дочь плачет по матери: *Kuna sinä gätid mindai aigaližen i aigatoman da sirotinan kesken kazmatoman, kesken libumatman i goregor'kian sirotinan verhiže viljihe armoihe. I nevo i nakaži minin kut tarbiž i pagištoitta verhid viljid avaroid armoid*. [NÄKM 1951: 536] — «Куда ты оставила меня раннюю раньше времени сиротину еще не выращенную, еще не поднятую и горе-горькую сиротину в чужие холодные ласки. И насоветуй и научи меня, как нужно разговорить чужие холодные ласки».

Закрепление постоянных эпитетов, которых в данном случае чаще три: *verhad vilud avarod* — говорит о семантической значимости их выражения. Эпитеты призваны продемонстрировать смысловую функцию традиционной формулы. Прилагательные *verhad vilud* — «чужие холодные» репрезентируют оппозицию «свое-чужое», «чужое» всегда «холодное». Причем они аллитерационны между собой — *verhad vilud*. Прилагательное *avarod (avar)* — «большие» (широкие, обширные, безграничные) призвано соблюсти в сочетании аллитерацию с существительным: *avarod armod*. Слово встречалось лишь в текстах причитаний (как постоянный эпитет к слову *abid* — «обида» и *armod* — «ласки, любовь»), но не было зафиксировано в разговорной вепсской речи, хотя оно известно в значении «широкий», «просторный» другим близкородственным языкам: фин.: *avara*, кар.: *avara*, водс.: *avaro*, эст.: *avar* [SSA 1992: 91]. На современном этапе развития вепсского языка прилагательное включается в словари младописьменного языка как самостоятельное слово *avar* — «просторный, обширный» и становится основой для производных слов: *avar* > *avaruz* (пространство, ширина, космос) [Зайцева, Муллонен 1995: 15].

Гл.: *mānda verhiže viluihe avaroihe armoihe* — «уйти в чужие холодные большие ласки (выйти замуж)», *pagištoitta i lodeižoitta verhid viluid avaroid armoid* — «разговорить и разбеседовать чужие холодные большие ласки», *elāda verhiš vuluiš avaroiš armoiziš* — «жить в чужих холодных больших ласках», *jätta verhiže viluihe armoihe* — «оставить в чужие холодные ласки».

Существительное в текстах причитаний употребляется лишь во множественном числе: *arm* > *armod* — «любовь, ласка».

Таким образом, разрабатываемые в современной лингвофольклористике методики описания фольклорного слова могут быть в определенной мере применены и к языку вепских причитаний.

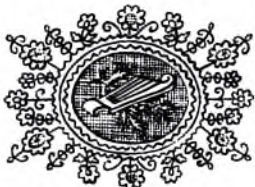
Литература

- Адоньева 2004 – Адоньева С. Прагматика фольклора. СПб., 2004.
- Васильева 1990 – Васильева Е. Е. Вепская причетная мелострофа в междужанровых и межетнических отношениях // Современное финно-угроведение. Л., 1990. С. 170–177.
- Зайцева, Муллонен 1995 – Зайцева Н. Г., Муллонен М. И. Вепско-русский, русско-вепский учебный словарь. Петрозаводск, 1995.
- Лапин 1977 – Лапин В. Русская песня у вепсов (К вопросу о генезисе народного музыкального мышления) // Музыкальное наследие финно-угорских народов. Таллин, 1977. С. 183–211.
- Никитина 2006 – Никитина С. Е. К проблеме составления словарей языка фольклора // Первый всероссийский конгресс фольклористов (сб. докл.). Т. 2. М., 2006. С. 66–82.
- ОВР 1969 – Образцы вепской речи / Сост. М. И. Зайцева, М. И. Муллонен. Л., 1969.
- Фон. ПГК № 313/8016 – фонотека Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова. № 313/8016.
- Хроленко 1983 – Хроленко А. Т. Смысловые связи слов в фольклорном тексте // Язык жанров русского фольклора. Петрозаводск, 1983. С. 59–65.
- Хроленко 1992 – Хроленко А. Т. Современная отечественная лингвофольклористика: цели, проблемы и перспективы // Русистика сегодня. Функционирование языка: лексика и грамматика. М., 1992. С. 153–166.
- Чистов 1979 – Чистов К. В. Причитания у славянских и финно-угорских народов // Симпозиум-79 по прибалтийско-финской филологии. Петрозаводск, 1979. С. 13–20.
- NÄKM 1951 – Näytteitä äänis- ja keskivepsän murteista / E. N. Setälä, J. H. Kala. Helsinki, 1951.
- SSA 1992 – Suomen sanojen alkuperä. Helsinki, 1992.
- Väisänen 1916 – Väisänen O. I. Vepsäläinen laulukokoelma. I kopia., 1916 (рукопись).



**СЮЖЕТЫ И ОБРАЗЫ «КАЛЕВАЛЫ»
В НАРОДНОМ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ
ИСКУССТВЕ**





Seppo Knuuttila
Finland

Kalevala, myths and visual arts

Since the antique, visual arts and poetry have been regarded as “sisters”, that, at their best, complement each other. Verbalizations of images and visualizations of stories still indicate a close connection between these forms of expression. Works of art keep continuously revising and renewing the semantics of both word and image and making use of archaic symbols of myths.

We are still preoccupied with issues held forth by myths, such as origins, boundaries, secrets, future. Mythical discourses are categories of knowledge specified by the reciprocity of perceptions and the mind. Although the interpretations and applications of myths change from era to era, their structures and modes of inference are superhistorical in their slowness. Liberation from myths has been called the myth of our times.

In this presentation I look at some visual and verbal combinations of myths and their articulations, and discuss especially the mythical dimensions of Kalevala-themed art. Through a few contemporary examples I aim to show how myths penetrate various temporal layers and bring together elements from perceptual and irrational worlds.

Kalevala as a mythical history

Lönnrot subtitled the *Old Kalevala* (1835) “Old Karelian poems about ancient times of Finnish people”, which is indicative of his view of Kalevala as a presentation of mythical history. Kalevala, in all its versions, is an artistic composition of mythical history, i.e. an epic, which in turn is a vast, epic, time-enduring text presented in oral as well as literary form. Both myths and epics are cultural representations, in other words invented by people. (See on the conception of mythical history and the mythology of Kalevala poetry [Siikala 1992, 2004].)

For the New Kalevala (1849), Lönnrot wrote a clear model of two geneeses, in which the organization of the universe (the egg myth) is told first, followed by the appearance of a creator hero in a human form (Väinämöinen) and the birth of culture (fire and agriculture). Kalevala also ends, in a way, at two temporal thresholds: one is the beginning of chronology of our time and the other one the arrival of Christianity in our country. The former brings to an end the era of gods and creator heroes, exemplified by the disastrous quest for Sampo, the latter the epic period of heroic adventures and human activity: Louhi is reduced to a dove and Väinämöinen steps aside to make way for a new era and religion.

In the stories of Kalevala the passing of time is actualized as consequent phases relatively independent of each other. Traces of the past are swept away via stage changes and each twist brings something kaleidoscopically new to the preceding. Concerning the temporal consistency and effectiveness, Lönnrot himself has given a lot of thought to how the past should be presented in order to make it exemplary in the present and in anticipating the future, how to build a mythological epic to be historically lasting. His epic solution could be described as metonymical in that in it Kalevala is a singular representing plural and it is composed of a certain definite large number of poems (the variations in use) instead of a vast, indefinite body of material.

The tendency to perceive Kalevala specifically as a literary work, as fiction, has been reflected in representations of Kalevala in other fields of art (visual arts, music, theatre). The closer we get to the present day, the more versatile the spectrum of artistic renditions is. According to certain calculations, Kalevala-related compositions amount to around five hundred [Aho 2008: 82], and at least four hundred Finnish visual artists [cf. van der Hoeven 2009: 49] have visualized its characters and potential worlds. It's doubtful that anyone could say how many artists outside Finland and Karelia have interpreted its events. Kalevala has been set to stage dozens of times with hundreds of performances as well in Petrozavodsk, Budapest, Tallinn as elsewhere in the world, and, of course, around Finland.

The Hungarian Thalia-theatre, who performed four times on the main stage of the Helsinki city theatre in 1970 under the direction of Karoly Kazimir, brought joy to the performance of Kalevala, and laughter to the audience. In an interview with the Theatre magazine (6/70) Kazimir emphasized that the performance was not a dramatization of Kalevala but rather a dramatic synopsis, starring our own imagination. "We have

approached a pure work of art with a pure heart”. This novel, eclectic interpretation kind of woke the Finns up from a sleep of serious Kalevala pathos.

In the context of the national streams of the Kalevala process, Kalevala-themed comics, rock albums, role-playing games and other second hands of time are either ephemeral phenomena, or they can be seen as manifestations of interest towards cultural heritage by new generations. Personally I prefer the latter view. The contemporary motivations and changing meanings of both arts and science can, in the meanderings of time, drift quite far apart from each other. This year (2009), new Kalevala-themed works by modern artists have been exhibited both in the art museum of Petrozavodsk and in Helsinki in the Ateneum art museum, where the Kalevala exhibition will be on until August. Judging from the modern perspective, the variety of the interpretations of Kalevala is solely positive – and it has been one of the central objectives of Kalevalaseura – for almost a hundred years – to uphold the union of art and research.

The perceptuality of myths

It can be reasonably stated that myths are a product of the imagination. This is to say, they are not accounts of historical incidents nor are they direct presentations of experiences or perceptions. Instead, they combine perception and mind, images and concepts, actual and potential worlds.

According to the peripatetic axiom “Nothing is in the intellect that was not first in the senses”. This empiricistic axiom crystallized by Thomas Aquinas is based on the Aristotelian doctrine of the perceptual world and the soul, according to which no things separate from perceptual things exist, so also the things existing in thought have to possess a perceptual quality. Impressions, then, are like perceptions except in that they are immaterial (On the soul, 3rd book, chapter 8). In the spirit of Thomas Aquinas, George Berkeley (1685–1753) formulated his famous thesis “*esse est percipi*”, i.e. to be is to be perceived, which has since given rise to various speculations, such as if there’s a sound of a tree falling if no one hears it. From time to time, the assumption of “*esse est posse percipi*” has been discussed, according to which also the possibilities of sense impressions are part of reality. Without getting into the fact that both Thomas Aquinas’ and bishop Berkeley’s formulations included a reasoning of God’s existence, perceptuality has played an undeniably important part in different versions

of empiricism. A central subject of contemplation over myths, the difference of nature and culture, is namely a dialogue between the mind and the perceptual surroundings.

The perhaps most well-known anthropologist of our time, who turned 100 last year, Claude Lévi-Strauss, has also been of the opinion that “the sense organs process stimuli and raw material into perceptions and empirical information” [Lévi-Strauss 1973]. This is an articulation system brought about by the human ability, one that continuously combines and takes apart various compatible and non-compatible elements. Such a process is subject to certain structural, functional practices characteristic of the human brain. According to Lévi-Strauss there’s no independent inherent meaning in particular terms or other parts in mythical presentations, but their meaning is revealed by the status given to the symbols by the whole system of the myth (Lévi-Strauss after [Sivenius 1987: 162–163]. Hereby it is also made clear that events of a myth do not occur in a linear manner but more like a simultaneous occurrence of several events. Even if there is nothing in the world as the Air-daughter descends upon the waves of the sea, there’s still the goldeneye, there are materials for nest-building, and apparently also a little bit of this and that and the other, allowing the story to unfold.

Anthropology, along with other sciences concerned with the past, has for a long time and with varying emphases been a field for debate on how to describe the models of vernacular thinking without including in the interpretation conditions unnecessary for understandability – such as the childlike nature of indigenous people. Sometimes the so-called expanded principle of simplicity has been applied to the vernacular world view, according to which the interpretative construct with the least amount of changeable elements would probably be the most accurate one.

From the modern point of view of folkloristics, though, there is no real reason for trying to correct the interpretations produced by the vernacular world view; rather, the aim nowadays is to try and understand in what ways perceptions concerning different environments have been meaningful, and why there has been so much existential contemplation over philosophies of life attached to them. Myths and texts dealing with the universe are, through their performers and audiences, always particular to a time and a place, even if they are met in similar forms around the world.

Explorer, ethnographer and later the president of Estonia Lennart Meri has written about lying in a teepee on the tundra of Kamchatka, looking at the sky through a hole in the top of the canopy:

Lying like this next to a dying fire, staring at the sky via the gleaming tentpole, the eye and the imagination pick up two kinds of movement. First it seems that the space surrounding the North Star is static and the teepee is the one that, at nightfall, starts revolving around its own axis, the world's axis – the only thing existing in this emptiness. Then again, it feels like the sky itself – so closely mimicking the cone shape of the teepee – would revolve, and with it the whole atmosphere revolves around the home axis [Meri 1983: 156].

Meri writes that he didn't think about the question of Sampo back then: "It appeared in my consciousness only later, as I stepped back into the literary world". In the literary world, he was met by various kinds of contemplations, on how a perceptual center of the world, a tree, a column, or a mountain meets many of the criteria of Sampo, such as roots, the bright-coveredness, and its circular, grinding motion. In the end, Meri is of the opinion that as perceptual, myths are multi-birthed and it is more fruitful to look for the roots of Sampo, instead of India, in the shores of Kisor, among the ostyaks, where Meri believes to have seen Sampo [Meri 1983: 77]. In this manner, the perceptions reinforcing myths are particular to their time and place, even though it may be possible to show their interpretations to be common, even universal.

Artists' Kalevala

Couple of years back, an idea was born in the Kalevalaseura to invite modern artists to interpret Kalevala. The project was eventually named Artists' Kalevala and ten contemporary artists and composers participated, each producing a musical or visual rendering of a Kalevala poetry medley of their choice, in honor of the 160th anniversary of New Kalevala. All artists invited eagerly took on the opportunity.

Artists' Kalevala was executed by visual artists and composers of different ages and a variety of means of expression for their vision. The visual artists involved in the project were: Martti Aihla, Juhana Blomstedt, Ulla Jokisalo, Kuutti Lavonen, Stiina Saaristo, Risto Suomi, Nanna Susi, Marjatta Tapiola, Katja Tukiainen and Santeri Tuori. The composers were: Kimmo Hakola, Pekka Jalkanen, Olli Kortekangas, Einojuhani Rautavaara, Herman Rechberger, Aulis Sallinen, Jukka Tiensuu, Riikka Talvitie, Jovanka Trbojevic and Lotta Wennäkoski. All the artists were presented with the question of what do certain poems of Kalevala evoke in their minds, what they would consider to be their essence, and how they would prefer to interpret it in their work. All in all, the visual works of art amount to 18, of

which one is a sculpture (Matti Aihia; Three Words) and one a piece of video art (Santeri Tuori: One can fall off the table). The titles of the works are especially important in this project, as they create a connection between the poem and the image; apart from the titles, also the knowledge of their connection to certain poems of Kalevala guide the viewer's interpretation. The whole of the large exhibition in Ateneum is also built, in a way, in a form of a story [see Mikkonen 2005: 181, cf. Ojanperä 2009].

According to Adriaan van der Hoeven, who has studied the art of Kalevala in Finland [van der Hoeven 2009], Väinämöinen has been by far the most popular, or most often portrayed character of Kalevala in the visual arts. Lemminkäinen and Kullervo fall clearly behind; of the male heroes, Ilmarinen has been portrayed most rarely. Of the female characters, Aino has been the most popular one, followed by Marjatta, Lemminkäinen's mother, Kyllikki and Louhi in a varying order. Still according to van der Hoeven, the most popular poems of Kalevala among visual artists have been the ones on Kullervo (31–36), Aino (4–5) and Väinämöinen's playing – and departure (41 and 44, 50). Especially Väinämöinen's playing – images bear a lot of reference to their cultural models: descriptions of mythical music already exist in the tales of the antique: music brings together creatures both living and dead as well as real and imaginary. People cried listening to Väinämöinen's playing, and so did Väinämöinen himself; his tears rolled into water and turned into pearls. Visual, oral and also literary sources – our oldest one being *Mythologia Fennica* by Cristfried Ganander (1789) – have described the effects of music and the reactions of the listeners; these verbal descriptions have later been selectively visualized in numerous paintings.

Out of the four hundred Finnish artists who have illustrated the motifs of Kalevala, van der Hoeven has picked the ones he considers the most important, from Akseli Gallen-Kallela to Hannu Väisänen. The list consists of 15 painters, graphic artists and illustrators plus nine sculptors. The peak, then, has been relatively narrow. It is conspicuous that all the artists mentioned by van der Hoeven are male.

It is interesting to note that in Artists' Kalevala, Väinämöinen is all but absent in the images, save for one exception (Stiina Saaristo: *The Last Man Standing*), as well as is Aino. Katja Tukiainen's work *Kevätjuhla / The Spring Fete* features Lemminkäinen, maidens of the island and the moon, who is, in the artist's own words, both a spectator and "a mother and Lemminkäinen's mother". Kullervo appears twice in the paintings of Risto Suomi, and even the "unpopular" Ilmarinen is seen in two paintings

(Marjatta Tapiola: *Ilmarinen*, Nanna Susi: *Niinkuin mies on / As a man is*). Louhi appears in two paintings (Marjatta Tapiola: *Louhi*, Stiina Saaristo: *The Last Man Standing*) and Marjatta in four works by Ulla Jokisalo (Marjatta, *Näkökulma / Viewpoint* I, II, III, IV).

It is clear that the most famous Finnish Kalevala paintings have been made by Akseli Gallen-Kallela, of which the ones presumably most well-known to Finns are *Aino* (triptych, 1891), *The Defence of Sampo* (1896) and *Lemminkäinen's mother* (1897). In the aforementioned painting by Katja Tukiainen, Lemminkäinen has been portrayed quite unusually compared to earlier paintings. The whole composition is now set on a stage, dominated by a massive, orange stream of Tuonela; the stage is lined by screaming trees. Lemminkäinen himself is shown in the lower part of the work, wearing a zorro mask, with a rabbit tattoo on his chest. The bird-women, siren characters sitting on tree branches, blow bubblegum bubbles. In the top right corner of the picture there's a long-lashed, round-faced moon, the mother (in the exhibited work the moon is a blinking animation projected on the painting). In Tukiainen's own words the whole is an "afterimage of my mental impression of Kalevala". The story of Lemminkäinen is a "school play, a midsummer night's dream, a spring fete". The myth, the fairy tale and the story are inseparably intertwined.

Risto Suomi's *Kullervo, cursing and going to war*, also wears a mask over his eyes. His suit and tie are of today, riding a bear refers to a mythical time. The lightbulb-headed "Little Helper" from Carl Barks' Gyro Gearloose comics pays silent witness to the occasion. What happens next? With two fingers in the gesture of vowing, accompanied by his beastly cattle, Kullervo in his flaming hair rushes — according to Kalevala — to Ilmarinen's mansion. The beasts kill Ilmarinen's wife, the daughter of Pohjola.

Also Stiina Saaristo derives from popular culture in her *Last Man Standing*. The man indicated by the title is a miniature-sized toy figure of Väinämöinen with an axe on its shoulder. All other dolls have already fallen down. The work depicts Louhi's revenge on the folk of Kalevala, that robbed and destroyed Sampo. Louhi, sitting in the middle of the picture, has sent out the diseases given birth by Loviatar, the daughter of Tuoni, to Kalevala. After Saaristo's own explanation, Tuoni's daughter is seen behind Louhi as a skeleton. On the other hand, skeleton is also associated with the daughter of Louhi's killed by beasts — the other one was turned to a seagull by Ilmarinen. In the picture Louhi is surrounded by shaman's furry familiar animals, the spreaders of disease. According to Saaristo her picture states,

among other things, an ancient truth: “Facing the wrath and revenge of a woman, man is quite helpless”.

Marjatta Tapiola’s *Louhi* is seen in the process of turning into a giant eagle that will soon give chase to the robbers of Sampo with a whole army under its wings. The works of Artists’ Kalevala are permeated with metamorphoses, relationships between humans and animals and shamanistic interpretations. Even if these works may lack an apparent connection to the tradition of Kalevala-themed art, they visualize, each in their own way, the very myths of Kalevala that people are concerned with today. It is also interesting to look at these renderings in the light of their partially answering the question of what a “women’s Kalevala” looks like. Whereas the last rune of Kalevala has usually been interpreted as a power struggle between old vernacular faith and new Christianity – which was Lönnrot’s own stance – Ulla Jokisalo sees this Kalevala poem on Marjatta “most of all a survival story of a pubescent girl, with its positive problem solving”.

The first image in Artists’ Kalevala-book is called Ilman Impi (Air-Daughter), the left-most third of Juhana Blomstedt’s triptych *Alkukuvan jäljillä* (On the track of the primeval image). The remaining two are called *Synnyt syvät* (The deep Origins) and *Sulkunuotta* (The Seine of silk). The Air-Daughter has been of interest to several artists, all the way back to R. W. Ekman, who portrayed a beautifully floating, gauze-clad Air-Daughter in 1860. Air-Daughter’s descent into an empty world, on the sea waves, has also inspired the American performance artist Cherie Sampson, who has performed her *Her Blue Sea Fire* over the years in various surroundings. [<http://cheriesampson.net/iowa.html>]

Blomstedt’s Air-Daughter is an abstract, archaic phase, when nothing existed yet. And as nothing existed, there was infinity and endlessness, like on the surface of a moebius strip, which is seen in the image in addition to a horizontal plane. The strands of deep origins, described in the first poems of Kalevala and over the knowledge of which Väinämöinen and Joukahainen dispute, are placed in the centre of the triptych as wood foldings opening in two directions. And the third, rightmost part of the triptych, is named as the *seine of silk* Väinämöinen tries to catch Aino right after losing her.

Blomstedt has striven to portray an archaic state of mind, the world before its birth, the births, and the loss after birth. It is interesting that Blomstedt himself quotes words attributed to Cezanne, which state he tries to communicate what is “the most mysterious and found in the immaterial source of perceptions”. Thus the connection between the sensory

perception of myths and the mind's fundamental, archaic mode of functioning is also articulated in the Artists' Kalevala project.

Kalevala from the modern perspective

Artists' images and scholars' words have often been crucial in the process of producing and evaluating meanings for Kalevala. With no significant ongoing dispute over Kalevala, does this mean that the objectives of scientific and artistic Kalevala projects have been fulfilled? If this was the case, the cultural history of Kalevala could be written out completely, from the beginning to the end. To my knowledge, this isn't a view upheld by anyone – at least not yet, or anymore.

During the cultural history of Kalevala, numerous interpretations and views presented have been excluded from the academical research and rejected from national discussion. This concerns, for example, the question of the meaning of "alternative" Kalevalas that pop up on the market every now and then. Perhaps this is a good time to take a calm look at the interpretative cavalcade of Kalevala and contemplate where the boundaries of different interpretations lay at a given time. This has been the aim of both Artists' Kalevala and The Cultural History of Kalevala, in which the interpretations have been traced from the early beginnings of Kalevala until the modern day and popular culture.

Also in modern-day Finland various hopes and fantasies of the past are being projected on Kalevala; the substance of the epic is brought forth by reinterpreting its themes in novel ways, parodying the praise-worn characters and by returning to the epic the joy and laughter that had temporarily vanished from its interpretations.

All epics are products of imagination drawing from the "immaterial source of perceptions". Their hardest core are myths, which are most productively examined as manifestations of lengthy duration. The imaginary reality of the oldest myths and their newest versions is based on conceptual skills of similar kind in the people of the past and us. Copies and variations confirm the absence of the original. Still the past can be revisited, experientially and especially metaphorically, it can be continuously touched and portrayed in novel ways.

We are linked to the traditions we're born and grown into, and to which we thereby belong, by the structures, lengthy durations and slow movements of culture. The comparison of texts written with different motives and for different audiences – to the broad public or to a narrow group of experts –

shows the variety of ways in which the presented interpretations of the past have been, and still are, used to justify mutually conflicting views of the present. Discussions on the past help us navigate in the present and guide us towards the future, since “it makes better sense to stay, than break off in the middle” [Kalevala 50: 535–536]

Literature and references

Aho, Kalevi 2008 – Aho, Kalevi. Kalevala ja suomalainen taidemusiikki. Teoksessa Ulla Piela, Seppo Knuuttila, Pekka Laaksonen (toim.) Kalevalan kulttuurihistoria. SKS, Helsinki.

Aristoteles 2006 – Aristoteles. Sielusta. Suom. Kati Näätsaari. Gaudeamus, Helsinki.

Blomstedt, Juhana 2009 – Blomstedt, Juhana. Alkukuvan jäljillä. Teoksessa Taiteilijoiden Kalevala. SKS, Helsinki.

Van der Hoeven, Adriaan 2009 – Van der Hoeven, Adriaan. Kalevala-taide Suomessa 1850–2000. Teoksessa Riitta Ojanperä (toim.) Kalevala kuvissa. 160 vuotta Kalevalan innoittamaa suomalaista taidetta. Ateneumin taidemuseo, Valtion taidemuseo, Helsinki.

Jokisalo, Ulla 2009 – Jokisalo, Ulla. Näkökulmia Marjatan tarinaan. Teoksessa Taiteilijoiden Kalevala. SKS, Helsinki.

Lévi-Strauss, Claude 1973 – Lévi-Strauss, Claude. Structuralism and Ecology. In Social Science Information. Vol. 12, N. 1. s

Meri, Lennart 1983 – Meri, Lennart. Hopeanvalkea: matka menneeseen oppaina aurinko, fantasia ja folklore. Suom. Eeva Lille. Gummerus, Jyväskylä.

Mikkonen, Kai 2005 – Mikkonen, Kai. Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteissa ja ikonoteksteissä. Gaudeamus, Helsinki.

Ojanperä, Riitta (toim.) 2009 – Ojanperä, Riitta (toim.). Kalevala kuvissa. 160 vuotta Kalevalan innoittamaa suomalaista taidetta. Ateneumin taidemuseo, Valtion taidemuseo, Helsinki.

Piela, Ulla, Knuuttila, Seppo, Laaksonen, Pekka (toim.) 2008 – Piela, Ulla, Knuuttila, Seppo, Laaksonen, Pekka (toim.). Kalevalan kulttuurihistoria. SKS, Helsinki.

Saaristo, Stiina 2009 – Saaristo, Stiina. Pohjan akan kosto. Teoksessa Taiteilijoiden Kalevala. SKS, Helsinki.

Siikala, Anna-Leena 1992 – Siikala, Anna-Leena. Suomalainen šamanismi. Mielikuvien historiaa. SKS, Helsinki.

Siikala, Anna-Leena 2004 – Siikala, Anna-Leena. Kalevalaisen runouden myyttisyys. Teoksessa Anna-Leena Siikala, Lauri Harvilahti, Senni Timonen (toim.) Kalevala ja laulettu runo. SKS, Helsinki.

Sivenius, Hannu 1987 — Sivenius, Hannu. Myyttinen narraatio ja narratiivisuuden myytit. Claude Lévi-Straussin myyttianalyysistä. Teoksessa Tommi Hoikkala (toim.) Kieli, kertomus ja kulttuuri. Gaudeamus, Helsinki.

Suomi, Risto 2009 — Suomi, Risto. Kullervo, Kalervon poika, Sinisukka, Äijön lapsi. Teoksessa Taiteilijoiden Kalevala. SKS, Helsinki.

Taiteilijoiden Kalevala 2009 (toim.) — Taiteilijoiden Kalevala. Ulla Piela. SKS, Helsinki.

Tukiainen, Katja 2009 — Tukiainen, Katja. Purukumipalloja. Teoksessa Taiteilijoiden Kalevala. SKS, Helsinki.



Е. Г. Сойни
Петрозаводск

«Калевала» и мастера аналитического искусства

В 1931 г. издательство «Academia» решило выпустить первое издание «Калевалы» в СССР. Инициатором издания выступил полпред СССР в Финляндии Иван Михайлович Майский, автором вступительной статьи «Из истории Калевалы», состоящей из четырех разделов, был Дмитрий Владимирович Бубрих, основатель советского финно-угроведения, будущий директор Института языка, литературы и истории Карельского филиала АН СССР. Видный ученый выразил общепринятые в те годы взгляды на «Калевалу», принимая миграционную теорию Каарле Крона и вслед за ним усиливая значение героев-богатырей и воинских сюжетов. По мнению Д. В. Бубриха, проникновение рун «Калевалы» к приграничным карелам было явлением весьма поздним и большая часть карелов «рун „Калевалы“ никогда не знала» [Бубрих 1933: XVI–XVII].

Словом, художникам под руководством Павла Николаевича Филонова (мастерам аналитического искусства) была дана установка оформить «Калевалу» как памятник католического Средневековья в западнофинской интерпретации, исторические корни которой восходят не к родственным финно-угорским народам, а к народам ближайшего окружения Балтийского моря, особенно к германцам.

И «Калевала» стала для филоновцев своеобразным окном в Европу. В письме в производственный сектор издательства «Academia» в Москву Филонов это подчеркивал: «...в „Калевале“ мы имеем дело с Северо-Западом Европы в сложнейших национальных взаимодействиях» [Филонов 2000: 216–217]. Теоретически филоновцы начали работать над «Калевалой» как над памятником, восходящим к временам финского католического Средневековья. Но подлинное искусство оказалось выше теоретических установок. Вживаясь в калевальские образы, они почувствовали древнейшую архаику, первобытный синкретизм мышления, «хтоническую» наднациональную символику Севера. Софья Людвиговна Закликовская, автор иллюстрации к циклу рун о Куллерво, вспоминала: «Мы изображали не отдельные эпизоды, а полузабытую подоснову. Вы видите, что пространство просвечивается сквозь пространство, а время переливается сквозь время. Мы назвали это – концентрированное время и пространство» [Покровский 1989: 617].

Своими графическими работами филоновцы на десятилетия предвосхитили открытия фольклористов. То, что было не выявлено наукой 1920–1930-х гг., выявили художники. Современными эпосоведами подчеркивается: в «Калевале» как полистадиальном памятнике важен прежде всего древнейший архаический пласт, а представления школы К. Крона сейчас считаются устаревшими. По словам Е. М. Мелетинского, «в „Калевале“, как и в других архаических эпосах, доминирует не воинская героика и богатырская самонадеянность... а мудрость, магическая сила, творческий порыв в космогонии и мирном труде, своего рода „прометеевский пафос“, чуждый классическим формам героического эпоса...» [Мелетинский 1986: 80].

«Калевала» заорожила воображение художников своей архаичностью докатолического происхождения, времен прибалтийско-финской общности. Именно за выявление в «Калевале» древнейшего архаического пласта критика 1930-х гг. подвергла иллюстрации осуждению. Памятник словесности, созданный многими рунопевцами, был проиллюстрирован коллективом художников. И в результате родилась новая эстетика, образец нового графического искусства. Мастера аналитического искусства, одержимые единой идеей «Калевалы» и вынужденные подчиняться жесткому канону (в данном случае роль канона выполнили художнические указы и заветы П. Н. Филонова), были похожи на мастеров единой иконописной школы, создавшей коллективное, художественное письмо. Мастера и ученика связывало

полное единство духовных и моральных принципов, принятие общих обетов почти религиозного братства, принятие особой веры, самодисциплины и самоограничений [Мислер 1982: 463–464]. Художники показали свое ощущение натурфилософии эпоса и в то же время добивались максимальной «сделанности» иллюстраций. «Мы были объединены одной целью, — вспоминал Михаил Цыбасов, — исследуя живописью жизнь, передать наиболее законченные ее формы, придать живописи атомистическую сделанность и поставить на службу народу, и это создавало свой стиль, что помогало нам в оформлении книги» [Бондаренко 1985: 98]. Ощущение архаичного мира, смена эпох древних и исторических, чередование небесного и земного подчеркивается формами «неопрimitивного» рисунка. Одним из подходов филоновцев к иллюстрированию «Калевалы» был подход к изображению человека в процессе его эволюции.

Особенно это ощутимо в страничной иллюстрации Софьи Людвиговны Закликовской (1906–1978) к циклу рун о Куллерво (ил. 1), помещенной между страницами 192 и 193 — конец руны 31 («Рождение и воспитание Куллерво») и начало руны 32 («Куллерво служит пастухом»). Возможно, художница сама не ожидала, какого результата она сможет достичь, «просвечивая время сквозь время». В рисунке абсолютно отсутствует традиционное понимание композиции, перспективы, пространства, одних только линий горизонта можно насчитать пять. Небо проходит сквозь землю и даже через человека. Земля и вода едины, едины и времена года — зима (лесоруб в валенках на заднем плане, рубит сосновый ствол) и лето (босой Куллерво стоит среди бурных вод порожистой северной реки, возле его ног — рыбы, тут же разворачивается сюжет из истории вражды двух братьев Унтамо и Калерво).

Тело Куллерво как бы прозрачно, и сквозь него видны речные волны, бьющаяся в сетях большая рыба, угол бревенчатой избы, перевернутая лодка на камнях. Изображенные в диагонали река, небо, земля, животные, рыбы сливаются в один поток жизни, устремлены в одном направлении, как бы указанном рукой, сжатой в кулак. Эта же диагональ поддерживается линией плеч и расположением топорща. Поток-стрела тянет Куллерво к испытаниям — злым знаком выглядит открытая пасть щуки. Судя по его суровому лицу, он к ним готов, он их жаждет. Но путь мести — это тупиковый путь. «Куллерво оскорбили люди, — размышляла художница, <...> — Но свое страданье не изжить страданием других» [Покровский 1989: 617].

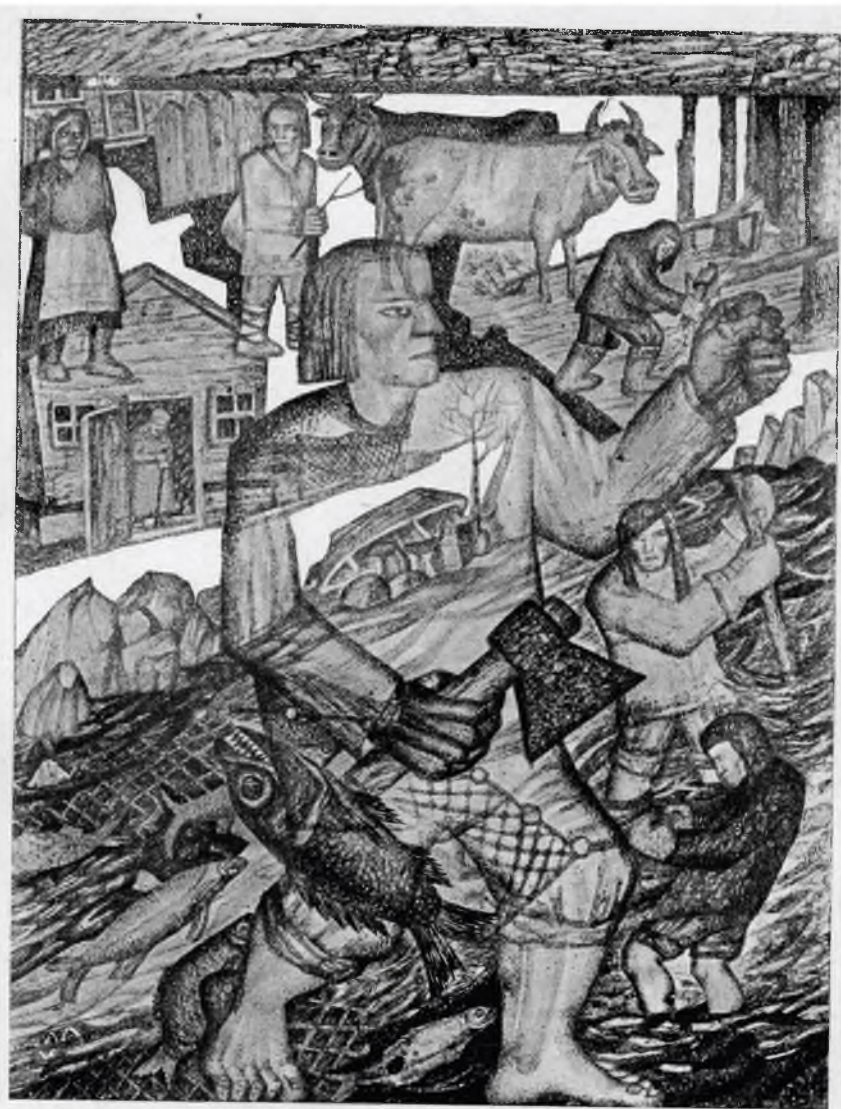


*Рис. 1. Школа Филонова [С. Л. Закликовская]. Куллерво-батрак. Руна 31
«Рождение и воспитание Куллерво» // Калевала. М.; Л.: Academia, 1933*

На месте сердца изображено единственное на рисунке молодое растущее деревце, как бы доказывающее, что трагический герой изначально был добр, и его путь мог бы быть другим. Это почувствовал Михаил Цыбасов и передал в иллюстрации к руне 34-й «Куллерво находит своих родителей». Куллерво бережно обнимает мать после многих лет разлуки, согревает ее своими большими ладонями. В трагической судьбе матери и сына художник находит счастливый момент — их встречу — и создает образ Куллерво не в минуты позора и отчаяния героя, а в момент радости и подлинной человечности.

Михаилу Цыбасову в «Калевале» принадлежит семь иллюстраций, из которых две страничные, концовка к нескольким рунам и, самое важное, цветной фронтиспис. В подготовке страничного рисунка «Встреча Вайнямейнена и Еукахайнена», по словам Цыбасова, принимал участие и П. Филонов. Эта иллюстрация к третьей руне выделяется среди других яркой экспрессией, встреча двух мировоззрений, двух поколений, а может, и культур — молодой Еукахайнен фигурирует в «Калевале» как лапландец — показана через борьбу животных. Морды лошадей в гротескном изгибе напоминают драконов. Изображение людей в этом рисунке — не главное. Вайнямейнен показан спиной к зрителю, а Еукахайнен — на заднем плане. Весь смысловой акцент на лошадях. Переплетенные экспрессивные линии, изображающие дуги, оглобли, вожжи, лошадиные спины, передают борьбу стихий, борьбу природы.

Эта жаркая схватка на фоне спокойствия заснеженных холмов звучит диссонансом, Цыбасов следует калевальской этике, считая, что дело людей состязаться в ином:

Приготовимся же к пенью,
Пропоем мы наши песни.

Когда этика нарушается, нарушается и порядок вещей, герои приносят страдание себе и своему роду.

Образ Куллерво в страничной иллюстрации Цыбасова к руне 36-й («Смерть Куллерво») уже совсем иной, чем образ Куллерво в иллюстрации к руне 34-й. Жестокий взгляд, открытый в гневе рот. На него с осуждением и жалостью смотрят лошадь и собака. И если в иллюстрации С. Закликовской на месте сердца у Куллерво нарисовано деревце, то в иллюстрации Цыбасова деревце расположено под ногами мстителя. Дерево как символ рода, мироздания. И Куллерво перешагивает через него, идя навстречу гибели.

Для Цыбасова особенно характерна передача неразрывного единства человека с миром природы. В иллюстрации «Еукахайнен ранит лошадь Вяйнямейнена» к руне 6 (18,5 х 6,2 МИИ РК) изображение лошади занимает большую часть рисунка. Еукахайнен показан лишь на заднем плане – в расщелине между скалами. Зритель глядит на лошадь со многих точек зрения одновременно. При взгляде сверху – стрела, попавшая в спину лошади, грива, сбруя; спереди – подкосившиеся передние ноги, полузакрытые глаза и язык, касающийся сырой земли. Это единство ощутимо и в иллюстрациях «Вяйнямейнен делает новое кантеле» к руне 44 (18,5 х 6,5 ГМИИ РК), «Илмаринен пашет поле» к руне 42 (18,5 х 6,2 МИИ РК).

В работе над фронтисписом Цыбасов, возможно, учел точку зрения Д. В. Бубриха, относившегося к калевальцам как к викингам. Фронтиспис выполнен в красно-синей цветовой гамме. Декоративность, локальный цвет, историческая направленность позволяють поставить эту работу в один ряд с картинами раннего Николая Рериха на варяжские темы.

Но Цыбасов стремится передать мир своих героев через портрет – через изображение лица и рук. Изображению рук придается едва ли не самое важное значение. Художник прописывает пальцы, сжимающие весла, и даже ногти. Действуя «точкой», Цыбасов воссоздает средневековый орнамент на костюмах и оружии. А колдующий взгляд голубых глаз рулевого, длинная седая борода и полуоткрытый, словно в песне, рот выдают в богатыре не столько воина, сколько певца.

В страничной иллюстрации Нины Ивановой к руне 42 «Похищение Сампо» значительно больше подчеркивается воинственность героев: грозные лица в шлемах, в руках боевые топоры, на заднем плане изображены силуэты елей, они повторяют линию копья, острие которого как бы делит иллюстрацию на две части – с одной стороны – Лоухи, с другой – калевальцы.

У Лоухи сжат кулак, подчеркнуто острый профиль. Филонов благосклонно отнесся к этой страничной иллюстрации художницы, 5 января 1934 г. он пришел к Нине Ивановой, чтобы сказать о выходе «Калевалы»: «Мне было приятно смотреть, ...как оживились радостью лица Ивановой и ее мужа ...Муж Ивановой, гордый и счастливый счастьем и успехами своей жены, налюбовавшись ее иллюстрациями и „Калевалой“ в целом, подарил мне папиросу Кемаля–Паши» [Филонов 2000: 230].

Узнаваема среди иллюстраторов филоновской «Калевалы» Алиса Порет. Ее рисунки радостны и слегка игрушечны. В отличие от своих коллег Алиса Порет писала «Невесту» (иллюстрация к руне 23 «Наставления невесте») намного мягче (ил. 2).

Девушка-невеста изображена сразу в двух ипостасях, в двух мирах, точнее, в момент перехода из одного — девичьего мира в другой — в мир замужней женщины, обремененной семьей, хозяйством, детьми. С одной стороны, она юная дева, босая, с голой ладонью, без платка. Но ей уже дано наставление:

Не ходи ты без платочка,
Не ходи без башмаков ты.

И девица превращается в жену. Невеста тоже тянет руку к жениху, но их руки еще не коснулись друг друга. И самое главное, не видно самого жениха, изображена только рука, зовущая в неведомое.

Участие И. М. Майского в отборе иллюстраций порой шло на пользу книге, однако в отводе форзацев, он, возможно, сыграл определенную роль. Сначала ему не понравился красный цвет головы одного из калевальцев, нарисованной на форзаце Алисой Порет, что, на его взгляд, могло внушить финскому читателю мысль о красной опасности, затем, вероятно, из перестраховки он решил отказаться от форзацев вообще, хотя один из форзацев Елена Борцова выполнила синим и белым — цветами финляндского флага, «как просила Москва». Но Москва отвела и этот форзац Борцовой, «прекраснейшую вещь», по выражению Филонова.

При отсутствии форзацев большее значение стало придаваться суперобложке — ее делали коллективно. Филоновцы создали красочный, удивительный по разнообразию цветовой гаммы образ Финляндии. Евгений Ковтун называл эту акварельную работу «Суоми <...> с высоты птичьего полета, не только в зримом, но умопостигаемом образе» [Ковтун 1985: 265]. В единой, совершенной гармонии, словно при звуках песни Вийнямейнена, показана озерная и лесная Финляндия, люди и птицы, животные и травы. Абстрактные формы сочетаются с вполне реалистическими образами. Красный, синий, терракотовый, охра в сложнейших сочетаниях напоминают филоновскую «Формулу весны», но в отличие от нее здесь все узнаваемо. Своеобразная «Формула Финляндии».



Рис. 2. Школа Филонова [А. И. Порет]. Наставления невесте. Руна 23
«Наставления невесте» // Калевала. М.; Л.: Academia, 1933

В такой суперобложке «Калевала» вышла в свет в самом начале 1934 г. Павел Филонов и Михаил Цыбасов параллельно описывают в своих дневниках ее появление на прилавках книжных магазинов:

Павел Филонов

4 января 1934 года я ждал не только ее выхода, но и любой провокации, вплоть до отвода ее в целом и изъятия, я удивился, что не очень-то обрадовался ее выходу. Чудо, что при такой травле на нашу школу эта книга все же вышла [Филонов 2000: 229–230].

Михаил Цыбасов

4 января 1934 года. Это было неожиданно и наибольшая экспансивность была конечно со стороны Ек[атерины] Ал[ександровны] [жена П. Н. Филонова. — Е. С.] [Сойни 2009: 159].

Выход «Калевалы» вызвал недоброжелательную критику в прессе и одновременно одобрение в дипломатических кругах, большая часть тиража ушла в Финляндию. Но самое главное, «Калевала» сплотила новое ядро филоновцев, сделала их счастливыми, наполнила их сердца гордостью, утвердила в вере в собственные силы и в филоновский метод.

Коллективный труд филоновцев — оформление «Калевалы» 1933-го г. — положил начало серьезной традиции. В 1940-м Алиса Порет самостоятельно оформила «Калевалу», изданную в Петрозаводске. С «Калевалой» тесно переплелась судьба еще одного ученика Филонова — Валентина Ивановича Курдова (1905–1989), который участвовал в оформлении трех «Калевал»: 1949, 1956 и 1979 гг. В 1920-х гг. он часто посещал мастерскую Павла Николаевича, «приходил к нему послушником, на исповедь» [Курдов 1994: 209]. Непосредственно к школе Филонова он не принадлежал, но признавался, что «влияние Филонова на него было велико» [Курдов 1994: 207]. В ряде иллюстраций Курдова ощутим филоновский подход: рисунок точкой, в изобилии встречающиеся образы животных, смелое смещение пространственных форм. Особенно это характерно для иллюстрации к руне 20, изображающей быка («Калевала» 1956 г.). Курдов не только рисует быка выше сосен, шире реки, но и показывает голову, переходящую в небо, облака, пронизывающее туловище.

В дальнейшем, оформляя «Калевалу» и другие книги самостоятельно, художники, оставшиеся верными урокам Филонова, добивались весомых результатов, не теряя при этом своей индивидуальности.

Литература

Бубрих 1933 — Бубрих Д. В. Из истории «Калевалы» // Калевала / Пер. Л. П. Бельского, под ред. Д. В. Бубриха. М.: Л.: Academia, 1933.

Бондаренко 1985 — Бондаренко В. Г. Летописец северного края // Север. 1985. № 10.

Ковтун 1985 — Ковтун Е. Графическая «Калевала» // Советская графика. М.: С. Х., 1985.

Курдов 1994 — Курдов В. И. Памятные дни и годы. СПб., 1994. Цит. по: Курдов. Памятные дни и годы // Павел Филонов: реальность и мифы / Сост., вступ. ст. и коммент. Л. Правовой. М., 2008.

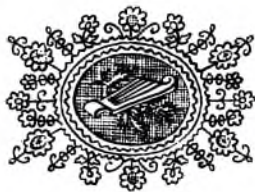
Мелетинский 1986 — Мелетинский Е. М. «Калевала» в сравнительном освещении // «Калевала» — памятник мировой культуры: Материалы науч. конф., посвящ. 150-летию первого издания карело-финского эпоса. 30–31 января 1985 г. Петрозаводск, 1986.

Мислер 1982 — Мислер Н. Павел Николаевич Филонов: Слово и знак (По следам архивных материалов) // Russian Literature, XI. Amsterdam, 1982. С. 241. Цит. по: Марушина Г. Комментарии // Филонов П. Н. Дневник. СПб.: Азбука, 2000.

Покровский 1989 — Покровский О. В. Высшая мера жизни // Белые ночи: Очерки, зарисовки, воспоминания, документы. Л., 1989. С. 496–510. Цит. по: Марушина Г. Комментарии // Филонов П. Н. Указ. соч.

Сойни 2009 — Сойни Е. Г. Финляндия в литературном и художественном наследии русского авангарда. М.: Наука, 2009.

Филонов 2000 — Филонов П. Н. Дневник. СПб.: Азбука, 2000.



Л. Н. Вострцова
Санкт-Петербург

Алиса Порет. После «Калевалы»

Алиса Ивановна Порет (1902–1984) — ученица П. Н. Филонова, известный мастер книжной иллюстрации.

В первой половине 1930-х гг. художница исполнила иллюстрации к нескольким книгам для издательства «Academia»: «Янгал-Маа» (1933), «Скандинавские саги» (1934), «Война мышей и лягушек» (1936) и в коллективе Мастеров аналитического искусства (школы Филонова) «Калевала» (1933).

В 1930-е гг. ученики П. Филонова много работали в книге. Практически все ядро группы: Т. Н. Глебова, П. М. Кондратьев, М. П. Цыбасов, А. Е. Мордвинова, С. Л. Закликовская, В. А. Сулимо-Самуилло, Н. И. Еврафов и А. И. Порет — работали в различных издательствах, сотрудничали с детскими журналами «Чиж» и «Еж». Подлинным триумфом Мастеров аналитического искусства стало оформление «Калевалы». На титульном листе книги приводится список 13 художников, участвовавших в ее оформлении: Борцова, Вахрамеев, Глебова, Закликовская, Зальцман, Иванова, Лесов, Макаров, Мешков, Порет, Соболева, Тагрина, Цыбасов.

Всей работой руководил Филонов. В его дневниках день за днем описаны этапы работы над книгой. Он отмечает начало работы не только датой записи (30 ноября 1931 г.), но и точным часом: «т.т. Бабкин и Ковязин из изд-ва „Академия“ пришли ко мне в 5 ч. и предложили иллюстрировать „Калевалу“». Я отказался, но мы договорились, что эту работу сделают мастера аналитического искусства — мои ученики под моею редакцией» [Филонов 2001: 121]. 4 апреля 1932 г. Филонов записывает: «Так мы закончили и сдали все работы „Калевалы“» [Филонов 2001: 141]. Но потребовались еще переделки, дополнения и исправления, которые были закончены 3 октября 1932 г. 22 ноября 1933 г. Филонов подписал в типографии «Светоч» пробный экземпляр книги.

Иллюстрации не подписывались художниками — это было принципиально. Важно было продемонстрировать не индивидуальность каждого, а единство творческого метода — аналитического искусства. А. И. Порет выполнила для издания рисунки с 16 сюжетами (форзац, левую часть титульного листа, заставки на с. 8, 13, 20, 106, 125, 182, 193, 213, 218, 222, 227, 233; иллюстрации на с. 32–33, 136–137).

Первые замечания в редакции начались 22 апреля 1932 г., немногим больше чем через две недели после сдачи материалов. Был отведен форзац Борцовой, переплет Макарова, заставка Порет [Филонов 2001: 145]. Порет делает новый рисунок форзаца с красной головой. Но и это не устраивает заказчиков. Майский (Ляховицкий) Иван Михайлович — инициатор заказа иллюстраций именно филоновской школе, который с 1929 по 1932 г. был полпредом в Финляндии, заявил, что «молодое лицо на шмуцтителе Макарова политически опасно, потому что может быть принято за „молодую Финляндию“, а красная голова форзаца Порет внушает мысль о „красной опасности“» [Филонов 2001: 160]. В окончательный вариант издания «Калевалы» форзац, сделанный Порет, так и не вошел.

В предисловии к книге Д. В. Бубрих писал: «Чтобы понять художественные достоинства „Калевалы“, надо отрешиться от некоторых на-

ших привычек. Для „Калевалы“ не существует логики в обычном смысле этого слова. Противоречия там на каждом шагу. Соразмерности явлений нет и в помине (...). Это придает „Калевале“ особый колорит, колорит сказочности, перешагнувшей не только через привычные нам связи вещей, но через привычные нам мыслительные категории, — колорит сна» [Калевала 1932: XX]. Сложному алогичному миру мифа как нельзя лучше соответствовал метод аналитического искусства, передающего не столько последовательность событий, сколько их внутреннее, порой парадоксальные взаимосвязи. Алиса Порет в этой работе предстает перед нами как тонкий и чуткий иллюстратор и опытный художник-график. Филонов писал: «... всю работу вывозили на своих плечах Порет, Миша (Цыбасов. — Л. В.), Глебова. Именно их рисунки были показаны Бабкину и Ковязину и произвели в высшей степени положительное впечатление. (...) Рисунки эти были посланы в Москву на утверждение и там утверждены» [Филонов 2001: 125].

Композиции для форзаца — самые сложные по структуре, самые плотные по наполненности элементами формы (ил. 1, 2). Это и понятно: они должны вместить в себя всю суть эпоса, дать мгновенное представление о жизни народа. Два отдельных листа — две части общей композиции, два мира — мужской и женский — такие разные и так неразрывно связанные между собой. Художник раскрывает перед нами весь уклад жизни: мужской мир связан с трудностями и опасностями сурового моря, глухой тайги, охоты; женский — пронизан теплом домашнего очага, радостями материнства, но одновременно и хозяйскими хлопотами, тревогой ежедневного ожидания мужей, девическим волнением.

Форзац создавался художницей, после того как были сделаны основные иллюстрации, поэтому она использует уже найденные ею образы и «формулы» (как это часто в своих работах делал сам Филонов и другие ученики, включая в композиции знаковые, важные элементы работ учителя, как, скажем, пышно покрытый крупными розанами цветок в горшке — своеобразные «цветы мирового расцвета»). В отличие от заставок и иллюстраций внутри текста, выполненных только тушью, в рисунке форзаца появляется цвет, который и вызвал у Майского политические аллюзии.

Порет лучше многих других учеников Филонова (и не только в «Калевале») справляется с задачей достижения особого внутреннего напряжения формы. Она прорабатывает структуры с особой тщательностью и естественностью, которые возможны только при глубоком владении методами аналитического искусства. Как и Филонов, она начинает работу свободными беспредметными формами — единицами касания, которые скла-

дываются в формы предметные. Е. Ф. Ковтун назвал такой метод прелюдией беспредметных форм.



А. И. Порет. Калевала. Форзац. Левая сторона. 1932.
Бумага, акварель. Не издано



А. И. Порет. Калевала. Форзац. Правая сторона. 1932. Не издано

В левой части форзаца, изображающей мужской мир, беспредметные формы, структуры, кристаллизуясь, рожают образы окружающей природы — холодные воды рек и озер, огромные валуны, нависающие над водами. Структурные ходы, найденные Порет, поражают своей точностью и остроумием: волосы на голове мужчины напоминают отражения леса в воде, глубокие морщины на его щеке переходят в изображения деревьев (или наоборот — изображения деревьев превращаются в морщины на лице). Поля шляпы — это одновременно и просторы заснеженных полей. Такое пластическое решение дает возможность выразить главную идею эпоса, специфическую особенность мифологического сознания — представление о существовании всеобщих связей в природе, неразрывности существования человека и окружающего его мира.

Правая часть композиции — женский мир — более дробная и, на первый взгляд, более сложная. Однако здесь при существующем единстве не возникает внутренних зависимостей. Изображения, как бусины на нитку, нанизываются одно за другим, как кусочки меха у северных рукодельниц сшиваются в декоративный ковер. Здесь множество небольших композиций, рассказывающих о жизни женщин: собирание даров леса, замес теста, доение коровы, прядение шерсти. Справа внизу, изображая молодую мать с младенцем на руках, Порет подчеркнула существующую между ними пока еще неразрывную связь, зависимость: нитка бус охватывает шею и матери, и ребенка.

В верхней части композиции голова девушки с зеркалом в руках. Это невеста. Ее изображение мы встречаем в руне 22. Вероятно, трудно представить себе в прямом реалистическом изображении поэтические строфы о невесте, уходящей в новую семью, покидающую отцовский дом. Для системы аналитического искусства такое изображение возможно и адекватно тексту.

Не готова дорогая,
Не снаряжена подруга:
Половина кос плетеных,
Половина неплетеных.
...Лишь один рукав надетый,
А другой пока пустует.
...Лишь одна нога обута,
А другая не обута.
...Лишь одна рука в перчатке,
А другая непокрыта.

[Калевала 1984: 247–248]

Фигура невесты помещена в центре, изображена крупно. Фигурки близких людей уменьшились, потеряв какую-либо роль в ее грядущей судьбе. Лошадь, стоящая за порогом, видна как бы сквозь дверь, ставшую «прозрачной». В одном изображении мастер аналитического искусства способен синтезировать содержание всей руны.

Этот опыт работы со сложным литературным произведением помог художнице самостоятельно создать иллюстрации в этом же издательстве для эпоса манси «Янгал-Маа» в следующем, 1934 г. [Плотников 1934].

Издание представляет собой два параллельных текста — первичную стихотворную обработку материала, сделанную М. Плотниковым, и вторичную переработку текстов Плотникова, выполненную поэтом «есенинского круга» Сергеем Клычковым (Лешенковым), озаглавленную «Мадур Ваза — Победитель». Он исключил повторы и выправил сюжетное начало.

Михаил Плотников в напутствии читателям пишет, что он в течение 12 лет, с 1915 по 1927 г., из отдельных сказок и былин, сказаний и шаманских песен вогулов составил и написал «Янгал-Маа» (Тундра) [Плотников 1934: 47].

«Ценность открытого Плотниковым эпоса вогулов настолько велика, что — можно не сомневаться — он и после Плотникова и Клычкова не раз еще привлечет внимание поэтов и художников», — написано в обращении к читателям от издательства [Плотников 1934: 8].

Вогулы (манси) — финское племя на территории России, охотники и рыболовы. Их отношение с миром природы близко тому, что описано в «Калевале». Алисе Порет, очевидно, было теперь гораздо легче войти в мир этого народа.

В начале книги она создает портрет Мадура (героя) Вазы. Несомненно, она пользовалась описанием вогулов в какой-либо энциклопедии. Например, энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона приводит следующее описание: «...вогулы невысокие, крепкие люди, имеют крупное лицо, широкий нос, выступающие щеки, маленькие глаза» [Брокгауз и Эфрон 1892: 704]. Главный образ песен «Янгал-Маа» — образ богатыря-победителя.

В книге текст каждой из 19 песен предваряется заставкой. В быту вогулов для украшения одежды широко была распространена вышивка, плетеные из прутьев предметы быта, дощечки с зарубками. Бубны шаманов по окружности украшались металлическими подвесками со стилизованными изображениями ящериц, тетеревов и

различных животных. Для изготовления грубой ткани применялись волокна крапивы. Эти реалии быта определили пластический язык заставок. В узорах небольших композиций скорее угадываются, чем узнаются, различные предметы, животные и птицы. Такие заставки связаны не столько со смыслом текста песни, сколько с его эмоциональным настроением. Например, заставка ко второй песне о Медведе-Шубном старце, с которой начинается развитие сюжета. События в песне трагические: народ обвиняет красавицу Ючо в убийстве вогула Лача, ночью прокравшегося к ней в чум. Медведь, который послан на землю высшим божеством Торымом судить людей и наказывать нечестных, готов согласиться с народом и вынести несправедливое решение. Заставка с изображением журавлей вторит зачину текста:

И когда над темным лесом,
Высоко под облаками
Крики стаи журавлиной
Скорбно стоном зазвучали,
Как последнее прощанье...

Рисунки заставок состоят из колючих коротких линий, переплетений, напоминающих простые узоры вышивок, плетение из веток или грубое тканое полотно. Мотивы заставок повторяются в тексте эпоса по два раза. Изображение журавлей вновь появляется в 11 песне, в которой перечисляются приметы очередного несчастья.

Если падают олени,
Если волки воют ночью,
Если чичу торопливо
Из кустов бежит к дороге,
И дорожку хитрой петлей,
Петлей хитрой перережет, —
Быть несчастьем скажут люди.
[Плотников 1934: 157]

Эпос рассказывает об исторических событиях, начиная с 15 века, времени появления этого племени в истории русского народа. Поселения вогулов постепенно все плотнее окружались крепостями-острогами русского населения. Кровавые столкновения стали неизбежностью.

Пни чернели в кучах пепла,
Груды тел валялись всюду.
Кровь, как спелая брусника,
Заливала землю дедов.

[Плотников 1934: 80]

Рисунки Порет остаются свободными по композиции. Пространственное решение, на первый взгляд, традиционно: берег — вода. Но по-прежнему художница использует принципы искусства примитива (или «кривой» рисунок, как называл Филонов), сохраняет прием «проницаемости» изображения. Показывая героев «Калевалы», отправляющихся в путь за Сампо, Порет смотрит на лодку сверху. Такой взгляд самый удобный, чтобы показать сидящих людей. В сцене битвы вогулов с нападающими русскими воины в лодке стоят, и для более выразительного показа «стояния» необходимо изобразить борт лодки прозрачным. В сфере внимания мастеров аналитического искусства находился и детский наивный рисунок. Его отголоски мы встречаем в верхней части сцены битвы — изображения берега.

В оформлении «Янгал-Маа» значительно меньше иллюстраций. Страничных — всего пять. Кроме сражения с русскими, в котором участвует весь народ, есть композиции, посвященные личным подвигам героя.

В 14-й песне Мадур Ваза отправляется на битву с Иуром, громадным китом, Рыбой-зверем, который приплыл из дальних стран и остался здесь жить навеки. В 16-й песне он вступает в битву с Мухором — трехрогим мамонтом, живущим под землей.

Перед битвой с Иуром нужна помощь шамана. Изображая шамана, Порет использует принцип пространственного сдвига. Этот прием хорошо известен художникам начала XX в. Нарушение, вернее — разрушение пропорций в их прямой линейной зависимости позволяет делать необходимые акценты, но все-таки не вырывать предмет из среды. Эффект сдвига пространственного, как и в изображении невесты в «Калевале», позволяет сфокусировать внимание на шамане. Позволяет внимательно его рассмотреть. Рисунки к «Янгал-Маа» более простые по строю, можно сказать менее синтетические. Если в иллюстрациях к «Калевале» мы говорим о вмещении в один рисунок всего содержания руны, то здесь звучит только одна строфа.

Битва с Мухором — мощное единоборство Героя и зверя. Но художница не показывает сам момент схватки. Она вновь пользуется «назывными предложениями-сценами» Мухор — Герой — зрители (они же свидетели и хранители памяти о событии). Порет оставляет

между этими изображениями паузы, как бы давая нам время оценить и осмыслить мощь Мухора, смелость и решительность Мадур Вазы. Это дает возможность воспринять и длительность времени — длительность песни — «растянуть» композицию во времени.

Две последние страничные иллюстрации отданы независимой и гордой красавице Ючо (17 и 18 песни). К ней стремится Герой во владения Мейка, повелителя грома и молнии, хранителя бессмертия. Он находит ее такой же юной и прекрасной, какой она была в начале поэмы. Легко увидеть в изображении Ючо прием, использованный Порет в работе над форзацем к «Калевале», когда поля шляпы мужчины превращались в заснеженные поляны. Здесь меховой воротник девушки воспринимается как часть пейзажа — она плоть от плоти этой природы, слита с нею. Возможно, здесь скрыт и более глубинный смысл: такое слияние и является залогом бессмертия, которое дарит Мейк?

Мадур Ваза побеждает Мейка, убивает его. Но когда он возвращается к Ючо, его ужасает то, что он видит (ил. 3).

Более поэтичный, чем у М. Плотникова, вариант описания события, более «живописный», содержится в тексте С. Клычкова. Пожалуй, он более близок образу, созданному Порет.

Перед ним была не Ючо,
Не его невеста — мен*ен,
Перед ним была старуха
Древних лет, с сухою кожей,
По которой шли морщины,
Вкривь и вкось переплетаясь,
Как удача и несчастье.

[Плотников 1934: 584]

Порет удалось закрепить в одном рисунке не просто два образа одновременно, а уловить сам переход, движение, угасание, изменение. Как будто одно лицо — это маска из бересты, которую вогулы надевали во время различных ритуальных праздников.

Композиции форзацев для «Янгал-Маа» — это северные пейзажи, освоенные также в работе над «Калевалой».

Эпические сказания разных народов всегда были источниками вдохновения для художников. Развернутые повествования, яркие образы, сложные ассоциации дают возможность вновь и вновь находить изобразительные решения мастерам разных поколений и различных стилистических школ.



А. И. Порет. Ючо. Песня 18 // Плотников М. А. Янгал-Маа. Сергей Клычков.
Мадур Ваза — победитель. М.; Л.: Academia, 1934

Литература

- Брокгауз и Эфрон 1892 — Энциклопедический словарь / Изд. Ф. А. Брокгауз (Лейпциг), И. А. Эфрон (С.-Петербург). Т. 12. СПб., 1892.
Калевала 1933 — Калевала. М.; Л.: Academia, 1933.
Калевала 1984 — Калевала. Л.: Лениздат, 1984.
Плотников 1934 — Плотников М. А. Янгал-Маа. Сергей Клычков. Мадур Ваза — победитель. М.; Л.: Academia, 1934.
Филонов 2001 — Филонов П. Дневники. СПб.: Азбука, 2001.



Е. С. Калинин
Петрозаводск

Традиции изобразительного претворения «Калевалы» и новые его версии

Эпос концентрирует в себе наиболее существенные черты национального, регионального мироощущения. Являясь вершинным явлением фольклора, он может питать творчество профессионалов, работающих в самых различных жанрах искусства. Глубина интерпретации эпоса является показателем зрелости современной культуры.

Первым в ряду лучших интерпретаторов эпоса должно быть названо имя Аксели Галлен-Каллела. Его полотна, монументальные росписи и графические циклы хорошо известны.

Естественно, что эпос привлекал внимание русских художников советского периода. Любопытный эксперимент был поставлен «школой Филонова».

В последние полвека интерпретаторами эпоса становятся москвичи, ленинградцы; численно, по понятным причинам, преобладают художники Карелии. Первое послевоенное издание эпоса в Петрозаводске (1949) не имело иллюстраций. Г. Стронк и Н. Родионова разработали оформительские элементы для книги; три пейзажных мотива для шмуцтитлов были исполнены ленинградским графиком В. Курдовым. Сначала это были мелкие по масштабу, жанровые по сюжетам рисунки, исполненные и душевно, и добротнo. Этот ключ

был сохранен в рисунках к московскому изданию 1956 г. Для него художник сделал пятьдесят больших, в половину полосы, заставок и столько же концовок. Масштаб элементов оформления оказывается все-таки мелковатым для рисунков, ослабляется фантастичность и монументальность сюжетов, героев. Значительная часть образности была утрачена при жестком воспроизведении оригиналов в печати.

Всесоюзный конкурс на иллюстрации к «Калевале», объявленный в 1949 г., сыграл многоплановую роль для культуры республики. Что касается его участников, то среди них надо выделить карела О. Бородинку. Цикл небольших рисунков так и не был завершен из-за смерти художника. Несмотря на некоторую беглость исполнения, иллюстрации нередко монументальны в построениях, характеристиках героев. А последние нередко удачны по типуажу, характеру, настроению. Сюжеты пережиты эмоционально, гамма неярких красок выразительна, передает узнаваемые состояния природы. Ощущение архаики присутствует в лучших рисунках как неотъемлемое свойство авторского мышления; эти композиции, безусловно, эпичны. Работы Бородинки нашли применение в малоформатном петрозаводском издании 1983 г.

Другие конкурсные работы были использованы в изданиях эпоса 1957 г. Русское издание было снабжено композициями московского художника М. Мечева, финское — рисунками Г. Стронка. Цикл Стронка решен в портретном плане, в образах есть яркая национальная типажность, крупность, они психологичны, герои склонны к действию. Листы динамичны, их отличает тонкий разбор цвета; для книги такая живописность, которая идет от основной специализации художника, оборачивается избыточным колоризмом. В то же время портретный подход ограничивал истолкование поэтического материала. За рамками графического цикла оставались фантастические сюжеты, отношения героев, бытовые подробности повествования.

Книга вышла в свет, равно как и издание эпоса на русском языке. Мечев предложил новый для тогдашней советской графики подход. Он видит мотивы едва ли не репортажно, героев — почти импрессионистически. Можно только удивляться тому, что эта концепция была реализована; сказались веяния оттепели. Художник точен в этнографическом плане; иногда его композиции восходят к документальной фотографии; однако он избегает излишней детализации. Персонажи узнаются как национальные типы. Почти все они, начиная с Вяйнямейнена, веселого и хитрого старца, поданы в жанровом плане; иногда этот план поглощает героя — его лицо становится лишь одним из

элементов композиции, уходит в тень. Существенную роль в цикле играют выразительные пейзажные мотивы. Мощные космогонические и героические темы не нашли отражения в графике, на третий план оттесняются проблемы состояния и настроения героев. В итоге рисунки прочитываются как лирические наблюдения; складывается впечатление, что иллюстрации живут параллельно тексту, лишь изредка соприкасаясь с ним.

Конкурс показал, сколь сложно найти единый изобразительный ключ к эпосу. Об этом же говорит и серия Николая Кочергина, с помощью которой в разных вариациях только в Петрозаводске было оформлено пять изданий эпоса в течение двадцати лет; прозаическое его изложение превращало эпос в собрание сказок. Серия не претерпела практически никаких изменений с начала 50-х годов, для нее характерен «типический» описательно-сказочный язык тех лет, с несколько вялой формой, усиленной ролью деталей, повышенной, но не книжной декоративностью. Это слабо согласуется с лаконичностью форм и энергией отношений, соединенных со сдержанностью художественного высказывания, — что характерно для карельской, северной народной культуры. Впрочем, Кочергин мало интересуется и обликом, национальным характером своих героев: если эти черты и отмечаются, то как третьестепенные. Можно даже сказать, что облик некоторых персонажей вообще не имеет никакого отношения к Карелии. Особенности языка определили слабость фантастических, трагедийных и драматических сюжетов. Можно понять трудности художника, который начинал работу в специфических условиях, вероятно стараясь уберечь детей от «неправильного» понимания эпоса, от «чуждых влияний». Но нет никакой необходимости завышать, что часто случается, оценки этого оформления: оно могло быть не один раз радикально доработано. Последователи у Кочергина объявляются периодически, до сих пор так, тяжеловато по манере его пересказывает А. Мазин в случайном по макету прозаическом переложении эпоса (М., 2004).

Возможность иллюстрации эпоса предоставлялась художнику не часто, масштаб рисунка для книги, его подчиненное тексту положение не удовлетворяло многих художников, в том числе и приехавших в Карелию из других мест. Первой здесь надо назвать Тамару Юфу, которую в самом начале 1960-х гг. очаровали как люди и пейзажи Ладвы (Южная Карелия), так и мир эпоса. Многочисленные большие листы она пишет широко, в бело-серо-черной гамме (гуашь), изредка

вводя цвет, как правило, охра. В языке художника присутствуют интонации «наивного» рисовальщика: колючесть, несобранность штриховых фактур, случайное распределение фигур, бликов, рефлексов, приблизительность типажа («Свадьба в Сариоле»). Тогда же были найдены изысканные, не лишенные автопортретности женские образы и декоративистские элементы украшений («Невеста Похьелы», 1962). Линейные извивы, кружевные фактуры, тщательнейшим образом разработанные в одеждах персонажей, деталях пейзажа, вступают в нередко гармонический контраст с искренне и сильно — что подкупает — пережитыми трагедийными сюжетами («Марьятта», 1968). Позже появляются мрачно-зыбкие образы страны мертвых («Лебедь Туонелы», 1973).

Многочисленные листы графика сохраняют обаятельность непосредственности и являются вполне станковыми произведениями. Опыт Тамары Юфа подтвердил, что такие иллюстрации к эпосу могут жить, освещенные единственно его темой, самостоятельной жизнью, не страдая вторичностью. В конце 60-х у нее складывается цикл, насыщенный эффектными цветовыми сочетаниями, которые заслоняют трагедийные стороны образа. Работы из серии находят применение в петрозаводских изданиях избранных рун эпоса — миниатюрного (1967) и обычного формата (1970). У такого истолкования есть свои корни в эстетике эпоса, но назвать его глубоким, конечно, нельзя.

В последующих станковых работах Тамара Юфа строит композицию изобретательно, авторская манера приобретает выверенность, колорит — плотность, выразительность, нередко эффектность; декоративные детали используются с чувством меры («Кантелист», 1977, «Композиция», 1984). Но одновременно слабеет, а порой и исчезает очень важное авторское лирическое, лирико-драматическое начало. Лишь в середине 90-х годов в небольшие акварели художницы возвращается очень украшающая их трепетная, несколько мрачная эмоциональность; эти листы свежи в пространственных решениях, композиционно. Минимальное оформление — повторяющиеся пейзажные заставки — использовано в петрозаводском издании 1998 г. по чисто экономическим причинам.

Редкостную верность теме сохранял многие десятилетия М. Мечев. К петрозаводскому изданию эпоса 1975 г. он создал совершенно новый, большой цикл, включающий около ста полосных гравюр и многочисленные элементы оформления. Эти листы отличаются и более широким, чем в первом цикле, углом зрения. Тематика иллюстраций

расширяется, прежде всего, за счет сцен труда. Они истолковываются большей частью величественно, эпично. Эти качества достигаются за счет пониженной точки зрения в композиции, монументальности фигур героев, упругости линейных порезок. И хотя таких сцен немного и, в общем, они содержат повторяющиеся элементы, это удачное совпадение с эпосом, его преобладающим пафосом мирного труда. Наиболее впечатляет сцена выплавки железа: под низким северным небом огромный, вторящий сопкам бурт руды и угля, он окутан величественными струями дыма, тут же напряженная фигурка человека. Близок этой сцене сюжет «Илмаринен выплавляет Сампо». Здесь достигнут еще больший масштаб: клубящиеся дымы стелются по земле, поднимаются над островами, встают вровень с тучами, льющими дождь.

И в этом цикле Мечев избегает героических интонаций. Облик героев индивидуален, но очерчивается общо, большая часть лица погружена в черную тень (очень спорное решение). Даже наиболее удачный образ Вайнемейнена взят в одном, ограниченном против эпоса, патриархальном плане. В листе наиболее выразителен пейзажный план — превосходная, с высоты птичьего полета, торжественная и эпическая панорама Карелии. Пейзаж помогает раскрыть замысел и в других композициях, просто и с большой силой излагать трагические сюжеты.

Широкие пятна черного господствуют часто. Пример — лист «Плач матери Лемминкяйнена», где он присутствует в низких тучах, льющих тяжелые струи, неудобной каменистой земле, суковатых обломках деревьев. В этой манере трудно дается рассказ о сложных душевных движениях, о чем свидетельствует вся серия, посвященная Айно, неопределенным остается отношение художника к трагедии Куллерво, хотя в названных циклах есть удачные листы, красиво нарезанные, ритмичные линейные фактуры.

Гораздо определеннее, эмоциональнее звучат сцены бытового плана. В гравюре «Лемминкяйнен в девичьем хороводе» при всей строгости манеры, обилии черного цвета верно передано ощущение прохлады северной летней ночи, ритма движения хоровода. Монументальны и торжественны сцены в интерьерах и, напротив, бытовые настроения проникают в военные сюжеты («Поход калевальцев в Похьелу»). Правда, бранные сюжеты и в самом эпосе занимают немного места. Если художник рисует их, то эпический настрой достигается опять-таки с помощью пейзажа («Прощание Лемминкяйнена с матерью», «Исход калевальцев из Похьелы»). Художник точно определил характер

легендарной страны, ее природы. Строги и красивы черно-серебристые струи, омывающие заснеженные острова (также часто повторяющийся мотив), летние лирические мотивы в гравюрах «Вайнямейнен уплывает из Калевалы», «У сосны Леннрота». Нарезанные наиболее тонко, даже изоциренно, они ничего не теряют в своей масштабности.

Кроме полосных композиций, художник выполнил еще около ста гравюр, изображающих украшения, предметы быта, труда. Они используются как заставки и концовки. Все композиции, вместе взятые, не позволяют назвать огромный цикл Мечева иначе, чем пейзажным. Конечно, такое решение нельзя назвать исчерпывающим. Но издание отличает точное согласование между пластикой гравюры и характером шрифта, композиции точно посажены в полосу с широкими полями, белый лист свободно «дышит» под печатью; восприятие книжного комплекса складывается благодаря волевому языку художника, во многом близкому духу эпоса.

В 1979 г. в издательстве «Художественная литература» вышла «Калевала» с новыми иллюстрациями В. Курдова. Книга большого формата построена широко, набрана изящным шрифтом. Близость графика филоновской школе ощущается в языке полосных иллюстраций, он близок «наивному», самодеятельному искусству. Лица многих героев похожи, национальная их характерность ощущается слабо. Характер эпоса раскрывается, прежде всего, в понимании пространства: оно огромно, панорамно, увидено чаще всего с полетной точки зрения и насыщено ощущением спрессованного времени, слоя веков, пронесшихся над древней землей.

Особого эффекта художник достигает колористическим строем своего цикла. Из всей палитры упоминаемых в тексте цветов В. Курдов выбирает два основных (которые в эпосе являются характеристиками качества предмета, материала) — золотой и серебряный. Он интерпретирует их так, что не только избегает декоративизма, но и добивается подлинно книжной живописности листа. Технически это достигается с помощью очень скромных средств: акварель, свинцовый карандаш и белила — и хорошего знания полиграфии. Художник воссоздает тончайшие оттенки цвета старых металлов, коричневатые, сизоватые, пепельные его вариации. Они чередуются продуманно. Первый лист решен в серебристо-сизых тонах, во втором происходит сложное динамическое согласование «старого серебра» и основного, золотистого тона. В рисунке к третьей руне цвета уравниваются,

в четвертой полосе они набирают звучность, чтобы в пятой иллюстрации снова возобладали звучания черного серебра. Этот мерный цветовой прибор обладает своим выразительным ритмом, пронизывающим весь цикл.

Нельзя не видеть, что такие цветовые сочетания не свойственны карельской природе. И все-таки они убеждают. Наверное, потому, что читаются как патина времени, как драгоценное качество поэтики и, наконец, «золотой век», о котором художник рассказывает. Его опыт показывает, что ассоциации, которые вызывает эпос, могут стать ключом к изобразительному решению, хотя, понятно, что и этот ключ открывает не все двери.

По-видимому, циклы Курдова, карельских авторов не совсем убедили Владимира Плотникова [Плотников 1980]. Показательно, что художественная практика, посвященная эпосу, вызвала активную работу теоретической мысли: ведь речь идет о неперменном, неотменяемом национальном характере явления культуры, которое сравнивали с «Илиадой». Плотников почувствовал опасность в узком, одноплановом восприятии текста, в использовании его сюжетов лишь как повода для приближенных решений, а то и произвольных декоративно-графических упражнений.

В статье Плотникова есть преувеличение роли графики в искусстве Карелии. Однако в главном, в проблеме отношения художника к «материалу», исследователь был прав: необходимо сформулировать общие принципы раскрытия, пластического претворения образов эпоса. Принципы иллюстрирования последовательно можно вывести из контекста, а если позволительно их уточнить, где-то дополнить (опираясь на опыт истекшего с тех пор тридцатилетия, разработки образов эпоса в различных видах пластических искусств), то они могут выглядеть следующим образом:

1. Макет книги (композиция произведения) соподчинен масштабу, архитектонике эпоса, структуре издания, он отличается устойчивостью, выдержанностью энергичного ритма.

2. Иллюстративный (сюжетный) ряд обладает наполненностью соответствующих по размаху событий, монументальностью, прочностью формы. Композиционные решения системны.

3. Образы имеют стилистические связи с поэтикой эпоса, манерой безыскусного повествования, лаконичностью и ясностью языка.

4. Герои эпоса — национальные типы; они, с одной стороны, подчеркнута возвышенны, с другой — не лишены качеств обычных

людей, находятся в единстве с природой, национальным образом жизни, традиционной культурой.

5. Космогонические свершения, фантастические превращения и реалистические сцены быта и труда взаимоподдерживают друг друга.

6. Лирические, драматические, трагические и иные сюжеты создают, в конечном счете, оптимистический образ издания.

7. Художник раскрывает содержательную новизну своей трактовки, развивает традицию.

Можно увидеть, что эти порой взаимоисключающие качества трудно поддаются одновременному раскрытию. Это стало очевидно в 1980–1990-е гг.; об этом свидетельствуют, например, работы Николая Брюханова, с именем которого связаны основные успехи карельского книжного искусства. Большой мастер с любовью интерпретирует сюжеты эпоса в многочисленных акварельных композициях. Они написаны не без изящества, во всех отношениях «грамотно», в хорошо узнаваемой, завоевавшей заслуженный успех манере. Именно эти качества слабо согласуются с архаическим миром, пространством эпоса, наполненным мощной динамикой. Некие книжно-композиционные качества проникают в живописные калевальские композиции Брюханова, мельча их, переводя в жанр огромной иллюстрации.

Совершенно иной подход у петербургского художника Ю. Люкшина. Его офорты технически сложны, некоторые очень красивы, даже изощренны по фактурам, цветовым (коричневое с золотом, синее с оранжевым и пр.) сочетаниям. Эти листы можно считать стилизацией филоновской школы с помощью классической техники, но в современном декоративном плане. Все эти начала совмещаются не без труда. Композиции плоскостны, крупны по ритмам, наполнены некими космогоническими по масштабу движениями. Рисунок примитивизирован до такой степени, что головы героев нередко повернуты к туловищу макушкой (прием этот встречался и раньше, у других художников); лица — если о них в этих условиях можно говорить — хранят единое, какое-то эпически-изумленное состояние. Эти приемы и становятся главными в большой серии; все остальные стороны литературной первоосновы остаются невостребованными. Эпос оказывается не более чем поводом для демонстрации технологии, мастеровитости; эти вещи вполне самодостаточны. Бесспорные декоративные достоинства цикла побуждают думать о нем как о достойном варианте оформления (но не иллюстрирования) книги.

Многие десятилетия усилий художников Севера, таким образом, принесли очень различные результаты в деле претворения эпоса. Что характерно, стилистические вольности позднесоветского искусства не обеспечили больших успехов. Об этом говорит петрозаводское издание 1985 г. Здесь, к сожалению, не ощущается уверенной руки дизайнера проекта. Композиция книги рыхлая; изобразительные элементы и шрифт существуют независимо друг от друга. Архитектурные мотивы в оформлении (Родионова) использованы прямолинейно; черты наивности, но уже совершенно другого рода, очевидны в рисунках Стронка. В них можно встретить уже известные портретные решения первого цикла, есть и развернутые «картинные» сюжеты. С одной стороны, художник, упрощая, что-то пересказывает из своего академического опыта, что-то — из Кочергина; в чем-то он идет от великого русского иллюстратора И. Билибина. Эта «полистилистика» никак не способствует целостности литературно-графического комплекса. Успешнее возвращался Стронк к своим находкам в живописи: об этом говорит, например, крупный холст «Кантелист» (1989–1991); в нем подкупает характерное, в чем-то некрасивое и в то же время мужественное лицо; в состоянии героя художник воссоздает творческий акт сказителя, процесс сложения-исполнения суровых рун претворяется вполне монументально.

Представляет ценность и опыт петрозаводского графика Б. Акбулатова. Он создал довольно большую серию станковых листов на темы эпоса. Их объединяет постепенно раскрывающаяся эмоциональность художника, переживание им сюжета, некоторые пейзажные мотивы превосходны, приобрели существенные эпические качества. Работы Акбулатова вошли в трехязычную версию отдельных, произвольно отобранных рун «Калевалы» (1993 г.). Постоянно ухудшающаяся конъюнктура стала причиной того, что книга была издана на газетной бумаге. Так были «съедены» важные графические, колористические отношения; была окончательно затемнена трудноуловимая авторская эмоциональность. На первый план вышел несколько огрубленный рисунок фигур, лиц, условность типажей, заторможенность состояний и настроений, действий; однообразными показались и колористические, и фактурные решения. Цикл почти не вобрал фантастический, «языческий» план эпоса.

Длительное время работал над образами эпоса другой петрозаводский график, О. Чумак. И ему предстоит преодолеть некоторую условность в трактовке персонажей, наполнить листы действием и пе-

реживанием. Руке Чумака принадлежит портрет Леннрота, мастеровито исполненный в технике ксилографии.

Этот же художник является автором витража «Герои „Калевалы“», находившегося в Дворце культуры «Машиностроитель» (1974, ныне демонтирован). Композиции заполняют два сильно вытянутых по горизонтали окна. Фигуры каждого из восьми героев обрамлены повторяющимся мотивом (ветви рябины); они изображены с пониженной точки зрения и при небольшой высоте витража кажутся крупными. Это впечатление усиливается благодаря широким ритмам «рисунка», скупому выложенному стальной черненой полосой. Не без труда можно прочесть узнаваемые «портретные» характеристики героев, они играют в витраже второстепенную роль. Основная же образная нагрузка ложится на декоративные качества набора из цветного стекла. Техника используется органично, поскольку космогоническая тема в эпосе постоянно «сопровождается» световыми эволюциями. Красные, синие, золотистые, преломляясь и вибрируя в рельефах колотой смальты, создавали в помещении темной «трапезной», как бы выделенной из старого храма (интерьер Э. Андреева, Э. Акулова), мажорный настрой.

Калевальскую тему разрабатывала петрозаводский ювелир Г. Григорьева. Обратившись к материалам археологических раскопок, к средневековым вещам, она в нужной степени осовременила круг тем и выразительных средств. У Григорьевой органичны определенные жесткость форм и тусклый блеск металла, тяжеловесность вещи; ее орнаментальные части решаются по-женски щедро, но с тонким вкусом, вставки из камня монументальны («Марьятта», 1978). В ансамбле «Руна» традиционный резной металл сочетается с накладной филигранью; это выглядит и смело, и декоративно. Эта же тема лирично истолковывается в гарнитурах «Невеста Похьелы». Программность отличает большинство сделанных Григорьевой вещей, в том числе цикл фибул на темы «Калевалы» (1984): и здесь можно видеть, что архаические мотивы пересказаны, развиты вполне современно.

Сложился уже значительный опыт претворения «Калевалы» в сценографии. Поиски новой национальной образности в музыке и хореографии в балете «Сампо» (Русский музыкально-драматический театр, 1959) были лишь частично поддержаны ленинградским художником А. Шелковниковым. Его декорации нередко грандиозны, живопись добротна, красочна. Однако все это как бы «среднетеатральные» решения. Художник не уловил особенности традиционной архитекту-

ры, предметного мира, тонкую контрастность как главную характеристику отношений народной культуры, особенности необычайно выразительных состояний карельской природы.

В 1974 г. «Калевалу» в Финском драматическом театре совместно инсценировали финский режиссер К. Нуотио и карельский художник Л. Ланкинен. Решение пространства мифа решается с ошеломляющей, чтобы не сказать скандальной простотой. Основной элемент оформления — щиты, сшитые из необрезных досок. Эти фактуры и ритмы подчеркнуты вполне реалистическим пейзажным задником. Щиты позволяли быстро трансформировать пространство для динамично протекавших и сменявших друг друга мизансцен. Такое решение намного опередило модный ныне минимализм. Но нужно было определенное усилие, чтобы принять такую сугубую условность.

Декоративное дарование Тамары Юфа раскрылось в эскизах многочисленных костюмов для ансамблей «Кантеле», «Руна» (1968—1971). Почти все они отмечены связью с традиционными решениями, изобретательной декоративностью. Это же можно сказать и об оформлении постановки «Кантелетар» (Финский драматический театр, 1983). Идеи для сценографии художник черпает в домотканых половиках, архитектурных и орнаментальных мотивах Карелии, она откровенно любит тонкую цветовую гамму и линейными фактурами.

В карельской сценографии почетное место занимает работа В. Полякова в Кукольном театре. В этом жанре, который обычно не воспринимают серьезно, художнику удавались программные решения. Для постановки «Песни о Сампо» (1978) художник создает лаконичные и, как это ни удивительно для кукольного театра, монументальные образы героев. Точно вылеплены портреты, можно сказать — характеры персонажей, воссозданы пейзажные мотивы «Калевалы». Все складывается в отчетливый национально-эпический образ, которого не хватало поджанру театрально-декорационного искусства. Развитие этой темы можно найти в другой постановке художника в этом театре — «Северной сказке» (1981).

Внимание к национальным аспектам культуры сохранялось на протяжении позднесоветского периода — даже на уровне начального художественного образования. Известен опыт художественных школ республики, ученики которых по строгим академическим меркам вроде бы не готовы к столь ответственной теме. Рисовали ребята много, удачно, и этот опыт никак нельзя недооценивать. Рисунки уча-

щихся Петрозаводской ДХШ были собраны в альбом «Дети рисуют „Калевалу“» (1978). При всей наивности композиций, несхожести манер непосредственность детского отношения к материалу делает издание цельным и привлекательным.

Обращение учеников к темам эпоса и в сложные для страны 1980–1990-е гг., первые годы третьего тысячелетия было по-прежнему систематическим, добросовестным, предметным, оказывалось плодотворным. Например, выставка на эту тему в музее «Кижы» (2008) собрала множество самых разноплановых экспонатов из Медвежьегорска, Кондопоги, Лахденпохьи, Калевалы и других городов и поселков. Работы выглядят удивительно ровно. Выделяются сложностью образов, сюжетов, своей органичностью графические портреты Рыбникова, Гильфердинга, Рябининой, исполненные учениками Петрозаводского Дома творчества детей и юношества – соответственно М. Батаевой, К. Ястремской, А. Глазуновым. В листах «Мужики собираются убить быка», «Битва щуки с орлом» определилось дарование А. Дудина из Петрозаводской ДХШ. Хорош своей тонкой декоративностью «портрет» Айно работы А. Папилиной. Славные типажи и выразительные костюмы нашли для героев эпоса – кукол ученики Лицея № 1. Новаторски выглядят сама идея археологических реконструкций, в частности, оружия, исполненных студийцами Дома творчества под руководством С. и А. Жульниковых, а также клуба любителей военной истории «Стягъ». В постмодернистское время такая приверженность преподавателей и детей структурообразующим основам культуры выглядит единственно правильной.

Эпос в том виде, в каком скомпонован Леннротом, представляет дополнительную трудность для дизайнера: последовательное решение макета до сих пор не удалось практически никому. Возможно, это одна из причин, почему на Западе иллюстрирование нередко носит условно-геометрический (Хельсинки, 1999), схематичный (Росток, 1968; Прага, 1979), абстрактный (Варшава, 1974) характер; лишь отдельные удачи можно наблюдать в таллиннском издании 1992 г. В киевском издании 1995 г. неуверенно размещены созданные в 1930-х гг. вяловатые плоскостно-орнаментальные композиции Отто Иосифа Аланена. Случается и так, что издатели снабжают текст фоторепroduкциями краеведческого характера (Будапешт, 1980).

К. Гуйтула из Тампере издал (Петрозаводск, 2004) «Калевалу», не разделенную на руны, иллюстрированную щедро, изобретательно, в едва ли не журнальной, черно-белой, богатой по фактуре манере. Ре-

шение лихое, рискованное даже для опытного художника, но вряд ли оправданное: текстовые фрагменты смотрятся как второстепенная часть книги, дополнение к сценкам в стиле комиксов, построенным в разнообразных, порой очень острых ракурсах. Развороты получились дробными, композиции буквально сыплются, форматики — в том числе и с текстами — режут фигуры. Есть и приемы, штампы из графики для периодической печати, и красоты.

В 1990-е и 2000-е гг. не прерывалась работа над образами эпоса и других художников Карелии, сохранявших верность теме. Цикл самостоятельных, интересных листов для будущего детского издания создал В. Лукконен, в графике которого прослеживаются черты национальной самобытности. А. Максимов (как и В. Фомин) пишет серию холстов, так или иначе соприкасающихся с темой эпоса. Он же иллюстрировал переложение эпоса для детей (Петрозаводск — Юминкеко, 2004). Это довольно большая серия из черно-белых полосных рисунков и элементов оформления. Максимов обратился к стилизации в духе модерна, который, если ориентироваться на блестящих мастеров Серебряного века, предполагает фундаментальную выучку, глубокое понимание природы литературного первоисточника, тонкость в деталях. Можно заметить, что некие черты модерна прослеживаются и у Галлен-Калле-ла, но они не более чем отсвет, лежащий на самостоятельный образ. Такой самостоятельности видения у Максимова нет.

Подчеркнем еще раз, что именно эпос — а не иллюстратор — ставит задачи для издания. Десятки мажорных, часто однообразных, иногда произвольных по цветовым отношениям композиций В. Фомина исполнены в измельченной и декоративной манере, напоминающей лоскутное одеяло. Как правило, они решены абсолютно плоско, но вдруг появляются элементы ракурса, перспективы, что (а равно разноразмерность в форматах) никак не способствует целостности изобразительного ряда. Впрочем, назвать его изобразительным трудно, поскольку геометрические «элементики» с трудом складываются в фигуры, сцены, детали пейзажа и быта, фантазийные «образования» не прочтываются; момент гадательности возрастает сверх меры. Здесь нет никаких отношений героев, портретности, психологичности, настроения. Композиции окружает обширный черный тон, должный, видимо, как-то выровнять их звучание, объединить все в книгу. Последнего не происходит, и тем более, что в качестве заставок используются мелкие фрагменты полосных рисунков, они превращаются в ребусы.

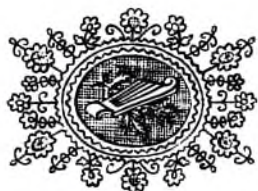
В качестве графика выглядит совершенно самостоятельным Б. Лундстрем (Хельсинки, 1988). В рисунках есть масштаб, развернутая пространственность, вневременность, характерная для эпоса. Для каждого из героев Лундстрем находит свои выразительные, порой острые характеристики. Очень своеобразен Ваянямейнен, внешне малопривлекательный, лысый и седобородый, грузный, в обширном черном одеянии, порой уходящий головой в облака, ему, как и остальным героям, свойственны портретные черты скорее шведского типа. Трактует их художник, не сбиваясь в красоту, жестковато, но удерживаясь от «полной» натуралистичности. При этом образы не лишены психологизма. Превосходен по точности, фактурам, монументален разворот «Лемминкяйнен и Большой змей». В сюжетах с этим героем график достигает высокого трагизма, тонкой, вполне книжной декоративности и не лишенной современных звучаний фантазийности. Последнее можно сказать и о сюжетах, связанных с Илмариненом. Интересен сам герой, до иллюзорности уверенно нарисовано Сампо, превосходно сочинен железный орел. Образ Айно самостоятелен, конкретен, не вырывается из общего эмоционального строя. Художник — незаурядный пейзажист, планы проработаны тщательно, их состояние и настроение находятся в русле сюжета. Много и других удачных композиций. Рисунок уверенный, колористика на удивление тонкая, энергичная, вся манера лишена той приблизительности, которая уже давно, увы, отличает большинство западных рисовальщиков.

К недостаткам цикла можно отнести встречающуюся путаницу в чередовании, группировке сюжетов, некоторый пластический и композиционный разноречивый (разность приемов, многообразие «предстояний» героев, порой не хватает массовых сцен, динамики); иногда перечислительные или натуралистические моменты занимают в рисунках несколько больше места, чем этого бы хотелось.

Объем статьи ограничивает возможности анализировать циклы более подробно, вещи салонные или произведения авторов, оказавшихся под влиянием постмодернизма, — а он, позиционирующий себя вне традиции, и не рассчитан на анализ. Следует признать, что под внешненациональным влиянием современного искусства внимание к предметному раскрытию темы ослабло. Но с подъемом России должны усилиться региональные культуры, а это должно побудить мастеров искусств обращаться к неким корневым ценностям, духовным структурам, проявившим устойчивость.

Литература

Плотников 1980 — Плотников В. И. Постижение «Калевалы» (на финском языке) // Punalippu. 1980. N 2. С. 87–97.



И. А. Пронина
Москва

Юлия Капитанова (Арапова)
и ее неизвестная «Калевала»

В советское время «Калевала» впервые была издана в 1933 г. на русском языке в лучшем тогда издательстве «Academia» [Калевала 1933]. Высокая книгоиздательская культура всех книг «Academia» призвана была соответствовать уровню публикуемых текстов и научных комментариев к ним. Особые требования предъявлялись и к художественному оформлению книг.

Заказ на иллюстрирование «Калевалы» был сделан Павлу Николаевичу Филонову (1883–1941). Ленинградский художник был многим известен своим в высшей степени самобытным «аналитическим» искусством, чутким иллюстратором еще дореволюционного сборника стихов В. Хлебникова, мастером, в 1920-е гг. собравшим вокруг себя серьезную художественную молодежь, и при всем этом человеком, стойко терпящим творческие притеснения от лиц, руководящих искусством. В ответе издательству Филонов, годами не имевший заработка, но верный своим принципам, просил считать этот заказ порученным не только ему, но и всему его коллективу¹ [Филонов 2001: 121, 501].

¹ Это редкий пример поведения, прямо противоположный существующей тогда практике получения заказа под художника-руководителя, выполняемого целой бригадой. Самый известен пример такой работы в 1924 г. над крупномасштабной картиной «Торжественное заседание II Конгресса III Коминтерна» Бродского, среди авторов которой исполнители, как правило, не указываются.

Так «Калевала», плод многовекового *коллективного* народного творчества, собранная и обработанная стараниями энтузиаста Э. Леннрота, в издании 1933 г. предстала как творческий «складень», как плод *коллективного* творческого переложения древних карело-финских рун на язык изобразительного искусства первой трети XX в. Предложенный Филоновым подход к иллюстрированию эпоса оказался созвучен традиции рунического пения, многослойной основе его языка, конгениален творческому стержню «Калевалы».

Уникальный результат коллективного «прочтения» художниками «Калевалы» был буквально выстрадан его создателями. Отголоски настоящей борьбы за воплощение коллективного авторского замысла проступают в строках письма Филонова в ленинградское отделение «Academia», защищавшего отведенные четыре форзаца. «Уже более года прошло, как эти форзацы были всесторонне обсуждены и приняты, ...мы имеем за них благодарность и для них сделаны клише, которые долго выверялись и прорабатывались, ...изъятие этих ценнейших по своим художественным качествам и тематике рисунков вызывает недоумение» [Филонов 2006: 189].

Изданная книга не отражает до конца сложного процесса коллективного труда по созданию иллюстраций и освоению текста «Калевалы». Многое в ходе затянувшейся тогда работы переделывалось, иногда — по указаниям Филонова, а что-то приходилось менять по рекомендациям издательства.

И потому пополнение набора известных иллюстраций к «Калевале» неизданными эскизами к ней способствует как большему пониманию творческой концепции филоновцев, реализованной в издании 1933 г., так и удовлетворению всевозрастающего общего интереса к творчеству Филонова и художников аналитического направления. Филоновский метод не нашел должного понимания в те годы, но сейчас изучается все более внимательно².

В изданной книге нет имени Юлии Капитановой, также посещавшей школу Филонова. Долгие годы забвения и непонимания художницы среди коллектива МАИ [Кетлинская 2008: 272], казалось, уже навсегда затушевывали участие Юлии Капитановой в «Калевале»: «Капитанова взяла на себя некоторую часть работы по ил-

² Список публикаций об иллюстрациях «Калевалы» довольно обширен [Указатель 1993: 75–79], дополнить его может и [Филонов 2006], где многие архивные материалы художника опубликованы впервые.

люстрированию. Но не представила ничего» [Глебова 1995: 49]. Опровергают многие неточности поздних мемуаров опубликованные дневники П. Н. Филонова — в них имя Капитановой встречается неоднократно [Филонов 2001: 650], и среди работавших над иллюстрациями тоже. Восстанавливает историческую реалию запись от 13 января 1932 г.: «Товарищи приносили свои работы к „Калевале“... Капитанова принесла очень крепкую иллюстрацию» [Филонов 2001: 126].

Итак, рисунки к «Калевале», выполненные Капитановой, действительно были, и они сохранились. В 1975 г. по завещанию художницы их передали в дар Третьяковской галерее, и они уже опубликованы в каталоге графического собрания музея [ГТГ 2007]. Однако эскиз страничной иллюстрации и две заставки нигде не репродуцированы, и потому до сих пор они «выпадают» из истории изобразительного толкования рун филоновцами.

Композиция Капитановой сделана пером по карандашному рисунку на серой бумаге из блокнота и представляет собой проработанный и вполне законченный эскиз (ил. 1). Рисунок повествует о жизни Куллерво в трех сюжетах, составляющих единое изобразительное пространство. В левой части раскрыты два эпизода из жизни Куллерво, соответствующие содержанию 32–33 рун, когда пастух Куллерво приводит в стаде коров медведей и волков и так мстит хозяйке за унижение и за порчу ножа, утрату «родового железа».

Второй сюжет левой части более сложен для расшифровки. Вверху художница, изобразив увешанную разнообразными дарами, кольцами, украшениями из цепей и татуированную символическими знаками гигантских размеров кисть руки, символично представила руку Рока, перст Судьбы. Возможно двойное прочтение символики сюжета.

В первом случае перед нами иллюстрирование строк «Калевалы» о предопределенности участи Куллерво известными знаками судьбы, Роком, и тогда одичавшая, почти бесполоая фигура, принимающая дар, — это образ Куллерво и не более того; или же если мы подхватываем брошенный художницей намек на то, что рядом с изображением Рока есть образ одичавшей в лесу сестры Куллерво, принявшей предложенное ей искушение, то тогда схожесть ее облика с обликом Куллерво в образе пастуха есть указание на их родство, превратившее их соединение в греховную связь.



Арапова Ю. Г. **Кулерво на охоте**. 1932. Бумага, тушь, перо.
21,5 x 16,2 изображение очерчено. ГТГ РС-4140

Вторая версия истолкования замысла Капитановой представляется более убедительной. Сюжет об унижении Куллерво своей сестры поддержан разнообразными художественными средствами. Этот проступок в «Калевале» составляет основной личный грех бедного «юноши в синих чулочках» и «проступает», «выпирает» из его прошлого, из-за спины его в образе «Куллерво-воина». Поворот его фигуры, занимающей всю правую часть композиции, характерен для позы стрелка, что довольно прозрачно маркирует сюжет «Куллерво-воин идет на Унтамо». В рисунке Капитановой фигура одичавшего в лесу, растрепанного человекоподобного существа превращена в двойника Куллерво, его «эго», неотделимую часть фигуры-воина. В центре рисунка две эти фигуры не разделены, абрис каждой фигуры не выявлен, линии соприкосновения двух спин запутаны, переплетены, и одно, почти потерявшее человеческий облик бесполое существо, двойник, проступает сзади другого, повернувшегося спиной. В истории Куллерво от Капитановой завязка драмы предопределена в путаной темноте центра рисунка, в ней уже перевиты начала и концы собственного страдания героя и того несчастья, что принес в мир он сам, и все призывает его к искупительной жертве и к схватке с Унтамо.

В эскизе намечено и изображение символа искушения, символа злого сердца-«змеи», обвивающей сцену «Куллерво-пастух», и есть порванные сети, веревки, опутывающие всех персонажей метафорически в единый клубок сложных отношений. Самыми разнообразными изобразительными средствами передает художница свое понимание истории Куллерво. Повышенное напряжение создают и световые контрасты, темного «шевелившегося» пятна в центре, состоящего из линий и штрихов, и светлых пространственных цезур, что вносит в композицию дополнительные паузы, смысловые и временные сопряжения.

Вся композиция предельно сжимает на незначительном поле листа время эпоса, зрительно концентрирует повествование о драматических событиях жизни героя эпоса до крайней экспрессии образа. Отметим, что при этом автор избегает изображения кульминационной сцены трагедии — смерти несчастного юноши от своего меча.

Сложный образ, созданный Капитановой, драматургически довольно тонко разработан, и он подводит читателя к восприятию заключительных строф 36 руны, имеющих назидательную нагрузку на-

родной мудрости, как концовки, снимающей все напряжение страшного финала:

Не давай, народ грядущий,
Ты детей на воспитанье
Людям глупым, безрассудным,
Не давай чужим в качалку.
Если дурно нянчат деток
И качают безрассудно,
То дитя не выйдет умным,
Не получит смысла мужа,
Как состарится с годами
И окрепнет мощным телом.
[Калевала 1933: 217]

Эскизное решение композиции Капитановой темы Куллерво, при заведомо меньшей степени проработанности всех элементов изображения, отличается от иллюстраций в книге других авторов³ приверженностью к более экспрессивному характеру художественного образа и меньшей этнографичностью. Даже выполненные Капитановой концовки выдают отсутствие интереса к бытовой достоверности деталей (ил. 2, 3). Символистский склад образного мышления делал ее более, чем других мастеров-филоновцев, восприимчивой к психологии и драматургии образов «Калевалы», к созданным ранее в стиле «северного символизма» финским художником Аксели Галлен-Каллела произведениям на темы эпоса. Ее образ «Куллерво-пастух» близок галленовскому образу с всклокоченными волосами из «Проклятия Куллерво», а в ее «Куллерво-воине» почти зеркально повторена композиция ноги из стенописи Галлена «Куллерво в походе». Заметим, что с работами Галлена все филоновцы успели познакомиться перед началом работы⁴. Одним из источников могла быть и небольшая монография о Галлене [Левинсон 1908], обложка которой оформлена именно такой тканью. Вероятно, фризовая роспись Галлена с использованием национального орнамента и допол-

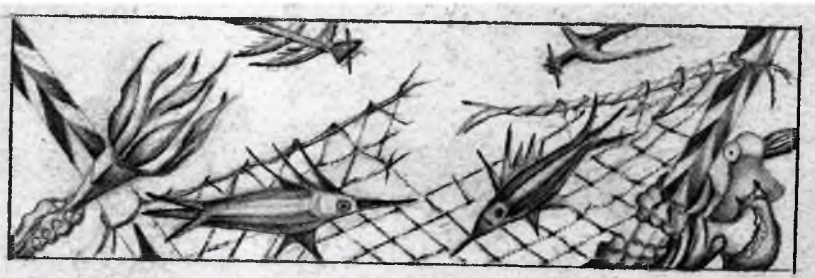
³ Отмечаем лишь главное стилистическое отличие работы Капитановой от изданных в книге заставок и графических произведений к 31–36 рунам, поскольку их характерные особенности не раз отмечались, проанализированы в ст. Е. Г. Сойни в настоящем сборнике.

⁴ Филонов написал о своих источниках лишь мимоходом: «т. Бабкин прислал мне на просмотр кое-какие иллюстрации к „Калевале“ и рисунки финских тканей» [Филонов 2001: 122].

ненная элементами финского традиционного пейзажа и была переосмыслена при оформлении книги элементами национальной культуры.



Арапова Ю. Г. **Осень.** 1932. Иллюстрации к карело-финскому народному эпосу «Калевала». Бумага, графитный карандаш. 9,5 x 14,1 изображение очерчено. ГТГ РС-4138



Арапова Ю. Г. **Сети.** 1932. Заставка. Иллюстрации к карело-финскому народному эпосу «Калевала». Бумага, графитный карандаш. 8,4 x 13,3 изображение очерчено. ГТГ РС-4139

Интересно, что на верхнем поле листа из ГТГ есть беглая поясняющая надпись карандашом: «Вот черновик моего Куллерво, всех ушибла». В откровенной записи Капитанова, не лукавя, признается о духе состязательности в процессе этой коллективной работы.

Почему же успех и похвала мастера были так важны для творческого честолюбия художницы, становится понятно только из всей предыстории отношений к ней других учеников Филонова.

Вспомним, что иллюстрации Капитановой не были отклонены Филоновым, но из-за «странного ее поведения на собраниях, он решил не иметь с нею никаких отношений в дальнейшем» [Филонов 2001: 126].

Во время работы над «Калевалой» в январе 1932 г. произошел второй конфликт с участием Капитановой⁵. О художнице опубликовано совсем немного. Арапова Юлия Григорьевна, урожденная Капитанова (1889–1976), известна ныне как ученица школы Филонова. При составлении биографии художницы [ГТГ 2009] по сохранившимся материалам ее архива мне яснее стал психологический портрет автора показанных рисунков, помогающий уточнить причины отклонения ее работ.

Знакомство с судьбой художницы, оставившей не очень значительное творческое наследие, неожиданно привело к открытию малоизвестных эпизодов жизни последнего дореволюционного поколения художников⁶.

Детские воспоминания художницы имеют пропуски, и трудно пока выстроить ясную картину ее юности. Вот некоторые фактические данные. Из сохранившегося письма сестре следует, что Юлия Григорьевна около года жила в Нью-Йорке в 1913 г. [Арапова ф. 146]. Осенью по возвращении в Россию, познакомившись в доме у друзей с художником Анатолием Афанасьевичем Араповым, она вскоре обвенчалась с ним.

С тех пор все «символистское» окружение ее супруга стало и ее кругом общения, в который в разные годы входили «голуборозовцы» Феофилактов, Сапунов, Крымов, Кузнецов, Судейкин, Кузьмин, Сомов, художники и поэты других эстетических взглядов, Волошин, Кончаловский, Головин, гости балов у Е. П. Рябушинской-Носовой и А. Н. Толстого. Под руководством мужа Капитанова сразу стала заниматься искусством. Позже она принимала участие в ряде работ Арапова для театра.

Она была адресатом футуриста, но не стала амазонкой русского авангарда, оставшись верной музой символиста.

⁵ Первый привел к расколу коллектива МАИ в 1930 г.

⁶ В феврале 1914 г. Юлия Григорьевна весь вечер танцевала с приехавшим в Россию Томаззо Маринетти, отцом европейского футуризма. Интересно, что после бала он прислал своей даме наложенным платежом тяжелый ящик футуристической литературы и изящный автограф на память. Для Араповой это краткое общение с Маринетти – лишь красивый эпизод ее долгой жизни [Пронина 2009*].

Потом была война и труд сестры милосердия, революция, скитания по революционному югу России, знакомство в Баку с Городецким и Хлебниковым, работа в окнах КАВРОСТА, учеба у Кончаловского и Осмеркина.

Прожив такую богатую художественными событиями жизнь, Арапова пришла к Филонову в конце 1926 г., работала под девичьей фамилией, выставлась под творческим псевдонимом «Юлиан Кольцов», и, вероятно, не все были посвящены в то, что она являлась супругой известного в те годы художника кино и театра. Почти ровесница Павла Николаевича, она была сильной и свободно мыслящей личностью. Арапова встречала в своей жизни разные типы дарований и потому, наверно, как ни один другой из посещавших Филонова учеников, отчетливо понимала огромную дистанцию между мастерами аналитического искусства и самим Мастером. Очень многое выделяло ее среди мастеров филоновской школы, и идейные претензии к ней со стороны коллектива МАИ действительно послужили детонатором серьезного конфликта. С сюжета о расколе и о Капитановой, как известно, и начинается сохранившаяся часть дневника Филонова. К протокольным материалам об истории коллектива МАИ может быть добавлен художественный отклик на произошедшие события самой Капитановой — ее эмоциональный автопортрет с названием «Слезы», датированный 23 августа 1930 г. [ГТГ 2007].

Рисунки к «Калевале» Капитановой высветили дневниковые записи Филонова о часто происходивших в его коллективе обсуждениях творческих работ новыми красками. Они могли быть использованы и в качестве иллюстраций к педагогической доктрине Филонова. Не так много сохранилось таких ярких и наглядных примеров, позволяющих действительно понять педагогический метод Филонова и способ обучения учеников в процессе работы над произведением, как один фрагмент на обороте эскиза Капитановой.

На этой стороне листа, испещренного набросками и обрывочными записями, стилистически выделяются небольшие изображения двух голов и собаки. Рядом с ними есть охраняющая Араповой надпись: «Это Филонов показал превращения образа в маску». Это редкий образец «учительского» рисования Филонова.

Почему все же Филонов, несмотря на разногласие, возникшее в обществе МАИ, позволил Капитановой продолжать работать в его

группе в первый конфликт в 1930 г. и запретил в 1932? Вопрос этот волнует многих исследователей, и ответа пока нет.

Конечно, Капитанова, будучи современницей русских авангардистов и не разделяя их формы протеста против конформизма обывательского сознания, все же в те годы сохраняла независимое от конъюнктуры сознание, и Филонов, очевидно, не мог не понимать этого.

После конфликта во время работы над «Калевалой» ее имя не исчезает из дневника учителя, да и Филонов не ушел из ее жизни. Пережив творческое расхождение, их человеческое общение продолжилось, и последнее упоминание относится к 18 марта 1933 г. Тогда Капитанова передает Филонову по телефону предложение Лобанова о написании его биографии⁷ [Филонов 2001: 194].

Возможно, «отлучение» Капитановой от работы в коллективе «калевальцев» было сознательно сделано Филоновым для сохранения жизни всех своих учеников и жизни слишком неосторожной на язык Капитановой в их числе⁸. Осенью 1932 г. уже начались вызовы в ГПУ, аресты и потери.

Нарушая хронологию, отмечу, что много позже, уже будучи человеком, хорошо знающим тяжесть расплат за инакомыслие, ей хватало внутренней смелости (или отчаяния и безрассудства) писать стихи (подстатейные) о «Гибели царской семьи», где прямо были указаны имена исполнителей и инициаторов, и Филонов, наверное, не напрасно был так осторожен с ней.

Часто вспоминая учителя, Капитанова придумала сложный композиционный сюжет его портрета⁹. Не знаю, был ли он написан и где он может находиться ныне, но его замысел был так же близок тем символистски-мистическим композициям в стиле северного экспрессионизма, которые часто писала Капитанова. В Третьяковской галерее хранится несколько таких холстов: «Реквием» 1930-е, «Поэма экстаза. По мотивам музыки А. Н. Скрябина» 1960-е.

⁷ В записях художницы есть указание на приглашение стенографистки в мастерскую Филонова. Это очень неожиданное признание. Оно, вероятно, может подтвердить то, что в архиве Филонова часть текстов известна только в машинописных вариантах.

⁸ Дело дошло якобы до доноса Вахрамеева на Капитанову и вызовов ее в ГПУ [Филонов 2006: 168–169]. Уточнить эти свидетельства в дневнике Филонова сложно.

⁹ Пространное описание сюжета задуманного портрета при публикации было интерпретировано как воспоминание [Капитанова 2008: 361–362].

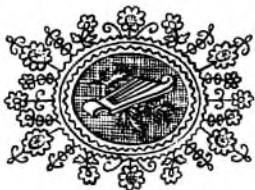
Обладая сложным характером и одновременно удивительным даром служения искусству, от природы присущим этой неординарной женщине, она и далее осталась небезучастной к судьбе Филонова. Любопытно свидетельствует об этом в письме к Араповым обращение одного из их друзей в середине 1940-х гг.: «Дорогие Анатолий Ботичелльевич и Юлия Филоновна».

Таковы основные контуры творческого портрета одного из авторов «забытой» иллюстрации к «Калевале».

В заключение заметим, что благодаря именно филоновской «Калевале» Петрозаводский музей собрал интересную коллекцию произведений мастеров аналитического искусства М. Цыбасова, Т. Глебовой, А. Порет и ныне сохраняет положение одного из центров изучения этого направления.

Литература

- Арапова ф. 146 — Арапова Ю. Г. ОР ГТГ ф. 146 личный фонд.
- Глебова 1995 — Глебова Т. Н. Воспоминания о П. Н. Филонове // Я буду расписывать райские чертоги. Т. Н. Глебова. 1900—1985. Каталог. Статьи. Воспоминания. Автор и сост. Л. Н. Вострепова. СПб.: Музеум, 1995.
- ГТГ 2007 — Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания рисунка XX века. Книга 1. М., 2007.
- ГТГ 2009 — Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания живописи 1 половины XX века. Книга 1. А—И. М., 2009 (в печати).
- Калевала 1933 — Калевала: Фин. нар. эпос / Пер. Л. П. Бельского; под ред. Д. В. Бубриха; предисл. И. И. Майского; вступ. ст. Д. В. Бубриха; ил. мастеров школы П. Н. Филонова. М.; Л.: Academia, 1933.
- Капитанова 2008 — Капитанова Ю. Г. (Арапова). Портрет художника Филонова. Филонов 1941 год осень // Павел Филонов: реальность и мифы / Сост., вступ. ст. и коммент. Л. Л. Правовой. М., 2008. С. 361—362.
- Кетлинская 2008 — Кетлинская В. К. Вот что это такое! // Павел Филонов: реальность и мифы / Сост., вступ. ст. и коммент. Л. Л. Правовой. М., 2008. С. 267—275.
- Левинсон 1908 — Левинсон А. Аксель Галлен. СПб.: Профили, 1908.
- Пронина 2009* — Пронина И. А. Адресат Маринетти — Юлия Арапова // XI Вишперовские чтения. Футуризм. К 100-летию художественного движения. Материалы междунар. конф. ГМИИ. М., 2009 (в печати).
- Филонов 2001 — Филонов П. Дневники. СПб.: Азбука, 2001.
- Филонов 2006 — Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. В 2 томах. Том II. Науч. ред. тома Пронина И. А., Сарабянов А. Д. М.: Агей Томеш, 2006.



Laura Jetsu
Suomi

Kansanrunous, Kalevala ja taide suomalaisen identiteetin aineksina

Suomalaisuus on historiallisen prosessin kuluessa tuotettu kulttuurinen käsitys, jota sellaisenaan ei ole todellisuudessa. Se on siis olemassa vain kuviteltuna todellisuutena. Varhainen suomalainen identiteetti luotiin tietynlaisen historiallisen kontekstin vallitessa ja se rakennettiin valikoitujen mielikuvien varaan. Silti se ei ole sen epätodempi kuin muutkaan kulttuuriset ilmiöt tai käsitykset. Identiteetti on eräänlainen sopimus eikä se ole ikuinen vaan aina neuvoteltavissa uudelleen. Kansallinen identiteetti on myös erottautumista. Me olemme ”me” vain suhteessa johonkin toiseen [Anttila 1993: 108; Smith 2000: 2, 53]. Tarkastelen seuraavassa muutamien esimerkkien avulla sitä, miten suomalaista kansallista identiteettiä luotiin pääasiassa 1800-luvun jälkipuoliskolla, minkälaisista aineksista se rakennettiin ja miten tuolloin luotu perusta on kestänyt.

Koska yhteinen identiteetti ei ole itsestään selvä asia, niin nuoren kansakunnan on se tietoisesti luotava ja levitettävä. Kalevalamittaisesta kansanrunoudesta tuli yksi suomalaisen identiteetin tukipylväs. Kun Henrik Gabriel Porthanin teos *De poësi Fennica* ja Christfrid Gananderin *Mythologia Fennica* ilmestyivät 1700-luvun jälkipuoliskolla, ei suomalaisia kansakuntana ollut vielä olemassa [Pitkäranta 1999: 120–121; Pentikäinen 1995: 9; Hautala 1984: VIII]. Näistä julkaisuista tuli silti eräänlaisia merkkiteoksia, koska ne osoittivat, että oli olemassa suullista suomenkielistä kansankulttuuria, vaikkei kirjoitettavaa suomen kieltä ollut, enempää kuin sen lukijoitakaan.

Seuraavan vuosisadan ensimmäiselle puoliskolle ajoittuu kaksi merkittävää tapahtumaa, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran perustaminen 1831 ja Kalevalan ilmestyminen 1835 ja 1849. Venäjän alaisuuteen tuolloin kuulunut Suomen autonominen ruhtinaskunta ei ollut selkeä kansallinen valtio eikä yhtenäinen kansakunta vaan monista maakunnista koostuva hallinnollinen alue. Se oli taloudellisesti ja sosiaalisesti, sekä kulttuurisesti ja uskonnollisesti epäyhtenäinen [Sulkunen 2004: 11–13; Honko 1999: VIII]. Kielellisesti Suomi oli eriarvoinen. Sivistyneistö ja virkamieskunta oli entisen emämaan Ruotsin mukaisesti ruotsinkielistä. Ainoastaan rahvas puhui suomea ja sitäkin puhuttiin eritavoin maan eri osissa.

Suomen kielen kehittämistä ja sen aseman parantamista lähti edistämään sivistyneistö, siis pääasiassa ruotsinkieliset kansalaispiirit. Hankkeen taustalla oli todennäköisesti halu erottautua venäläisyydestä ja elää omana kansakuntana uuden emämaan alaisuudessa. Suomalaisen Kirjallisuuden Seurasta tuli keskeinen vaikuttaja suomalaisen ja suomenkielisen kulttuurityön alalla [Sulkunen 2004: 11.13]. Erääksi seuran alkuaikojen näkyvimmistä henkilöistä nousi Elias Lönnrot. Kalevalan toimittamisen myötä hänestä itsestään kehittyi taitava runomitan käyttäjä. On tullut tavaksi sanoa, että luonteeltaan vaatimattomana Lönnrot ei itse korostanut omaa osuuttaan Kalevalan synnyssä, vaikka hän toisaalta oli hyvin tietoinen sekä osuudestaan että laulajankyvyydestään ja piti selkeänä mielessään tavoitteensa: eepoksen luomisen Suomen kansan suullisesta runoudesta.

Kirjeessään Henrik Cajanderille vuonna 1833 Lönnrot ilmoitti, ettei hän lakkaa keräämästä runoja ennen kuin niistä saa kokoelman, joka vastaa puolta Homerosta. Toisessa, professori Linsénille osoittamassaan kirjeessä, hän kertoo haluavansa saada suomalaisessa mytologiassa aikaan jotakin islantilaista Eddaa vastaavaa [Lönnrot 1980: 166–167; Kaukonen 1984: 12; Anttila 1985: 349–352]. Lönnrot oli siis hyvin tietoinen eeposrunoilija. Tässä työssä hänen esikuvinaan olivat varhaisemmat suuret eepokset. Kalevala täytti tehtävänsä, siitä tuli kansalliseepos ja nuoren suomalaisuuden tärkeä tukipilari. Kalevalan merkitystä suomalaisen itseymmärryksen kannalta kuvaa hyvin se, että Kalevalan päivää vietetään samalla koko suomalaisen kulttuurin päivänä.

Kalevalan luonnetta kollektiivisena hengentuotteena on perinteisesti korostettu. Alkuaikoina se sopi erinomaisesti siihen suomalaisuuden ideologiaan, jonka mukaan kansa kantoi sisimmässään omaa erityistä kulttuuriperintöään. Varhaiseen Kalevalan tulkintatraditioon kuului myös eepoksen näkeminen historiallisena kertomuksena, joka kertoi kansakunnan sankarillisesta, joskin myyttisestä menneisyydestä.

Myös runojen tallennusvaihe on moneen kertaan toistettu ”suurena kertomuksena”, jossa pelastettiin viime hetkellä jotain katoamassa olevaa.

Laulettu runoudesta rakentui kirjallinen teos, jonka kautta kansanrunous korotettiin kirjallisuudeksi. Kalevala luotiin sivistyneistön pyrkimysten seurauksena ja sen käyttöön. Suullisena perinteenä koko eepoksen taustalla oleva aineisto oli kansan omaa, mutta kirjallisena teoksena sitä ei voitu lähes lukutaidottomalle kansalle edes tarjota [Anttonen 2002: 42–43]. Suomen kieleen vakiintui käsite ”kalevalainen”. Sillä on viitattu asioihin, joiden katsotaan olevan johdettavissa Kalevalaan. Laajimmillaan sillä on tarkoitettu sitä elämäntapaa ja kulttuuria, josta runot kertovat, ei sitä kansankulttuuria, jota runonlaulajat itse elivät todeksi. Näin

syntyi kuviteltu ja toivottu menneisyys. Kuvitellusta menneisyydestä luotiin selitetty, kerrottu suomalaisuus, toivotun ja tavoitellun synteesi, jonka varaan rakentui suomalaisen identiteetin varhainen ydin.

Kalevalaisuus ja suomalaisuus kuviksi

Suomalaisista kuvataiteilijoista Akseli Gallen-Kallela oli se, joka antoi kalevalaisuudelle visuaalisen muodon. Erityisesti hänen 1890-luvun Kalevala-aiheiset maalauksensa loivat kokonaisen kuvamaailman, joka on kaikille suomalaisille tuttu kouluopetuksesta. Gallen-Kallela oli suomalaisuusmies ja häntä kiehtoivat suomalaishänkinen aihepiiri ylipäänsä [Gallen-Kallela-Sirén 2001: 65–67]. Tuon ajan aatesuuntauksista ns. nuorsuomalaisuus yhdisti erityisesti taiteilijoita, aikakautta kutsutaan Suomen taiteen kultakaudeksi. Tuona aikana taiteelle muotoutui oma kansallinen ilme. Nuorsuomalaisille taiteilijoille keskeistä oli suomalaisuutta korostava, mutta toisaalta vapaamielinen ja uudistusmielinen aatteellisuus. Yhteisistä suomalaisuuspyrkimyksistään huolimatta ryhmä oli taiteellisesti moniääninen ja heterogeeninen.

Gallen-Kallela teki vuonna 1890 häämatkansa Karjalaan. Tällä matkalla hän kohtasi loputtomasti ihmisiä ja näkymiä, joista kertyi vaikutteita hänen Kalevala-aiheisiin maalauksiinsa. Kalevala-maalausten sarja muodostaa Gallen-Kallelan tuotannossa oman kokonaisuutensa. Niiden kuvakielessä muotoutui symbioosi, jossa suomalainen mytologia, luonto ja kansankulttuuri kohtasivat ennennäkemättömällä tavalla.

Niiden tyyliin yhdistyi todellisuus ja taru, niissä mielikuvitus kohtasi historian, realismi symbolismin. Vaikka Gallen-Kallelan Kalevala-maalaukset saivat Suomessa hyvin kansallisen tulkinnan, ne edustavat toki paljon laajemmin symbolistista tyyliä, jossa mm. voimakkaan dekoraation avulla tavoiteltiin mystistä, aistien takaista todellisuutta [Gallen-Kallela-Sirén 2001: 235; Hämäläinen-Forslund 1994: 181]. Kalevalan kuvaajana Gallen-Kallela oli aivan ylivoimainen, suorastaan musertava. Hän loi kansallisen, kareliaanisen Kalevala-kuvaston, tradition, josta tuli järkkymätön esikuva, eräänlainen ikoni varsin pitkäksi aikaa.

Gallen-Kallelaa seurasivat Karjalaan monet muutkin aikalaistaiteilijat, maalareista mm. Pekka Halonen, Eero Järnefelt, Louis Sparre, kuvanveistäjä Emil Wikström, säveltäjä Jean Sibelius sekä kirjailijat Juhani Aho ja Eino Leino. He kaikki hakivat Karjalan saloilta innoitusta työhönsä, sitä turmeltumatonta maisemaa ihmisineen, jota pidettiin Kalevalan laulumaana. Tätä suuntautuneisuutta kutsutaan karelianismiksi, ja nämä taiteilijat

muodostivat kareliaanien ydinjoukon [Gallen-Kallela 1965: 1–5; Konttinen 2001: 69–73; Sihvo 1973: 11]. Heidän töissään muotoutui kansallisromanttisen tyyli-suunnan suomalainen tulkinta. Siinä kansanihminen sai ilmaisuuden, jossa hänet esitettiin jäyhänä, vahvana, alkuvoimaisena ja yksinkertaisuudessaan jalona ihmistyyppinä. Oli välttämätöntä, että mielikuvat, joiden varaan identiteettiä rakennettiin, otettiin nimenomaan kansanelämästä. Sivistyneistön elämänpääpiiristä poimittujen ihannekuvien taakse olisi ollut mahdotonta saada yhtenäistä kansaa.

Suomen sävel

Samaa kuin Gallen-Kallela kuvataiteessa, merkitsi Jean Sibelius suomalaisessa musiikissa. Suomalaisen säveltaiteen syntyhetkenä pidetään Helsingissä 1892 järjestettyä konserttia, jossa kuultiin kantaesityksenä Sibeliuksen Kullervo. Aikalaissäveltäjä ja Päivälehdessä kriitikko Oskar Merikanto kirjoitti siitä haltioituneena mm. seuraavaa: ”Sibelius vie meidät aivan uusille aloille, tuntemattomiin sävelsaleihin, hän tuo silmäimme eteen kansalliseepoksemme kauneimpia helmiä, hän sivelee korviamme suomalaisilla sävelillä, jotka tuntemme omiksemme, vaikkamme niitä sellaisina ole koskaan kuulleet” [Salmenhaara 1996: 65]. Merikannon todistuksen mukaan Kullervo kosketti kuulijoita aivan erityisellä ominaisuudella, suomalaisuudella.

Sibelius oli onnistunut tavoittamaan sen, mitä häneltä odotettiin. Hän tunnusti olevansa Kalevalan lumoissa, mutta hän ilmeisesti koki sen eri tavoin kuin valtaosa suomalaisista. Hän piti Kalevalaa modernina ja hän piti sitä itsessään musiikkina [Tawaststjerna 1997: 55]. Hän halusi sen pohjalta luoda jotain uutta sävelkieltä, joka olisi tyypillisesti suomalaista. Hän näyttää kuulleen Kalevalan teksteissä soivan arkaaisen äänen, rytmin ja omalaatuisen, monotonisen laulun ja tavoittaneen tekstin takaa runonlaulajan äänen. Hän oli kuullut henkilökohtaisesti ainakin Larin Paraskea ja Pedri Shemeikkaa [Tawaststjerna 1988: A22].

Kullervon jälkeen tuli useita muita teoksia, jotka miellettiin sekä kansallisiksi että kalevalaisiksi ja Sibeliuksen musiikista ylipäättään tuli Suomen vapaustaistelun symboli. Tässä merkityksessä suomalaisille tutuin ja suurin on Finlandia. Se on alkuaan sävelletty historiallisen kuvaelman finaaliaksi nimellä Suomi herää. Pian sitä alettiin esittää itsenäisenä teoksena, ja laulettuna Finlandia-hymninä se on yhä suomalaisten itsenäisyysjuhlien itsekoitettua ohjelmistoa [Tawaststjerna 1997: 103–104; Lampila 1984: 47]. Oma kansa, oma kirjallisuus

Suomen kansallisrunoilijan, Johan Ludvig Runebergin aatteellisuuden juuret olivat Turun romantiikassa. Runeberg ruotsinkielisenä kirjoitti koko tuotantonsa ruotsiksi mutta hänkin nosti kuvauksensa keskiöön suomalaiset kansanihmiset, peräänantamattomuuden esikuvat Saarijärven Paavon ja Sven Tuuvan [Mickwitz 1999: 180–187; Wrede 1988: 48–52].

Varsinainen kansalliskirjailija tuli silti Aleksis Kivistä. Hän ei kuulunut kansallisromanttikkoihin, mutta oli ensimmäinen, joka kirjoitti suomen kielellä sekä näytelmiä että romaaneja. Seitsemän veljestä (1870) merkitsi käännekohtaa, olihan se ensimmäinen oikea romaani, joka julkaistiin suomeksi. Vaikka aikalaisvastaanotto oli tyly, tuli romaanista kansallinen perusteos, josta lukijasukupolvi toisensa jälkeen tuntuu löytäneen jotain itsestään. Kivi tuli teoksessaan hahmotelleeksi suomalaisen miehen arkkityypin, jota on loputtomasti uusinnettu suomalaisessa kirjallisuudessa ja näyttämötaiteessa ja joka on tunnistettavissa jo Kalevalassa [Tarkiainen 1984: 367–372; Lyytikäinen 1999: 341–344; Sihvo 2002: 198–20].

Vaikka Runeberg ansaitsee kansallisrunoilijan asemansa, rakastetuin suomalainen runoilija lienee silti Eino Leino. Hänen runoudessaan suomen kieli kasvoi taidelyriikan kieleksi. Myös nuori Leino hurmaantui romanttisesti Karjalasta. Jalostuneimpina hänen Karjalan matkansa vaikutukset näkyvät Helkavirret -kokoelmassa. Leino onnistui siinä sillanrakentajana muinaissuomalaisen ja modernin, yksilöllisen ja yleisinhimillisen välillä. Hän kykeni luomaan kansalliselta ja kansanomaiselta pohjalta uutta runoa, jolla oli laajasti inhimillisyyttä luotaava perusta [Onerva 1932: 230–239; Mäkelä 1997: 48–52]. Helkavirsisissä suomalaiset tunnistivat jotain suomalaisuudestaan ja sen yhteisestä kokemisesta samoin kuin Sibeliuksen musiikissa ja Gallen-Kallelan maalauksissa.

Kansallista ja kosmopoliittista

Suomen kansallisromantiikka ei ollut yksinäinen ilmiö vaan kuului osana eurooppalaiseen kansallisromantiikan nousuun. Suomessa se ajoittui yhteen kansallisten pyrkimysten kanssa ja sai huomattavaa poliittista merkitystä. Taiteen suomalaiset kansallisromantit muodostavat kiinnostavan ryhmän. He olivat kansallisesti suuntautuneita, mutta samanaikaisesti kosmopoliitteja, kielitaitoisia, opiskelivat ja matkustelivat paljon Euroopassa ja muilla mantereilla. Tuon ajan suomalainen kulttuuri ei ollut niin ummehtunut kuin kansallisten pyrkimysten perusteella voisi ajatella. Siihen tuli uusia tuulia Pariisista, Berliinistä, Wienistä, Roomasta ja muista aikakauden taiteen keskuksista. Enemmän kuin puhtaasti kansallisesta ilmauksesta taiteessa oli tuolloinkin kysymys kansallisen ja kansainvälisen synteisistä.

Kalevalan 150-vuotisjuhlan kunniaksi 1999 julkaistiin uusi Kalevalan kuvitettu laitos. Sen kuvittaja, taiteilija Hannu Väisänen murtautui ulos Gallen-Kallelan kareliaanisesta kuvamaailmasta ja loi täysin uudenlaisen kuvituksen, jossa ei esiinny ollenkaan henkilöhahmoja. Väisänen sanoo työn olleen valtava haaste siihen liittyvien ennakko-odotusten ja sen vahvan kuvaustradition vuoksi, josta hän tietoisesti pyrki irrottautumaan. Hän sanoo päässeensä sisälle Kalevalaan sen rytmin ja laulun kautta. Hän teki kuvia Pariisissa, riittävän kaukana Suomesta, aivan kuten Gallen-Kallela omia Kalevala-kuviaan. Molempien töissä voi tunnistaa jotain suomalaista ja sen lisäksi jotain muuta, paljon yleisempää.

Taiteen erikoislaatu on siinä, että se kestää aikaa ja kulutusta silloin kun se on riittävän yleisinhimillistä. Hannu Väisänen toteaaakin, että Kalevalassa meillä on maailman suuret kertomukset suomalaisessa muodossa: ”Tapahtumat Tuonelan joella ovat kuin Iliaasta ja Odysseiasta, Väinämöisen soitto on suora Orfeus-tarina, jossa luonto herää henkiin. Lemminkäisen kohtalo taas on verrattavissa egyptiläiseen Isiksen ja Osiriksen myyttiin, jossa sisar kokoaa veljensä palasista” [Jäämeri 1999: 64].

Kenties taide ja taiteilijat ovat aina olleet oikeassa. Ehkä on niin, että pyrkimys nähdä enemmän eroja kuin samankaltaisuutta itsen ja toisten välillä estää näkemästä myös sitä, miten kansakunnat oman kulttuurinsa kautta liittyvät ihmiskunnan yhteiseen myyttiseen kuvastoon ja kertovat omin sanoin sitä samaa tarinaa, mitä kaikki kansat kertovat. Kenties siitä voi vieläkin löytyä aineksia vastaamaan kysymykseen, keitä me oikein olemme.

Kirjallisuus

Anttila 1985 – Anttila A. Elias Lönnrot. Elämä ja toiminta. SKS. Helsinki.

Anttila 1993 – Anttila J. Käsitykset suomalaisuudesta – traditionaalisuus ja modernisuus. Teoksessa Mitä on suomalaisuus. Toim. Teppo Korhonen. Suomen antropologinen Seura. Helsinki.

Anttonen 2002 – Anttonen P. Kalevala-eepos ja kansanrunouden kansallistaminen. Teoksessa Lönnrotin hengessä. SKS. Helsinki.

Gallen-Kallela 1965 – Gallen-Kallela K. Isäni Akseli Gallen-Kallela. II osa. Elämää isän mukana. WSOY. Porvoo. Helsinki.

Gallen-Kallela-Sirén 2001 – Gallen-Kallela-Sirén J. Minä palaan jalanjäljilleni. Akseli Gallen-Kallelan elämä ja taide. Otava. Helsinki.

Hautala 1984 – Hautala J. Christfrid Ganander ja hänen Mythologia Fennicansa. Esipuhe teoksessa Christfrid Ganander, Mythologia Fennica. Åbo, Tryckt i Frenckellska Boktryckeriet 1789. Näköispainos SKS. Helsinki, 1984.

Honko 1999 – Honko L. Pitkän eepoksen laulaja. Teoksessa Kalevala taikka vanhoja Karjalan runoja Suomen kansan muinosista ajoista. 1835 julkaistun Kalevalan laitoksen uusi painos. SKS. Helsinki.

Hämäläinen-Forslund 1994 – Hämäläinen-Forslund P. Seitsemän tietä taiteeseen, maalareiden kehityskertomuksia. WSOY. Porvoo. Helsinki. Juva.

Jäämeri 1999 – Jäämeri H. Komeat veret lumella. Artikkelit Suomen Kuvalehdessä 15.1.1999. Yhtyneet Kuvalehdet Oy. Helsinki.

Kaukonen 1984 – Kaukonen V. Elias Lönnrotin Kanteletar. SKS. Helsinki.

Konttinen 2001 – Konttinen R. Sammon takojat. Nuoren Suomen taiteilijat ja suomalaisuuden kuvat. Otava. Helsinki.

Lampila 1984 – Lampila H. Sibelius. Gummerus. Jyväskylä.

Lyytikäinen 1999 – Lyytikäinen P. Impivaaraan ja takaisin. Teoksessa Suomen kirjallisuushistoria 1. Hurskaista lauluista ilostelevaan romaaniin. Toim. Yrjö Varpio ja Liisi Huhtala. SKS. Helsinki.

Lönnrot 1980 – Lönnrot E. Matkat 1828–1844. Weilin & Göös. Helsinki.

Mickwitz 1999 – Mickwitz J. Syrjäseudusta tulee keskus. Teoksessa Suomen kirjallisuushistoria 1. Hurskaista lauluista ilostelevaan romaaniin. Toim. Yrjö Varpio ja Liisi Huhtala. SKS. Helsinki.

Mäkelä 1997 – Mäkelä H. Eino Leino. Elämä ja runo. Otava. Helsinki.

Onerva 1932 – Onerva L. Eino Leino. Runoilija ja ihminen I. Otava. Helsinki.

Pentikäinen 1995 – Pentikäinen J. Alkusanat suomennettuun teokseen. Teoksessa Christfrid Ganander, Mythologia Fennica. Recallmed Oy. Helsinki.

Pitkäranta 1999 – Pitkäranta R. Suomen latinankielinen kirjallisuus. Teoksessa Suomen kirjallisuushistoria 1, Hurskaista lauluista ilostelevaan romaaniin. Toim. Yrjö Varpio ja Liisi Huhtala. SKS. Helsinki.

Salmenhaara 1996 – Salmenhaara E. Suomen musiikin historia 2. Kansallisromantiikan valtavirta. WSOY. Porvoo. Helsinki. Juva.

Sihvo, Hannes 1973: Karjalan kuva. Karelianismin taustaa ja vaiheita autonomian aikana. SKS. Helsinki.

Sihvo 2002 – Sihvo H. Elävä Kivi. Aleksis Kivi aikansa. SKS. Helsinki.

Smith 2000 – Smith A. Nations and Nationalism in a Global Era. Policy Press. Cambridge.

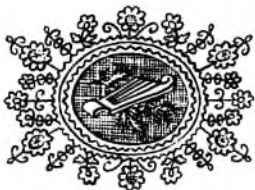
Sulkunen 2004 – Sulkunen I. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 1831–1892. SKS:n toimituksia 952. SKS. Helsinki.

Tarkiainen 1984 – Tarkiainen V. Aleksis Kivi. Elämä ja teokset. WSOY. Porvoo. Helsinki. Juva.

Tawaststjerna 1997 – Tawaststjerna E. Sibelius. Otava. Helsinki.

Tawaststjerna 1988 – Tawaststjerna E. Arkistolöytö näyttää Sibeliuksen ja kansanmusiikin suhteen. Artikkelit, Helsingin Sanomat 24.4.1988. Sanoma osakeyhtiö. Helsinki.

Wrede 1988 – Wrede J. Se kansa meidän kansa on. Runeberg, vänrikki ja kansakunta. Gummerus. Jyväskylä. Helsinki.



Pekka Suutari
Suomi

Miksi Kalevala-aihetta käytetään musiikissa

Kalevalaisuus musiikissa ei merkitse vain Lönnotin kirjoittaman Kalevalan aiheiden käyttämistä musiikissa, vaan termillä on pikemminkin tyyllinen kuin sisällöllinen lähtökohtansa. Kalevalaiset kertomukset musiikissa ilmaistuina rakentuvat hyvin paljon assosiaatioille ja tyyllisille yhteyksille – musiikilliselle viestinnälle – kuten myös julkilausutuille ohjelmallisille merkityksille teosten nimissä ja partituureissa. Merkitysten rakentumista musiikissa voidaan tarkastella sekä sävellysprosessin kuin esityksenkin elementteinä.

Taidemusiikki ja Sibelius

Kalevalalla oli suunnaton merkitys Suomen taiteessa 1800-luvun lopulta itsenäisyytemme alkuun (1917). Tuohon aikaan eri taiteet heräsivät Kalevalan rikkauteen ja yhdessä loivat kansallisen identiteetin kansallisromanttista perustaa. Itsenäistymisen jälkeen tämä tehtävä ei ollut enää samalla tavoin päivänpolttava, ja kiinnostus suuntautui enemmän modernismiin ja taiteen abstraktien muotojen uudistamiseen.

Musiikin alalla etummainen oli tietysti Jean Sibelius. Lähtökohdaksi voisi ottaa Kalevi Ahon tekemän tiivistyksen Sibeliukselle merkittävästä kalevalaisuudesta musiikissa, joka – kiinnostavaa kyllä – alkoi Sibeliuksen asuessa Keski-Euroopassa, Berliinissä ja Wienissä. Ehkäpä hänen kotikävänsä mutta ehdottomasti hänen halunsa ilmaista suomalaisuutta musiikissa johdattivat hänet kalevalaisten aiheiden pariin. Vaikuttajana, mutta ei musiikillisena esikuvana, oli Robert Kajanuksen sävellys *Aino* (1885). Kalevalaisuus oli Sibeliukselle sitä vastoin 1) persoonallisen ja kansallisen sävelkielen ilmausta. Toisaalta 2) Kalevalan dramatiikka, henkilöhahmot ja ilmapiiri innoittivat Sibeliusta varsinkin varhaisissa teoksissa (kuten *Kullervossa*). 3) Arkaaiset aiheet johtivat abstraktiin sävelkieleen hänen 1920-luvun teoksissaan (erityisesti *Tapiolassa*). 4) Kalevalan yleismaailmallinen mytologia (esimerkiksi *Luonnottaressa*) tarjosi pikemminkin kansainvälisen kuin kansallisen tyyllisen lähtökohdan. Lisäksi 5) pienemmissä teoksissaan hän käytti, kuten Wagner oopperoissaan,

Kalevalaisia sankaritaruja näyttämöllistettyinä (kantaatit, mieskuorolaulut, keskeneräinen ooppera 1890-luvulla) [Aho 1985: 16–17].

Omalta osaltaan Sibelius taisteli sellaista kalevalaisesta musiikista syntynyttä käsitystä vastaan, jonka mukaan runolaulu on yksitoikkoista ja staattista. Hän osallistui julkiseen keskusteluun sinänsä hyvin vähän, mutta koeluennoissaan vuonna 1896 hän totesi, että “[Kalevalan musiikin oletetun] yksitoikkoisuuden syy ei ole kansansävelmässä, vaan siinä että sitä on ... käsitelty yksipuolisesti. ... Joka on kuullut runolaulajaa, on kyllä pannut merkille, että sanojen saadessa enemmän painoa nämä muutokset käyvät runsaammiksi. Tästä johtuu, että on niin vaikeaa merkitä runosävelmiä muistiin korrektisti.” Hän siis vetosi nuotinnokseen runolaulua vääristävänä metodina – runolaulustahan jää pois muun muassa arkaaista intonaatiota, joka ei ole duuria eikä mollia. Toisaalta Sibelius myös vakavasti paneutui runolaulusävelmien monimuotoisuuteen, kuten kävi ilmi hänen työstään Kalevalan kommentaarin liitelehtiä toimittaessa [ks. Laitinen 1976].

Sibeliuksen vaikutus oli niin suuri, että ehkä Erkki Melartinia (impressionistinen *Marjatta* 1914) ja Aarre Merikantoa (mm. *Fantasia* 1923) sekä Uuno Klamia (*Kalevala-sarja* 1933) lukuun ottamatta vasta 1970-luvulla suomalaiset säveltäjät tarttuivat Kalevala-aiheisiin uusin tavoittein ja uusista tyyllillisistä lähtökohdista. Siihen astikin Kalevala-aiheisia sävellyksiä oli runsaasti, mutta harva pääsi esiin Sibeliuksen varjosta. Itsenäistymisen jälkeen kansallista henkeä oli liiankin helppo puhalttaa ja kuulla Kalevala-aiheisissa sävelteoksissa. 1970- ja 80-luvuilta alkaen Kalevalaa on nähty myyttisenä ja arkaaisena pikemminkin kuin kansallisena aiheena ja tätä kautta sävellysten määrä on pysynyt suurena, ja jopa kasvanut (Marttinen, Rautavaara, Sallinen, ja Hämeenniemi sekä 2000-luvulla mm. Jaakko Kuusisto).

Kalevalaisuuden esittäminen ja nykykansanmusiikki

Merkittävimmin kalevalaisuuden nousu tuona aikana on kuitenkin koskettanut niitä musiikinlajeja, joissa arkaaisuutta on tuotu esiin paitsi sävellysprosessissa myös esityksissä – siis kansanmusiikissa (ja siitä vaikutteensa ottaneissa jazzissa, progressa ja rockissa). Kansanmusiikkikoulutukseen ja tutkivaan muusikkouteen perustuvassa nykykansanmusiikissa arkaaisuus on suorastaan olennainen elementti, mutta ei suinkaan puhtaassa muodossaan, vaan fuusioituneena (useimmiten rockmusiikin kanssa). Kalevalaisen musiikin käsitteellistäminen osana nykykulttuuria on erilaisten esittämisen tapojen popularisointia. Yleensä perinteen alkuperä sijoitetaan ideologisella tasolla ja luovasti jonnekin kansankunnan esi-isien myyttiseen alkukotiin –

ilman kertomuksia musiikin alkuperästä runolaululla ja siitä kumpuavalla nykymusiikilla tuskin olisi paljoakaan kiinnostavuutta. Kuitenkin kalevalaisuudesta rakennetut käsitykset ja esitykset ovat myös vahvasti riippuvaisia olemassa olevista esikuvista. Kuten kaikki musiikkikulttuuri, myös kalevalainen musiikki rakentuu tradition aitouden ja esittäjän persoonan aitouden dialektiikalle. Esimerkiksi ruotsalais-suomalainen Hedningarna on tehnyt runolaulusta itselleen shamanistista imagoa. En tarkoita että he olisivat shamaaneja tai parantajia, vaan että heidän musiikissaan ja visuaalisuudessaan tämä merkitystaso toimi osittain vuorovaikutuksen viitekehyksenä yleisön kanssa.

Runolaulun nousun ja avoimen avantgardistisen musiikillisen muutoksen takana on professori Heikki Laitinen, joka on opettajana kasvattanut useamman sukupolven suomalaisia ammattilaiskansanmuusikoita ja johdattanut heidät sekä arkistojen pariin tutustumaan runolauludokumentteihin että myös runolaulun rakenteeseen – runo-oppiin, metriikkaan, muotoon. Mielenkiintoisena esimerkkinä jälkimmäisestä mainittakoon hänen *Uusi kansanmusiikki*-lehdessä julkaisemaansa kirjoitussarja “Kuinka opin runolaulajaksi. 10 askelta mestaruuteen” (1995–1996). Leikkimielinen teksti pitää sisällään sekä tietoa runolaulun tutkimisesta laulamiseen eläytymällä, että runolaulun säännöistä, joiden perusteella esimerkiksi tekstin tyyllistä alkuperää voidaan arvioida tarkastellen murrelmasäkeitä ja koronpolkua. Laitinen on myös omilla improvisointiin perustuvilla esityksillään osoittanut, että avantgardetaiteen filosofiaa ja runolaulun estetiikkaa voidaan yhdistää: äänellä on lupa tehdä hämmästyttävän monenlaisia asioita ja silti yhteys perinteeseen on kuultavissa ja aistittavissa. Esitykset ovat poikkeuksetta kokonaisvaltaisia kokemuksia myös kuulijalle.

Kalevala-aiheiset runolaulumittaan nojaavat esitykset eivät perustu kansallisromanttiseen paatokseen vaan ne puhuttelevat entisajan ihmisten arkitodellisuutta ja nykyhetken ajattomuutta keskenään verraten. Hyvänä esimerkkinä on Liisa Matveisen ja Tellu Virkkalan levy *Mateli*, joka sisältää Mateli Kuivalattarelta Ilomantsista 1800-luvun alussa tallennettuja runotekstejä Matveisen ja Virkkalan pelkistettyinä mutta idearikkaina ja soinniltaan särmikkäinä sävellyksinä. Musiikintyylin idean alkuperää haetaan varhaisemmalta ajalta kuin miltä kansanmusiikin ja kansankunnan käsite ovat peräisin. Ei ihme että nykykansanmusiikki on ollut suomalaisten muusikoiden menestystarina jopa enemmän ulkomailla kuin Suomen rajojen sisällä. Osoittautuu, että tältä ei-kansalliselta kannalta runolaulun idea on läpensä paradoksaalista: aiheen tutkimus on tuottanut tutkittavan, kuten Seppo Knuuttila [1999: 6] on todennut – runolaulajista tuli

runolaulajia vasta kun kerääjä sen heille sanoi. Samalla laulutavasta tuli esitys – esitys joka oli mahdollista siirtää muidenkin seurattavaksi. Kun folklore muuntui folklorismiksi, perinteen representoinniksi, se asetettiin edustamaan (perinne)yhteyttä ihmisten välillä: “menetetystä eheydestä puhuminen väittää jo että eheys on ollut olemassa”.

Niin kauas historiaan ei voi mennä runolaulajain kohtaamisissa, ettei tapaaminen olisi korostanut reliktiin ideaa. Silti on aina on tullut viimeisiä runolaulajia, kuten monen sukupolven kohdalla on todettu jo 160 vuoden ajan. Lauri Hongon [1990: 95] sanoin tutkimuksen paradoksi on siinä, että 1800-luvun folkloristi etsi runolauluista viestejä muinaisuudesta, mutta nykyisin tutkijat etsivät tietoja perinteen esittämisestä – olipa kohteena sitten 1800-luku tai nykypäivä! Mielenkiintoista kyllä nykyisiä runolaulua esittäviä Sibelius-Akatemian kouluttamia taiteilijoita ei kutsuta runolaulajiksi – heistä ei siis tullut vanhan nimikkeen kantajia, vaikka Laitisen lauluopin mukaisesti heillä kyllä on avaimet mestaruuteen runolaulujen esittäjinä. Sellaisia laulajia, jotka ovat itse itseään nimittäneet runolaulajiksi, on syntynyt vain Neuvosto-Karjalassa Kalevalan piirissä, jossa pidettiin runolaulajien konferenssi jo vuonna 1941. Tämän jälkeinen runolaulajien sukupolvi (Jouki Hämäläinen, Maria Mihejeva, Tatjana Perttunen) onnistui hyötymään uusien runojen tarpeesta.

Kalevalaisuus Karjalan tasavallan musiikissa

Klassisen musiikin ja nykykansanmusiikin kaksijakoisuutta vasten tarkastellen onkin mielenkiintoista kysyä, miten kalevalaisuutta on käytetty musiikissa Karjalan tasavallassa. Klassisella puolella se on tietenkin ollut miltei pä kaikki kaikessa. Jo 1920-luvulla Kalle Rautio loi orkesterisarjan *Karjalaiset häät* ja 1930-luvulta alkaen teosten määrä on pysynyt runsaana ja pysynee edelleen. Kansallisessa tasavallassa Kalevala suomalais-karjalaisena aiheena on ollut mallina kaikelle taiteelle: runoudelle, musiikille, tanssille, kuvataiteelle.

Mutta harrastustoiminnassa kansanmusiikissa sen käyttö on ollut – jopa yllättävän vähäistä. Kalevalan piirin runolaulajat, joiden tekstejä olen lukenut (Punalippu-lehden vuosikerrat 1940–1971 sekä erillisteokset, kuten [Rugojev 1959] ja joiden laulua olen kuunnellut (Karjalan tiedekeskuksen IJaLi:n arkistossa) taitavat luontevasti kalevalaisen runomitan ja perinnetyylin käytön. He osaavat laulaa, tuntevat runomitan ilmaisukeinona ja hallitsevat suuren määrän kiteytyneitä runosäkeitä, joihin lauluesityksissä voi nojata. Mutta he ovat myös

novinoissaan osuvasti yhdistelleet vanhoja runosäkeitä uusiin sanoituksiin ilman että runosävel olisi tyylillisesti horjunut. Musiikillisesti ottaen eroa ei ole ollut novinojen tai suullisesti välittyneiden runolaulujen tallenteissa. Runomittaa tarkasteltaessa eroja on selvemmin havaittavissa. Esimerkiksi Maria Mihejevan uusaiheisista runoista puuttuu kalevalamittaiselle runoudelle olennaisista tyylikelementeistä murrelmasäkeet ja lyhyen sanan alkutavun käyttö runojalan laskussa. Hän käyttää sen sijaan korostetusti 8-tavuista trokeeta ja alkusointua sekä kertoa. Runotekstin rytminen monipolvisuus murrelmasäkeineen ja koronpolkuineen puuttuu. Toisin sanoen Mihejevan teksti vaikuttaa tyyliltään opetellulta, ulkokohtaiselta ja manieristiselta. Manierismilla tarkoitan tiettyjen tyylipiirteiden korostunutta käyttöä toisten jäädessä varjoon [vrt. Suutari 2000: 276]. Ehkäpä sitä ei ole tarkoitettukaan laulettavaksi?

Harrastajaryhmien parissa Kalevalan piirissäkin kalevalaisen kuoromusiikin käyttö on huomattavasti vähäisempää (esim. Veikko Pällisen Kalevala-kuorossa tai Jyskyjärven Tuomi-kuorossa), mikä ei tietenkään ole ihme, sillä kansanmusiikin estetiikka populaarina toimintana perustuu oman sukupolvensa äänelle ja iskelmille, kun taas arkaaisuus kansanmusiikissa on opiskelun kautta haettu elementti (ja ideologinen lähtökohta). Väinämöinen riehuu klubitalojen seinillä, mutta paikallisten ryhmien lauluissa se on ollut yksittäisten laulajien ohjelman varassa. (Vastaavasti Suomessa melko jyrkästi poikkeavat toisistaan pelimannimusiikki ja nykykansanmusiikki.)

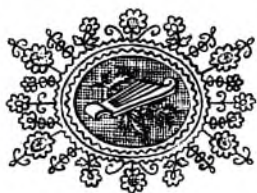
Etelä-Karjalan kansankuorojen perusohjelmistossa on sen sijaan useita kalevalamittaista runoutta käyttäviä kappaleita, kuten *Itköy neitsyt*; *Kullervo Kallervon poigu*; *Anni-n'eiDOI*, *aino n'eiDOI* ja muita. Niissä on vahva laulullinen melodia ja poiketen Pohjois-Karjalan improvisoiduista runoista Aunuksessa kalevalamittaa käytetään selkeästi laulumuotoisesti – ei improvisoiden. Muun muassa *Vieljärven mäil* -kirjassa on useita paikallisen kuoron ohjelmistossa suosittuja runolauluja. Ne eivät ole aiheiltaan Lönnrotin Kalevalasta nousevia, mikä mahdollisesti osaltaan vaikutti niiden tuoreuteen.

Epäilemättä nuoremman sukupolven esittämänä kalevalaisuutta tullaan tulevaisuudessa kuulemaan entistä enemmän – tähän viittaa myös kasvava Joensuun ja Petroskoin välinen yhteistyö kansanmusiikin koulutuksessa. Kalevalamittaisia kansanlauluja on Neuvosto-Karjalan kansansävelmäkokoelmissa ja arkistojulkaisuissa valtava määrä, mikä takaa sen että materiaalista ei ainakaan ole pula. Konservatorion ja yleensä kansanmusiikin arkaaisuuden nousemisen myötä kalevalaisuudella on hyvät mahdollisuudet lisääntyä – aivan kuten Suomessakin. Olisi rajoite jos kansanmusiikkiin suhtaudutaan kapea-alaisesti tai puhdasoppisesti. Runotekstien käyttö ei ole

helppoa kielellisesti, mutta kalevalaisuus musiikillisesti jättää tilaa mielikuvitukselle, sillä oikeaa muotoa ei ole tarjolla.

Lähteet

- Aho, Kalevi. Suomalainen musiikki ja Kalevala. SKS, Helsinki 1985.
- Honko, Lauri. Folkloreprosessi / Sananjalka. Suomen kielen seuran vuosikirja 32 (1990). S. 93–121.
- Knuuttila, Seppo; Suutari, Pekka & Krogerus, Tellervo. Kalevalaisen musiikin paradokseja // Musiikin suunta 3/1999. S. 4–12.
- Laitinen, Heikki. Kalevalan kommentaarin runosävelmäläite vuodelta 1895 // Paimensoittimista kisällinlauluun. Kansanmusiikki-instituutti, Kaustinen, 1976. S. 157–192.
- Laitinen, Heikki. Kuinka opin runolaulajaksi. [4-osainen kirjoitussarja] *Uusi kansanmusiikki* 3/1995 – 5/1996.
- Liisa & Tellu. *Mateli* [cd-albumi]. Kansanmusiikki-instituutti, Kaustinen 1999.
- Rugojev, Jaakko (toim.) Hämläinen, Jouki & Mihejeva, Maria & Pertunen, Tatjana: Laulu uudesta Sammosta. Runoja. Karjalan ASNT:n Valtion Kustannusliike, Petroskoi, 1959.
- Sibelius, Jean. Joitakin näkökohtia kansanmusiikista. Suomennos: Ilkka Oramo. *Musiikki* 2/1980 [1896]. S. 86–105.
- Suutari, Pekka. Götajoen jenkka. Tanssimusiikki ruotsinsuomalaisen identiteetin rakentajana. Suomen Etnomusikologinen Seura, Helsinki & Ruotsinsuomalaisten arkisto, Tukholma, 2000.



В. И. Нилова
Петрозаводск

Номо Ludens: «Лемминкяйнен»
Аарре Мерианто

Номо Ludens (в русском переводе «Человек играющий») — название известной книги нидерландского культуролога Йохана Хейзинги. У Хейзинги Номо Ludens выражает существенную (игровую) функцию человека, наряду с такими функциями, как sapiens и faber. Номо

Ludens, таким образом, отсылает одновременно и к книге Хейзинги, и к определенной функции человека.

Вторая часть названия доклада адресует к симфонической поэме Аарре Мериканто «Лемминкяйнен» и эпическому герою поэмы Леннрота «Калевала». Конструируя название доклада из названий произведений двух известных европейцев, я намеревалась создать новую метафору с семантическим движением от обобщенного образа «человека играющего» к конкретному образу эпического героя Лемминкяйнена. Такая метафора имеет целью прочертить грань между финскими композиторами разных поколений, по-разному воспринимавших и воплощавших в музыке образ Лемминкяйнена. В данном случае эта грань пролегает между поздним романтизмом (в Финляндии по отношению к литературе более употребителен термин *неоромантизм*) и модернизмом. Авторами позднеромантических интерпретаций образа Лемминкяйнена в музыке являются Илмари Крон, композитор, органист, специалист в области церковной музыки, собиратель финских народных песен и основоположник финского музыковедения, и классик финской музыки Ян Сибелиус. Симфоническую картину «Лемминкяйнен едет в Похьелу» Крон написал в 1892 г., когда Сибелиус создал симфонию «Куллерво». В живописи в период «золотого века» (1880–1900) к рунам о Лемминкяйнене обратился Аксели Галлен-Каллела, его привлек образ матери Лемминкяйнена. До сих пор «Четыре легенды» Сибелиуса и «Мать Лемминкяйнена» Галлен-Каллела, созданные в период расцвета карелианизма, остаются наиболее известными за пределами Финляндии произведениями, вдохновленными рунами о Лемминкяйнене.

Аарре Мериканто, сын известного финского композитора и органиста Оскара Мериканто, является одним из ярких представителей финского и европейского модернизма 1920-х гг. В отличие от Сибелиуса, чья творческая биография эволюционировала от романтизма к экспрессионизму, творческая эволюция А. Мериканто шла от интереса к модернизму в 1921–1933 гг. и национальному романтизму в 1934–1950 гг. к их синтезу в 1951–1958 гг. Симфоническая поэма «Лемминкяйнен» была создана в преддверии модернистского периода и оказалась очень значимым произведением в творческой биографии композитора. Премьера «Лемминкяйнена» в редакции 1916 г. состоялась в Хельсинки в начале 1917 г. Поэма прозвучала в авторском концерте А. Мериканто наряду с новой редакцией Первой симфонии, Первым концертом для скрипки с оркестром, утраченной впослед-

ствии симфонической поэмой «Мечты». Дирижировал сам А. Мери-канто. Реакция критики была негативной. Такая же судьба ждала и третий авторский концерт, состоявшийся в ноябре 1918 г. Отныне А. Мериканто стал аутсайдером финской музыки. Ситуация оказалась по меньшей мере странной. В восприятии музыки финская публика оказалась консервативной и непримиримой, в то время как новые тенденции в изобразительном искусстве Финляндии дали о себе знать к 1912 г.¹ В живописи этим годом датируется возникновение неоимпрессионистической группы «Септем», лидером которой был Магнус Энкелль (1870–1925). Группа была первым в Финляндии значительным художественным объединением, созданным по международным образцам, и просуществовала с 1912 по 1919 г.² В конце 1910-х гг. наиболее радикальный характер носило творчество художников «Ноябрьской группы», испытавших влияние *кубизма*, расцвет которого в Финляндии пришелся на 1913–1917 гг.³ Олли Валконен писал, что это объединение «было менее однородным и сознательно менее программным, так как одной из его исходных позиций было субъективное выражение и свобода от всех академических канонов и условностей буржуазной художественной культуры» [Валконен 1983: 14]. В то же время «Ноябрьская группа» считала себя «истинно национальной по сравнению с группой „Септем“, члены которой следовали иностранным образцам» [Валконен 1983: 14]. По мнению Валконена, «искусство „ноябристов“ носило более финский характер. Но с другой стороны, и художники этой группы более чем „Септем“ тяготели к актуальным новаторским движениям — примитивизму, экспрессионизму и кубизму»⁴. Эта двойственность: с одной стороны, желание выразить финскость, с другой — ориентироваться на международные образцы — была характерна и для музыкального модернизма.

¹ Напомним, что к 1912 г. были устремлены творческие биографии Шенберга и Стравинского («Лунный Пьеро» и «Весна священная»). В том же году была создана хореографическая поэма «Игры» Дебюсси [См. Друскин 1973: 29].

² Группа ориентировалась на творчество Боннара и Синьяка [Валконен 1983: 14].

³ Истоки финского кубизма лежали в творчестве Сезанна, Брака и Пикассо. Наиболее значительными финскими кубистами были Алвар Кавен (1886–1935) и Илмари Аалто (1891–1934) [Валконен 1983: 16].

⁴ Период расцвета кубизма в Финляндии — 1913–1917 гг. Его главными представителями были Алвар Кавен (1886–1935) и Илмари Аалто (1891–1934) [Валконен 1983: 14].

«Лемминкяйнен» А. Мериранто родился в музыкальном пространстве трех культур — финской, немецкой и русской. С финской музыкальной культурой А. Мериранто был связан по рождению. В Германии он овладел профессиональным (композиторским) мастерством, в России А. Мериранто получил сильные музыкальные импульсы, предопределившие направления его творческих поисков в последующие годы. Все три культуры по-разному, но органично проявились в партитуре «Лемминкяйнена».

В симфонической поэме А. Мериранто есть крепкое соединительное звено с поздним романтизмом в карелианистской окраске. Это и трактовка образа Лемминкяйнена, и ладомелодическое строение музыкальных тем, и принцип стилистической симметрии в формообразовании. Все перечисленные черты стиля поэмы обнажают музыкально-историческую преемственность с Сибелиусом и его симфоническими легендами. Как и у Сибелиуса, Ахти Сарелайнен «веселый задир», «сын веселого рода Лемпи», который «все вертелся возле женщин, по ночам ходил к красоткам, с девицами веселился, с длинноносыми резвился» (Песнь одиннадцатая). Это и эпический герой, действия которого не противоречат «концепции мужества» и «идее непреклонной воли» [Толкин 2008: 32]. В песне двенадцатой о Лемминкяйнене сказано:

Снарядился, облачился,
натянул железный панцирь,
застегнул стальной свой пояс,
сам сказал слова такие:
«Муж в броне» всегда сильнее,
в панцире железном крепче,
в обручах стальных отважней
среди волшебников презренных:
самых слабых не боится,
не страшится самых сильных.

В симфонических легендах Сибелиуса и в поэме А. Мериранто Лемминкяйнен воплощен как герой, которому присущ «боевой героизм ради героизма» [Толкин 2008: 38], а расплата за такой героизм — смерть [Толкин 2008: 39]. Общность с Сибелиусом усматривается в опоре на ладовые и мелодические формулы древнего слоя музыкального фольклора, в параллелизме структур музыкальных тем, в переменности ладовых опор внутри структуры симфонической темы. Различие же касается общей композиции произведений и приоритета

инструментализма над вокальными прообразами музыкальных тем. Так, у Сибелиуса «биография» эпического героя рассредоточена на симфонический цикл из 4 легенд. У Мериканто одночастная композиция, скрепленная тематическим единством и темповыми арками, причем темп, как и тематизм, несет на себе основную формообразующую нагрузку.

Обеспечение конструктивной прочности формы посредством тематизма, сохранение мелодических связей между мотивно-тематическими структурами в процессе варьирования, важная роль мелодических связей в процессе формообразования — все это А. Мериканто воспринял от Регера, к которому по совету отца Оскара Мериканто молодой композитор отправился в 1912 г.

Начало обучения А. Мериканто в Лейпцигской консерватории у Регера по времени совпало с периодом стилистических изменений в музыке самого Регера. Знаковыми стали такие произведения, как «Романтическая сюита» (1912) и «Поэмы по Беклину» (1913). Оба произведения программны, хотя ранее Регер стоял в стороне от программного направления в музыке XIX — начала XX в. Каждая из частей обоих произведений имеет название, а частям «Романтической сюиты» предпосланы стихотворения немецкого поэта-романтика, «последнего рыцаря романтизма» Йозефа Эйхендорфа (1788–1857), на стихи которого писали Ф. Шуберт, Р. Шуман, Р. Франц и Г. Вольф. То, что Регер в поздний период творчества заинтересовался поэзией Эйхендорфа, выглядит несколько неожиданным для его творческой биографии, но вполне счастливо для творческой биографии молодого Мериканто. В материалах к биографии Регера нет упоминаний ни о А. Мериканто, ни о том, повлиял ли молодой финн на маститого композитора в выборе источников для программных музыкальных произведений.

Среди немецких поэтов-романтиков Эйхендорф считается наиболее близким к фольклорной поэзии. Немецких и австрийских композиторов пленяла музыкальность стиха Эйхендорфа и содержание его поэзии: воспевание леса, лунной ночи, устремленность героя в прошлое. Для музыкального воплощения поэзии Эйхендорфа Регер использовал богатейшие возможности симфонического оркестра, к которым ранее, в отличие от своих современников Малера, Р. Штрауса и Дебюсси, как казалось, композитор был достаточно равнодушен. Именно в годы обучения у Регера и была задумана и начата работа над симфонической поэмой «Лемминкяйнен». Поэма

подверглась многим переработкам, а партитура или хотя бы эскизы, насколько известно, не сохранились. В те же годы обучения у Регера Мериканто написал Сонату для фортепиано, Первую симфонию, Первый фортепианный концерт, Прелюдию и фугу для органа, Фортепианное трио и Струнный квартет, Серенаду для виолончели и струнного оркестра. Все названные жанры — кроме симфонии — имеются и в творческом наследии Регера, причем среди произведений, созданных до 1912 г. Некоторые различия касаются использования солирующего инструмента или инструментального состава в ансамбле. Так, у Регера нет Концерта для фортепиано, но есть 2 концерта для скрипки и фортепиано; нет сонат для фортепиано, но есть 9 сонат для скрипки и фортепиано; серенады Регера написаны для флейты, скрипки и альта. Из написанных под руководством Регера сочинений Серенада, Первая симфония и Первый фортепианный концерт прозвучали в Хельсинки в первом авторском концерте А. Мериканто, состоявшемся по возвращении молодого композитора из Германии 5 ноября 1914 г. Симфонической поэмы «Лемминкяйнен» в программе концерта не было, хотя известно, что летом 1913 г., которое А. Мериканто провел в Финляндии, он продолжал работать над поэмой.

По мнению авторитетного исследователя творчества Мериканто Харри Суйламо Регер «подрезал крылья» молодому композитору в его радикальных музыкальных устремлениях [Suilamo 1986], но взамен обучил его технике музыкальной композиции в рамках традиции [Suilamo 1986], и это, считает Суйламо, было весьма полезным для начинающего композитора, поскольку дало ему возможность осуществить свои замыслы с большей легкостью, чем это было ранее. Очевидно, что как педагог Регер придерживался взгляда, аналогичного взгляду Шенберга⁵, хотя как композитор еще в 1907 г. писал: «Мой путь бесповоротно ведет налево!» [Регер 1975: 39]. Не требует комментария важность для композитора владения техникой, но все же остается неясной причина столь трудной работы над симфонической поэмой «Лемминкяйнен». Можно только предполагать, что техника в

⁵ В письме Карлу Винеру от 19 марта 1910 г. Шенберг писал: «Я не принуждаю писать по-современному того, кто не чувствует по-современному; но у меня он научится понимать классическое искусство глубже, чем у признанных господ академистов. С другой стороны, современно чувствующий музыкант именно у меня научится всему, чему только можно научиться: от добротной классической основы — до последних достижений нашего искусства» [Шенберг 2001: 53].

данном случае не очень помогала осуществить музыкальный замысел об эпическом герое Лемминкяйнене.

В конце 1915 г. А. Мериканто поехал в Москву, чтобы продолжить обучение у Сергея Василенко. Ранее, в январе 1914 г., в Москве побывал Оскар Мериканто, приглашенный для участия в шестом историческом концерте в качестве исполнителя партии органа в симфонии К. Сен-Санса с-moll. Мериканто-старший пробыл в Москве неделю и дал концерт из собственных сочинений. Во время пребывания в Москве Оскара Мериканто «опекал» Василенко. Вместе они побывали в Большом, Малом и Художественном театрах. Любопытно, что в своих воспоминаниях Василенко ни разу не упомянул о своем финском ученике, хотя не забыл рассказать о многих деталях, связанных с пребыванием в Москве Оскара Мериканто, и о своем ответном визите в Гельсингфорс в феврале 1914 г. Аарре Мериканто тоже не отличался многословием. Спустя годы, вспоминая время, проведенное им в Москве (общение происходило на немецком языке), композитор признавался, что московский период творческой биографии сыграл важнейшую роль в его жизни.

Ко времени приезда А. Мериканто в Москве уже побывали финские музыканты. В 1907 г. в Москве был Сибелиус; он дирижировал своими сочинениями, включенными в программу концерта: увертюрой «Карелия», Симфонией № 3, симфонической поэмой «Дочь Похьелы» и другими сочинениями. В 1910 г. в Москве в качестве дирижера побывал Роберт Каянус.

В отличие от Регера, не входившего в какие-либо художественные объединения, Василенко был членом «Общества свободной эстетики» (1906–1917). Общество объединяло представителей модернистских и близких к ним кругов московской творческой интеллигенции и поклонников «нового искусства». Из музыкантов членами общества были Н. Метнер, А. Гречанинов, А. Гедике, Г. Конюс. В Москве А. Мериканто слышал музыку Скрябина, которая вызвала у него вначале ужас, затем восхищение. Собственно композиторская работа в краткий период пребывания в Москве ограничилась преимущественно редакцией уже сочиненных произведений и окончанием ранее начатых. Насколько известно из биографии А. Мериканто, общение с Василенко и посещение концертов имели следствием изменение композитора к тембру и оркестровому колориту. Для немецкой оркестровки вагнеровского периода и вагнеровской школы характерны смешение звуковых красок, комбинирование тембров, инструментальных голосов и

групп при склонности увеличивать составы оркестра. Следование этому принципу заметно и в окончательной редакции «Лемминкяйнена». Однако в этой партитуре есть и примеры противоположной тенденции: выявление индивидуального тембра инструментов на контрастирующем фоне аккомпанемента и явное предпочтение, оказываемое прозрачной фактуре перед массивной и плотной фактурой. Вот почему главный итог пребывания Мерианто в Москве Суйламо видит в том, что композитор пересмотрел свое отношение к «густой» оркестровке лейпцигского периода и воспринял (под влиянием Василенко) «русские идеалы оркестрового звучания», осознал самостоятельную ценность «звуковой конструкции» [Suilamo 2008: 51]. В то же время опыт сочинения «абсолютной» музыки в классе Регера помог А. Мерианто создать музыкальную композицию, не зависящую целиком от сюжетно-фабульного плана, и не пойти по пути романтической нарративности.

В Москве А. Мерианто попал в магнитное поле музыки Скрябина, хотя и не был ее большим знатоком⁶. Отпечаток волевых тем музыки Скрябина слышен в начальной теме поэмы: стремительное зигзагообразное (подобно молнии) восхождение по квартам к мелодической вершине.

В целом же «Лемминкяйнен» А. Мерианто несет на себе печать художественного компромисса, желание создать синтез на основе сибелиусовско-регеровских традиций (в качестве своего рода стилистического фундамента) и новых художественных тенденций, исходящих от русской музыки начала XX в.

Кроме названного ранее Скрябина, музыка которого была известна А. Мерианто, симфоническая поэма «Лемминкяйнен» имеет точки соприкосновения с балетом Стравинского «Весна священная». Данных о личных контактах двух композиторов нет, но трудно себе представить, чтобы А. Мерианто ничего не слышал об отголосках скандальной премьеры балета Стравинского в Париже в 1913 г. Оба произведения построены по сходному принципу динамического crescendo, идея конфликтного драматизма уступила место идее музыкального роста, мелодический облик тем предопределен тембровыми и регистровыми характеристиками инструментов, вариантно-остинатный принцип развития тематизма становится определяющим.

⁶ Суйламо указывает, что впечатление от музыки Скрябина было получено на двух концертах и изучении партитур [Suilamo 1986: 51].

В «Весне священной» (взятой как оркестровая партитура) Стравинский параллельно Хейзинге разрабатывал эстетику *Homo Ludens*, противопоставляя дисциплину игры хаосу реальности. Отличительным признаком новой эстетики в партитуре «Лемминкяйнена» А. Мериканто является игровой метод оформления звуковой ткани, проявляющий себя посредством диалога разнотембровых и интонационно разных мелодий и фигураций на основе одного и того же лада; ролевой персонификации отдельных инструментов и их регистров, разнообразия динамических, ритмических и высотных сдвигов. В ролевой спецификации симфонической партитуры сказывается принципиальная эстетическая ориентация композиторов на стихию инструментализма вместо вокальных жанров народной музыки. И «Весна священная» Стравинского, и «Лемминкяйнен» А. Мериканто были яркими провозвестниками новой эпохи, однако их влияние на национальные и европейскую музыкальные культуры оказалось различным. Стравинский стал властителем дум, а А. Мериканто – аутсайдером. Запоздавшее признание к А. Мериканто пришло, но симфоническая поэма «Лемминкяйнен» все еще остается в тени более поздних произведений, а это по крайней мере несправедливо, хотя бы потому, что след «Лемминкяйнена» можно обнаружить в последней симфонической поэме Сибелиуса «Тапиола».

Литература

Валконен 1983 – Валконен О. Жипопись Финляндии начала века (1900–1920) // Искусство Финляндии. 1900–1960. Министерство просвещения Финляндии – Министерство культуры СССР, 1983.

Друскин 1973 – Друскин М. С. На переломе столетий // Друскин М. С. О западноевропейской музыке XX века. М.: Сов. композитор, 1973.

Регер 1975 – Регер М. Упадок и возрождение музыки // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы / Ред., сост. и коммент. И. В. Нестьева. М.: Музыка, 1975.

Толкин 2008 – Толкин Дж. Р. Р. «Беовульф»: чудовища и критики // Толкин Дж. Р. Р. Чудовища и критики: [пер. с англ.] / Дж. Р. Р. Толкин; под ред. Кристофера Толкина. М.: АСТ: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2008.

Хейзинга 1992 – Хейзинга Й. *Homo Ludens*. В тени завтрашнего дня: Пер. с нидерл. / Общ. ред. и послесл. Г. М. Тавризян. М.: Прогресс, 1992.

Шенберг 2001 – Шенберг А. Письма / Сост. и публ. Э. Штайна; Пер. В. Шнитке; Общ. ред. М. Друскина. СПб.: Композитор, 2001.

Suilaamo 1986 – Suilaamo H. Aarre Merikanto – A battered genius // Finnish Music Quarterly. 1986. N 1.



Роман Зелинский
Петрозаводск

**Типология рунических песен
калевальского края**

Данное сообщение основано на аутентичном материале, собранном мной совместно с Вячеславом Леонидовичем Калабердой в Калевальском районе в 1984 г. в канун 150-летнего юбилея издания ленинградской «Калевалы».

Музыкальное искусство северных карелов покоряет глубиной содержания и самобытностью форм. Прежде всего, это касается жанров эпической традиции — рун, заговоров, заклинаний, детских и колыбельных песен. Эпические, или, как их еще называют, рунические мелодии просты и незатейливы. При этом они оказались удивительно жизненными, как бы существующими над временем. И действительно, в истории остались десятки поколений, менялись формы и условия труда, обновлялся и сам язык (разумеется, в известных пределах), однако эти напевы звучали неизменно. Все это позволяет считать карельские эпические напевы и современными, и архаическими — явление, скажем, уникальное.

В севернокарельском быту мы не встретили ни одного случая пения рун в сопровождении какого-либо музыкального инструмента, в том числе кантеле. Нам не удалось также услышать и групповое пение. Примечательно, что исполнители рунических песен избегали петь вместе в один голос: и, кстати, если певица забывала слова, то другая подсказывала их во время возникших заминок и остановок, самой песни же никогда не подхватывала. Если исполнялись песни других жанров — пирилейкки, или лирические — все присутствующие без особых просьб пели совместно, обычно в унисон. Это свидетельствует, вероятно, о том, что эпическая монодийность освящена глубокой традицией.

Важно отметить, что в наше время носители рунического певческого искусства — это женщины. Ни один мужчина не согласился петь в этом жанре, их отказы звучали по-разному: то объяснялись незнанием песен, то связывались с общим пренебрежительным отношением к этому искусству («Сейчас эти песни никому не нужны», «Молодежь смеется с этих песен» и т. д.). В первой половине

позапрошлого столетия Э. Леннрот в этой местности записал от мужчин — Онтрея Малинена и Архипы Перттунена и других — наиболее важные руны своего собрания. Спустя 150 лет нам удалось услышать здесь единственного мужчину, который хотя и знал несколько лирических песен, но к рунотворчеству не был способен. Вопрос о том, на каком этапе рунопевческое искусство стало у северных карелов преимущественно женской традицией, еще предстоит уточнить.

Вместе с тем очевидно, что само по себе женское исполнительство внесло заметные изменения в рунический репертуар: по нашим записям, например, большая часть рунических напевов — это песни колыбельные, детские, заговоры скота, домашнего очага, т. е. песенный материал, связанный со специфически женской сферой традиционной жизни. Мы неоднократно просили исполнительниц спеть руны героического или мифологического содержания, но услышали такую руну лишь однажды. Здесь заметим, что исполнительница в данном случае воспользовалась текстом леннротовской «Калевалы», опубликованным в районной газете в связи со 150-летним юбилеем ее издания.

Рунические песни северных карелов, с одной стороны, сформировались как самобытное национальное явление, с другой же — в них реализовались принципы и каноны, характерные для эпических жанров разных народов. Музыкальная форма эпических песен органично связана со структурой поэтического текста. Здесь следует напомнить о таком важнейшем свойстве рунической поэзии, как повторяемость одного стихотворного размера в строках: и подобно тому, как в гомеровских поэмах выдерживается гекзаметр, в древнеиндийских «Рамаяне» и «Махабхарате» — шлока, так в калевальском руническом эпосе выдерживается четырехстопный хорей. Очевидно, что такой стихотворный размер, сформированный в устном творчестве карелов, наделен мнемоническим свойством, т. е. он активизирует исполнительскую память, способствует запоминанию обширных поэтических текстов. Не случайно именно в эпических песнях карельские исполнители ошибаются значительно реже, чем при исполнении песен других жанров, в частности, лирических, метроритмические структуры которых не столь жестки.

В целом мелодическая форма карельских эпических песен определяется как изометрической структурой поэтического текста,

когда каждая строка имеет одинаковое число слогов, в частности, восемь, так и тем, что каждому слогу соответствует обычно один звук. В качестве меры избирается восьмая доля; длинные ритмические доли — кадансовые — обычно равны двум мерам. Собственно, только из двух длительностей и образуется ритмическая структура мелостроки 5-дольного формульного типа, которая слегка варьируется иногда благодаря вкраплению самых простых форм внутри-слового распева — не более пары звуков на один слог.

Для рунических напевов характерны краткие масштабы и лапидарность, обусловленные сжатыми формами инициальной и клаузульной частей мелостроки. Синтаксическая организация рунических напевов весьма проста и в своей основе определяется также «коротким» дыханием исполнителя. Дыхательные цезуры мерно следуют одна за другой, четко разделяя мелостроки. Каждая из них завершается кадансом — ритмически настолько остро очерченным, что никакая скороговорка (вернее, «скоропопевка») не в состоянии ни стусевать, ни, тем более, поколебать выразительность поэтического текста. Исполнители обычно синхронизируют свое дыхание с музыкально-поэтической структурой, т. е. буквально «дышат» в резонанс клаузульным, кадансовым просветам: воздух берут они, как правило, после двух мелострок, реже — после одной, и здесь следует учитывать еще зависимость этого от взятого темпа.

Клаузульные построения карельских рун — хореические примы — весьма выразительны, причем очевидно, что для исполнительской памяти они являются своего рода парными «зарубками», которые, если продолжить метафору, помогают исполнителям прокладывать долгий сюжетный путь в руническом повествовании.

Представляемый нами материал, а это 27 рунических песнопений, локален и ограничен. Вместе с тем есть основание судить о нем как о неоднородном музыкальном явлении, ибо он экспонирует различные композиционные типы песен, среди которых есть и единственные образцы рунического мелоса — необычайно ценные для понимания его эволюции. Итак, на очереди рассмотрение композиционных рунических типов.

Первый тип представлен (а типы условимся называть порядковыми числительными) единственной песней, пожалуй, одной из самых загадочных: это «Закливание рыбы», записанной в пос. Калевала от Татьяны Ивановны Лесонен, 1900 г.р.

Пример 1. Важная (если не важнейшая!) ее особенность — строгая повторность мелострок, обладающих одной мелодико-ритмической структурой. Здесь напрашивается мысль, что подобная музыкальная форма отражает принцип музыкальной логики, сформированный на самом раннем этапе становления музыкального искусства, когда однообразные, монотонно повторяющиеся калевальские мелостроки еще были лишены внутреннего структурного движения. Сказанное подводит к заключению, что данная песня представляет наиболее древний тип музыкальных рунических форм, разумеется, из тех, которые нам известны.

Пример 1

♩ = 140

O - ta on - ki, nie - le niek - la,
 Kop - py - a ko - ve - ra rau - ta.
 Mium on sii - ma - ni si - liem - pi,
 Miym on mai - ma - ni ma - kiem - pi.

Другая особенность этой песни заключается в понижении кадансовой первой ступени на $\frac{1}{2}$ тона. Сначала показалось, что этот хроматизм, возмущивший диатонический стиль рунотворца, случайный, ибо во второй мелодической строке квинтовая ладовая рамка «сбалансировалась» именно к этому пониженному соль бекар. Однако в последующих мелостроках певица вновь четко возвратилась к прежней интонации с пониженным устоем. Трудно сказать, что это: осколок какой-то глубинной архаической системы или какое-то более позднее боковое явление?

Очевидно также, что на каком-то более позднем культурно-историческом этапе карельскими сказителями была осознана необходимость

в усложнении рунических форм. И в ответ на эту потребность возникли приемы, способные разнообразить мелостроки, причем последние стали наделяться разными функциями, обусловленными респонсорной формой «вопросов-ответов». Кстати, в XVIII в. очевидцы утверждали, что у карелов существовала диалогическая форма рунотворчества: исполнители, усевшись «визави» и взявшись за руки, поочередно пели мелостроки.

Безусловно, это колоссальный прорыв в музыкальном сознании: функционально различающиеся мелостроки, во-первых, преодолели своего рода мелодическую анафору (единообразие зачинов) и обогатились парой инципитных форм; во-вторых, клаузульные построения стали различаться звуковысотными уровнями — на II и I ступенях — их мотивов (хореических прим) и, наконец, в-третьих, в результате парного сочетания контрастных мелострок образовались построения на двухчастной основе.

Нетрудно заметить, что сейчас речь идет о становлении рунических форм **второго типа**, т. е. говорится, разумеется, гипотетически об усложнении однообразных, монотонно повторяющихся мелострок, вследствие чего руническая музыкальная структура типа А А А А ... преобразовалась в структуру другого типа — А В А В А В Заметим, что парные мелостроки А и В контрастируют по-разному. Одна разновидность контраста зафиксирована на уровне кадансов, другая — на уровне инципитных построений. Однако более глубокое контрастирование проявляется в таких парах мелострок, которые различаются и кадансами, и инципитными построениями, например, такую структуру наблюдаем в эпической песне «Анни — девушка единственная» на сюжет «Морские женихи», записанной в пос. Калевала от Татьяны Дмитриевны Ватанен, 1907 г.р.

Пример 2. Эта форма контрастирования укрепилась в художественной практике рунопевцев как наиболее совершенная, и она получила повсеместное распространение. Так, ко второму композиционному типу относится подавляющее большинство собранных нами рунических песен.

В эпической песне «Возьмемся-ко мы за руки», записанной в д. Вокнаволок от Ольги Петровны Лесонен, 1916 г.р., рассмотрим одно мелодическое явление, которое принципиально с точки зрения эволюции рунических форм и дает основание для выделения их **третьего** композиционного типа.

Пример 2

♩ = 92

An - ni tyt - tö, ai - no nei - ti

Läk - si vas - to - ja me - čas - tä.

Lak - si [hän] vas - to - ja me čas - tä.

Vas - san - päi - tä var - vi - kos - ta.

Пример 3. Обратим внимание на заключительную пару мелострок: в предпоследней из них отметим перемещение голоса в более высокий регистр, в котором вновь образовавшийся мелодический отрывок оказался расцвеченным внутрислоговыми распевами.

Это новшество показательно, в первую очередь, с вокальной стороны, так как певица демонстрирует здесь двухрегистровое пение, в отличие от однорегистрового в остальных рунических песнях. Такого рода интонационное качество отразилось на композиционной структуре: в песне намечился контраст не только между мелостроками внутри мелострофы (периода), но и между мелострофами (периодами), отчего в целом строение данной песни приобрело форму АВ АВ CD. Отмеченное свойство позволяет считать, что данная песенная композиция отражает более поздний, а может быть, и современный этап рунического искусства. Сказанное подтверждается и другим признаком: появлением полутонного хода снизу к тонике — это редкий случай вводнотонной интонации в руническом мелосе. Исполнительница этой песни — педагог по образованию, представительница образованной части сельской общины, и естественно предположить, что ее слуховой опыт органично впитал мелодические обороты современных мажорно-минорных массовых песен.

Пример 3

$\text{♩} = 58$

Lyö - kaam - me ka - si ka - te - hen,
 Sor - met sor - mi - en lo - aa - han.
 Har - voin yh - te - hen y - hym - me,
 Naam - me toi - nen toi - si - am - me
 Näil - lä rau - koil - la ra - joil - la,
 Po - loi - sil - la Poh - jan mail - la.

Мелодический рисунок этой песни отличается разнообразием узоров: это волнообразное поступенное движение в 1 и 3 мелостроках, секвенционные ходы во 2 и 4 мелостроках, нисходящее и усложненное внутрислоговым распевом движение в 5 мелостроке и, наконец, движение терцовыми интервалами в заключительной мелостроке. По сравнению с песней «Закливание рыбы», которую отличает однородная мелодия нисходящей направленности, в анализируемой песне сформировались разнообразные мелодические обороты, показательные для более позднего этапа становления данного рунического типа.

Типологию рунических композиционных форм завершим разбором рунической песни «Мария-то низенькая девица», записанной в д. Вокнаволок от Евдокии Марковны Ремшуевой, 1915 г.р. Эта песня, можно подумать, демонстрирует в эволюционной последовательности мелодические структуры рунических песен различных исторических эпох.

Пример 4. Зачинная пара мелострок обладает наиболее древней формой первого типа. В 3–4 мелостроках намечается структурное движение на уровне кадансов (появление II и I ступеней), и, следовательно, здесь намечилась форма второго типа, а в 5–6 мелостроках эта форма окончательно сформировалась благодаря контрасту в инципитных частях мелострок. В заключительных мелостроках слышим интонации городской песни – секстовый скачок, автентический каданс.

Пример 4

$\text{♩} = 104$

Mo - ar - ja - pa ma - ta - la nei - to,

Py - hä pii - ka pik - ka - rai - ni,

Tu - le - pa tän - ne tar - vi - es - sä,

Käy - ös tän - ne kuč - ču - os - sä,

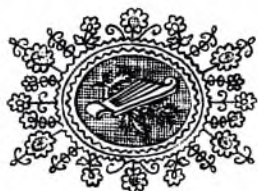
Hä - tä - hi - sen huu - ta - es - sä,

Pak - ko - hi - sen par - ku - es - sä,

Mie huu - vin hä - tä - sen ää - nen,

Mie par - kuin pa - han sä - ve - len.

Итак, на основании исследования собранного нами эпического материала северных карелов мы попытались выяснить формообразующую картину рунических произведений, причем показалось, что их обнаруженные типы в эволюционном движении не заменяют друг друга, но друг на друга наслаиваются и таким образом сосуществуют в современности.



Т. В. Краснопольская
Петрозаводск

**Из наблюдений над музыкально-поэтическим
ритмом рунических и дорунических видов
фольклора карелов**

Руны — эпические песни карелов принадлежат области музыкально-поэтического искусства. Однако долгое время как в Финляндии, так и в России их тексты издавались как собственно поэтические, т. е. словесные, а напевы печатались в виде нотной строки — часто даже без подтекстовки. Прошли десятилетия, прежде чем начала осознаваться их единая, музыкально-поэтическая природа. Собираание, обнародование и изучение музыкально-поэтических текстов рун началось лишь в середине XX в.

Этномузыковедение, обратившись к столь специфическому материалу, принципы исследования которого еще не были ясны, в изучении карельского эпоса шло вслед за филологической наукой, уже имевшей полуторавековой опыт работы в этой области. Одним из важнейших ее открытий было определение типа «калевальского стиха», или «калевальского восьмисложника». В российской фольклористике традиционным стало уподобление «калевальского восьмисложника» четырехстопному хорею. В этом ритме выполнен и перевод «Калевалы» на русский язык Л. П. Бельским.

Осознание феномена «калевальского» стиха стало исходной точкой для формирования основополагающих позиций изучения эпической поэзии карелов и этномузыковедческой наукой. *Стих* как *ре-*

ально слышимое воплощение образных смыслов и сюжетных мотивов повествования, как носитель его *художественного времени* и сказительской повествовательной интонации выступил в роли призмы, ведущей к осознанию специфики эпических *напевов*, их ритмического, мелодического и композиционного склада.

Этномузыковедение сразу же заняло активную позицию в исследовании «калевальского» стиха, расширяя его уже сложившиеся характеристики и помогая осознать принципиальное значение прежде разрозненных наблюдений. Основой объективности предлагаемых этномузыковедением положений являлся тот факт, что они опирались на документальные записи, выполненные с помощью звукозаписывающей аппаратуры. «Калевальский» стих был запечатлен в них в его реальном, естественном для традиции певческом звучании. Это прежде всего сказалось в уточнении ритмической структуры стиха.

Уже нотации начальных фрагментов музыкально-поэтических текстов рун, опубликованных в первом отечественном научном издании — сборнике Л. М. Кершнер [Кершнер 1962: 11], как и полные их поэтические тексты, показали, что определение «калевальский восьмисложник» — это определение обобщенное, обнимающее массивы стихов, имеющих разную протяженность. В статье составителя сборника об этом говорится лаконично: «Для карельских эпических песен типичен стих восьмисложной *нормы* (с отклонениями в среднем от 6 до 12–13 слогов)». Нами выделены слова и цифры, которые и так не могли бы не обратить внимание читателя. Убедиться же в правоте этого наблюдения он мог сам, прочитав — желательно вслух — любой из приведенных в сборнике поэтических текстов. Это обстоятельство делает неприемлемым для нас и определение «стих калевальской метрики».

Количество слогов в слове
Количество слогов в стихе

$$4 + 4 = 8$$

$$3 + 3 + 2 = 8$$

$$3 + 3 + 2 = 8$$

$$4 + 4 = 8$$

$$2 + 3 + 3 + 3 = 11$$

$$4 + 4 = 8$$

$$2 + 5 + 3 = 10$$

$$2 + 2 + 3 + 3 = 10$$

[Кершнер № 2]

3. Niin še vanha Väinämöini

Aštupa rannalla meren,

Kysyypä venota siltä:

4. «Mitä ilet, puussi uuši,

Veneh hankala, halajat?»

5. «Enpä itke puisuttani

Enka hankahuttani halaja,

Itken oman onneli kovuutta»

Как видно в нотировках опубликованных собирателем полевых записей, число слогов в стихе меняется и меняется достаточно часто, чтобы это могло быть принято как случайность. Эта особенность поэтического повествовательного текста требовала научного осознания. Требовали уточнения и другие стереотипы, сложившиеся в отношении структуры «калевальского» стиха, — представление о свойственной ему ударности нечетных слогов и равномерная цезурированность.

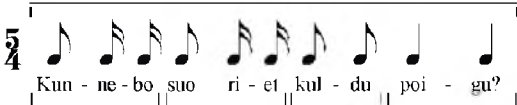
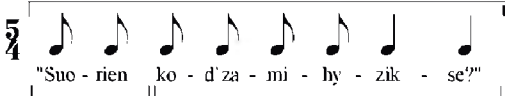
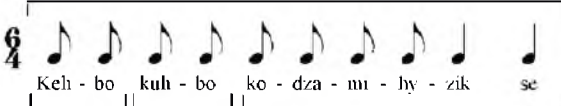
В 1970-е гг. автор предпринял специальную работу по нотировке и анализу музыкально-поэтических текстов карельских эпических песен, готовя их для публикации в сборнике «Песни Карельского края». Во введении к сборнику о восьмисложном стихе эпических песен — с учетом условности применения терминов античной теории стиха — сказано следующее: «Для него характерны хореические и пеонические „стопы“». Иногда они сменяются дактилическими. Таким образом, «калевальский восьмисложник» — это не застывшая схема, а живое явление народной силлабики. Типологически оно родственно эпическому стиху раннетрадиционной поэзии разных народов мира [ПКК 1977: 5].

Дальнейшее изучение музыкально-поэтических текстов эпических песен карелов подтверждало, что «калевальский восьмисложник» в традиционной поэзии карелов — это некая обобщенная, варьируемая в строго определенных традицией пределах художественная мера времени, поддерживаемая повторами и параллелизмом, типичными для рунического стиха. Вероятно, ритмы естественного карельского языка, действуя в пределах этой закрепляемой стихом меры времени, постепенно отливались в ряд ритмических формул, сохраняющих «родовую память» о живой повествовательной речи его носителей.

В реальном звучании рун ритмические стереотипы повествовательной поэтической речи существуют как ритмы, музыкально интонированные, т. е. принадлежащие одновременно и ритму стиха, и ритму напева. И если калевальский стих — это явление далеко не первичное, то музыкально-ритмические формы эпических напевов представляют уже примеры мастерской «свободной игры» стиховых и музыкальных ритмов. Уже в статье Л. М. Кершнер [Кершнер1962: 11] были выделены и основные формы музыкальной ритмизации эпического стиха. Они показывали, что в речи сказителя реализуется *закономерно повторяющееся* чередование долгих и кратких времен. Причем эти повторения не совпадают с появлением в стихе ударных и безударных

слов. Поскольку пословесная запись этого не фиксирует, то в филологических описаниях «калевальского стиха» остаются незафиксированными отношения долготы/краткости и ударности/безударности слогов, т. е. проявления вариативности, свойственной языку музыкально-поэтического текста.

[Л. М. Кершнер № 5]

Периоды музыкально-поэтического текста	Строение стиха
 Куда снаряжаешься золотой парень?	$3 + 3 + 2 + 2 = 10$ слогов
 Снаряжаюсь свататься	$2 + 6 = 8$ слогов
	$2 + 2 + 6 = 10$ слогов

Итак, идя от стиха как реально слышимого носителя повествовательного времени, исследовательская мысль должна была вернуться к проблеме «калевальского восьмисложника» уже на новом витке междисциплинарных исследований.

Мы полагаем, что музыкально-поэтические тексты рун запечатлели ту стадию существования древнейшего карельского певческого фольклора, на которой их напевы, связанные со стихом (одностиховые), уже стабилизировались. В процессе координации со стихами разной протяженности напев, по существу, не изменяется. Варьируется лишь его музыкально-ритмическая форма, откликаясь на увеличение или на уменьшение числа слогов в стихе дроблением или стяжением своих основных времен.

Если напев охватывает два стиха, то его форма становится областью композиционно-ритмического варьирования. Основой композиции остается мелодия, равная одному стиху (A + B), но при увеличении числа стихов в строфе или тираде повторность этих мелодий

создает развернутые формы, например, А + А + В + В + В – музыкально-поэтическая композиция, состоящая из пяти стихов. Подобные тирадные и строфовые композиции сохраняются как один из основных признаков жанра эпического повествования. Сам же эпический стих по-прежнему сохраняет черты нестабильности, оставаясь в области неравнослоговой силлабики и только в координации с напевом обретая временное постоянство.

VELJAMON NEIDON ONGITA

ВЯИЩЕМЕЙНЕН И ДЕВА - ЛОСОСЬ

Х.Н. Галактионова [ПКК № 2]

$\text{♩} = 88$

1 (Mie) o - len van - ha Vät - nhä - möi - ni.
o - len ren - kel - la o - li - ja.
ka - lan - pyy - vys - sa sä - vi - ja.
2. Jo-ko onki - ja tyy - kyt - te - lo - y - ve.
ne - nös - sä u - ti - sen mie - men.
piäs - sä - kö sua - ren ter - iel - li - sen
3. Ho - pi - jän - ni - ko sii - mu sin - su.
va - pa vas - ki - m va - pi - si

В этом мы видим жанрово-стилевую специфику эпического напева как средоточия дорунических — импровизационных принципов сложения *поэтических* текстов и рунических — стабильных форм *певческого* фольклора карелов.

Внимание, уделяемое нами вопросам ритмического строя стиха и напева эпических песен, объясняется тем, что сложившиеся здесь закономерности действуют и за пределами собственно эпического жанра. Известны факты активного функционирования стиха «калевалского» типа не только в балладах, исторических песнях, но и в песнях свадебных, игровых, колыбельных. Если на уровне семантики вербальных текстов раньше происходит расслоение выразительных средств, служащих воплощению разных общественно-производственных и бытовых функций, то художественной формой их выражения продолжает оставаться рунический стих и небольшая группа связанных с ним мелодий. Они долго служат обобщенным выражением целого «пучка» функций. Такое состояние характеризует традиционное мышление этноса на определенных исторических этапах его существования. Об это пишут, в частности, этномузыкологи Эстонии [Тампере 1983: 128] и Республики Коми [Микушев 1994: 19].

В традиционном искусстве Карелии эта ситуация выражена с особой полнотой. Если длительная сохранность рун и близких им по стилю обрядовых свадебных песен позволяет наблюдать в атмосфере их бытования кристаллизацию форм собственно рунического склада (строфовые песни со стабильным стихом и музыкально-ритмической формой типа 4е +4е) [Рюйтел 1994: 11–12], то такой жанр дорунического искусства, как причитание, также сохраняющийся донине в традиционной культуре карелов, представляет другой ее полюс — область господства импровизационного начала. При сравнении с напевами причитаний связи напевов рун с доруническим мышлением выступают в ином виде.

Известны случаи, когда поэтические тексты причитаний поют на напевы, близкие рунам. Нас будут интересовать причетные напевы как таковые, что допускает их сравнение с напевами рун на уровне стиля. И это снова черты их ритмической организации.

Мелодические обороты, из которых причитальщица слагает импровизационные тексты плачей (при всем сходстве с «музыкальными лексемами» рун они более однотипны), обозначают присутствие в поэтическом тексте причета «малых» (3–6/7 слогов) и «больших» (8–12 слогов) слоговых групп. Их неравенство и свобода последований

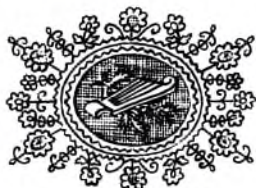
производит впечатление импровизационности — такова родовая черта жанра. Однако между ними существуют и постепенно закрепляются в сознании слушателя отнюдь не произвольные временные пропорции. Они подобны *соотношению стихов и внутристиховых конструкций «калевальского восьмисложника»*.

Иными словами, по своему музыкально-ритмическому строю причетный напев представляет стилевую версию напевов эпического типа. Следуя законам рунического мышления, напев причитания претворяет стилевые черты рунической мелодики в динамичных, находящихся в постоянном становлении импровизационных формах. Владение этими формами, еще в недавнее время широко распространенное среди носителей традиций, сказалось на судьбах лирических жанров карельского фольклора. Об этом говорит, в частности, культура карельской «короткой песни» — *lyhyt räjä*, о чем в свое время писала Т. А. Коски [Коски 1985: 4–5]. Сложение поздних жанров карельского фольклора завершило создание той картины, которая предстает перед ее исследователем сегодня. Эту картину отличает исключительная цельность композиции и колорита. Роль ее централизующего компонента выполняют напевы эпических песен. В их музыкально-поэтических текстах сосуществуют разные принципы сложения художественного целого: импровизационность дорунических и стабильность рунических форм певческого фольклора. Эти принципы продолжают действовать в дорунической мелодике причитаний и в мелодике песенных жанров — песен, связанных с движением, песен, сопровождающих движение, в обрядовых и лирических песнях, в детском фольклоре. С каждой из этих сфер напевы эпических песен связывают черты мелодического, ладового родства и общего эмоционального настроя. Цементирующим же началом этого единства выступает ритм — внутреннее, глубинное чувство времени как носитель этнического идентитета.

Повторяемая в нашем тексте оппозиция «руническое / доруническое» может вносить в представленную картину некий нежелательный для нас диахронический мотив. Подчеркнем, что он может иметь значение только на уровне *возникновения* множеств музыкально-поэтических текстов того или иного склада. В живом бытовании они сосуществуют в фольклоре карелов *в синхронии* на протяжении тысячелетий. Ей мы обязаны длительной сохранностью и продуктивностью всей жанрово-стилевой системы традиционного искусства карелов, которая еще не раскрыла до конца все свои тайны.

Литература

- Кершнер 1962 — Кершнер Л. М. Карельские народные песни. М., 1962.
Коски 1985 — Коски Т. А. Карельские частушки. Петрозаводск, 1985.
Краснопольская 2007 — Краснопольская Т. В. Певческая культура народов Карелии. Петрозаводск, 2007.
Микушев 1994 — Микушев А. К. Народные песни Печоры и Ижмы; П. И. Чисталев. О напевах // Коми народные песни. Том второй. Ижма и Печора. Изд. второе / Сост. А. К. Микушев, П. И. Чисталев. Сыктывкар, 1994.
ПКК 1977 — Песни Карельского края / Сост. и автор вступ. ст. Т. В. Краснопольская. Петрозаводск, 1977.
Рюйтел 1994 — Рюйтел И. Н. Исторические пласты эстонской народной песни в контексте этнических отношений. Таллин, 1994.
Тампере 1983 — Тампере Х. Эстонская народная песня. Л., 1983.



А. В. Мешко
Петрозаводск

Музыкальные инструменты в мифологии. Особенности формирования образа кантеле в карело-финском эпосе

Архаическому сознанию человека была присуща способность оперировать мифическими представлениями об объектах живой и неживой природы, персонажах иного мира в конкретно-образном процессе противостояния добрых и злых сил. Миф, как правило, определял мировоззренческую модель мира и место человека в нем. Чтобы постоянно поддерживать сформированные в сознании представления о мироустройстве и проистекающих из них нормах жизни людей, необходим был ритуал, реактуализирующий эти представления и парадигмы поведения [Тэрнер 1983: 32]. В реализации процесса ритуальных действий значительная роль отводилась музыке и музыкальным инструментам. Способность воспринимать звук — одно из средств познания мира, а способность воспроизводить его дает возможность реализовать мифологизированное представление о мироздании в ритуальных действиях.

Изначально музыкальные инструменты были одним из атрибутов мифотворческой практики. Архаические предания об особенностях их изготовления и появления в человеческом мире в том, что относится к основным принципиальным моментам, очень схожи в мифах разных народов. Творцами-изготовителями сакральных музыкальных инструментов, как правило, являются культурные герои, в роли которых выступают или боги (например, по древнегреческой мифологии флейту создала богиня Афина [Бентли 1999: 38]), или мифологические персонажи полубожественного происхождения – демиурги.

Реальные музыкальные инструменты, бытовавшие у разных народов, наделялись сакральными свойствами в соответствии с мифологическими представлениями этих народов. У африканских племен, например, барабаны считались живыми существами, наделенными душой [Королева 1994: 391–392]. Изготовление и использование инструментов сопровождалось определенными требованиями [Ратцель 1903: 68].

Что же касается материалов, из которых инструменты изготавливались культурными героями, можно утверждать, что это были реальные материальные формы, известные людям, но их сочетание в конкретных музыкальных инструментах, описываемых в эпосах, уже выходило за пределы реальности. А из материалов животного или природного происхождения упоминаются те, которые играли важную роль в жизни конкретного этноса во вмещающем ландшафте. Например, Н. Ф. Финдейзен отмечает, что «сказания о волшебном происхождении любимого народного инструмента и притом устройства его из материала, находящегося в природе, окружающей данный народ, можно найти в преданиях и былевых эпосах со времени глубокой древности. Поэтому естественно, что любимое финнами кантеле было создано из рыбьих костей: рыба служила древнейшим продуктом питания местного края» [Архивные материалы. Макарьев 1934: 9].

Однако следует отметить, что обращение к материалам животного происхождения имеет не только бытовое объяснение. По языческим верованиям, изготовление музыкального инструмента из останков культового животного может подразумевать его «перерождение» в новую форму существования. Примером может служить описание в былине «Вавило и скоморохи» превращения коня с упряжью в гудок со смычком волшебной силой скоморохов [Поветкин 1997]. Существовало и представление об обратном переходе инструмента в животное. Иногда также имела место в языческом понимании возможность

перевоплощения музыканта, играющего на инструменте с символической определенностью существа, в это существо или же как вариант — перевоплощение слушателей.

Исходным объектом создания мифического инструмента могло быть не только животное, но и человек — погибший соплеменник или убитый враг. Известно также, что в народной традиции при реальном изготовлении музыкальных инструментов их пропорции соотносились с пропорциями человека. Например, русские пастухи, вырезая звуковые отверстия на жалейках, делали расстояния между ними кратными толщине пальцев руки.

Рассматривая вопросы мифологической трактовки создания музыкальных инструментов, следует остановиться на двух аспектах рождения образа волшебного инструмента. В одних случаях описываются материалы и способы изготовления, которые никоим образом не могут быть использованы при реальном создании упоминаемых инструментов. Т. е. имеет место чисто символическая трактовка процесса создания. В других случаях описываемые материалы и способы вполне соответствуют практически возможному изготовлению инструментов, но при этом они наделяются необычными свойствами, придающими им сакральную значимость.

Что касается назначения музыкального инструмента в мифе, то оно достаточно многозначно. Весьма распространена функция созидания как природных частей окружающего мира, так и объектов бытового мира человека. Также достаточно часто игра на волшебном инструменте восстанавливает гармонию в мире и согласие в людях. Интересно отметить, что эта функция часто может быть связана с утратой или поломкой самого инструмента, а затем с его восстановлением, починкой, настройкой, игрой на нем. Таким образом символически отображается, что нечто разрушенное ранее в жизни восстанавливается и гармонизируется.

Другое мифологическое представление о музыкальных инструментах связано с их охранной функцией. Игрой на струнных инструментах, колокольным звоном, барабанным боем наши предки защищались от воздействия враждебных человеку сил. Например, рожки и трубы пастухов кроме своего сигнального назначения предполагали и функцию охраны скота от лесных хищников [Криничная 1986: 18]. В качестве индивидуальной защиты на одежду нашивались колокольчики, бубенчики, шумящие подвески. При этом следует упомянуть, что в ряде случаев мы встречаемся с представлениями о музыкальных

инструментах как атрибутах злых сил, имеющих деструктивную функцию.

Следует отметить еще один момент в области мифологии музыкальных инструментов — противопоставление мужского женскому, что естественно объяснить разграничением статусов и ролевых функций в сообществе по половому признаку. У разных народов музыкальные инструменты могли принадлежать или только мужчинам, или как мужчинам, так и женщинам, но инструменты были разных видов.

Ознакомление с достаточно всеобъемлющими источниками информации о карело-финском народном эпосе дает основание сделать вывод, что, за исключением единичных упоминаний о духовых инструментах, в подавляющем числе случаев речь идет о струнном инструменте кантеле. Этот инструмент по конструктивным особенностям очень схож с инструментами народов Северо-Западного региона (гусли у русских, каннель у эстонцев, кокле у латышей, канклес у литовцев). Они имеют достаточно раннее происхождение. Например, по материалам раскопок в Древнем Новгороде, самая ранняя находка гуслей датируется XI в. Вопрос о том, какой из перечисленных инструментов имеет приоритет по времени возникновения, а какие заимствованы, изучался многими исследователями, но до настоящего времени их выводы находятся в области предположений.

Рассмотрение сведений о кантеле в материалах эпоса проведем в последовательности, упомянутой ранее, т. е. отвечая на вопросы: кем и как создавалось, из каких материалов, какое назначение имело.

В роли создателей кантеле в подавляющем числе эпизодов выступают демиурги Вайнямейнен (в большинстве случаев) и его брат Илмаринен. Причем Вайнямейнен всегда изготавливает инструмент без указания, каким конкретно способом он это делает, а Илмаринен обычно выковывает кантеле в своей волшебной кузнице. В единичных случаях упоминаются безымянный изготовитель [Евсеев 1994: 213] и кузнец Кауко [Евсеев 1994: 219] из края Виро (т. е. из Эстонии).

Прочтение рун [Леннрот 1985; Евсеев 1994] выявляет следующий перечень материалов, используемых для изготовления волшебного инструмента: части тела щуки (челюсти, зубы, хребет), рыбаья кость, плавник рыбы, осколок рыбьей кости и кусочек камыша, кости утиные, крестец оленя, кости колен оленя, хвост лося, рога лося, лодыжки лося, береза, волосы девицы Хийси, волосы бабы Хийси, волос из косиц злобных женщин Хийси, волос жеребца.

Выбор в качестве материала для мифического акта изготовления кантеле частей тела животных соответствует принципу, специфичному для подобного момента у многих народов. Конкретный выбор представителей животного мира определяется тем, какие из них играли наиболее важную роль в существовании этноса. В данном случае у карелов и финнов в прошлом был присваивающий тип экономики, основанный на охоте и рыбной ловле, для которого характерен культ диких животных.

Иного объяснения требует использование мифического материала — волос женщин злого духа Хийси. Возможно, что в данном случае мотивацией выбора послужило желание нанесения вреда злым силам, одержание над ними частной победы путем превращения чего-то плохого из их мира во что-то хорошее в мире людей.

Особый интерес вызывает наиболее распространенный в рунах вариант изготовления кантеле из щучьей челюсти с зубами. Очевидно, что популярность этого сюжета объясняется большой схожестью конфигурации щучьей челюсти и старинного деревянного кантеле (фото 1 и 2). Подкупающим моментом могло быть то, что из челюсти гигантской щуки как бы реально можно сделать кантеле, натянув волосяные струны на зубья-колки. Кстати, Вийнямейнен с кантеле из щучьей челюсти очень популярен в наше время у художников-иллюстраторов «Калевалы» и скульпторов. Нет сомнения, что мысль о возможном изготовлении из челюсти щуки музыкального инструмента могла появиться только после возникновения в культурной практике этноса реального музыкального инструмента, конструктивная основа которого напоминает щучью челюсть, а мифологизированное сознание предков произвело в данном случае инверсию. Дополнительной мотивацией, очевидно, является и то, что щука у карелов и финнов была культовым существом, а в повседневной жизни — одним из объектов рыболовного промысла. Отметим также, что в популярном сюжете изготовления кантеле из челюсти щуки последняя останавливает лодку культурных героев, препятствуя их намерениям, т. е. выступая в данном случае в образе врага. Ее убивают, съедают, а из ее головы изготавливают культовый предмет. Не исключено, что это реализация обычая ряда древних народов делать культовые предметы из частей тела убитых врагов. Также можно предположить, что это мифическая реализация обряда-перехода культового существа в сакральный предмет.



Фото 1. Старинное карельское кантеле



Фото 2. Щучья челюсть

В других, реже упоминаемых вариантах волшебное кантеле изготавливалось опять же из частей тел тех животных (олень, лось, утка), которые являлись основными объектами охоты. Ясно, что при использовании этих материалов невозможно описать какую-либо практически реальную технологию изготовления кантеле. Поэтому в рунах просто констатируется факт изготовления, иногда связанный с действием «выковывания» в кузнице (если изготовителем кантеле по сюжету является Илмаринен).

Отдельно следует остановиться на сюжете изготовления Вьяйнямейненем кантеле из березы [Леннрот 1985]. Он резко отличается от остальных тем, что в нем, в отличие от всех прочих, сугубо реалистично описываются процессы изготовления и настройки народного деревянного кантеле, бытовавшего у карелов и финнов. Вполне можно согласиться с мнением В. Я. Евсеева [Евсеев 1950: 478], что руну о плаче березы, в которой говорится об изготовлении березового кантеле, сложил Леннрот из мотивов о плаче лодки (потом этот вариант был усвоен из «Калевалы» сказительницей Е. Липкиной).

Кстати, нелишне будет уточнить, о какой разновидности березы идет речь в упоминаемой руне. В переводе Л. П. Бельского короб изготовленного кантеле «...весь в прожилках», а в переводе Э. С. Киуру и А. И. Мишина говорится, что кантеле делалось из «березы свилеватой». Подозрение, что эти признаки достаточно точно определяют разновидность, называемую в русском языке «березой карельской», подтвердилось в личной беседе с одним из переводчиков — Э. С. Киуру. Он сообщил, что в финском языке карельская береза называется «свилеватой» (в дословном переводе), т. е. имеющей извилистые древесные слои.

Следует отметить, что для сюжета изготовления кантеле в народном эпосе типична его контаминация с сюжетами «Вьяйнямейнен и дева-лосось» и «поездка Вьяйнямейнена на лодке».

Уместно также коснуться аспекта мифологизации свойств кантеле, реально изготавливаемых в народной практике. Исследования этого вопроса [Семакова 1997, 2005, 2008] позволяют предполагать, что особенности формы карельских и вепсских кантеле, нанесение на них знаков суть языческая символика, определяющая назначение этих инструментов в качестве ритуальных предметов для сакральных обрядов. С утратой языческих верований утратилась и знаковая функция прежней символики кантеле. По нашему мнению, современному человеку, визуально воспринимающему кантеле на выступлениях

фольклорных коллективов, повышению уровня эмоционально-информационной коммуникации может способствовать новый подход к символике этого инструмента. В частности, как дань традициям предков, на форму изготавливаемых в наше время народных кантеле может накладываться стилизованный образ птицы — в прошлом сакрального существа многих народов, в том числе карельского и финского, широко известного современникам [Мешко 2001; Anatoly Meshko 2002].

На вопрос о том, кто мог играть на кантеле, из анализа материалов народного эпоса получаем ответ, что в основном это могли делать те же демиурги Вайнямейнен и Илмаринен, которые его создавали. Причем, как правило, процесс игры следовал непосредственно за процессом создания инструмента. В единичных случаях могли играть на кантеле кузнец Кауко и некий слепой. Типичным моментом в рассказах об этом процессе является подробное описание, как изготовленное кантеле сначала давали для игры то одним лицам, то другим, но у них игра не получалась. Только в руках упомянутых героев оно звучало с волшебной силой.

Какие же задачи решали мироустроители игрой на волшебном кантеле? В наибольшем числе случаев это рассказ о том, какой восторг и умиротворение игра на кантеле вызывает у всех обитателей сущего мира — людей, лесных зверей, птиц, рыб и даже природных божеств — хозяев леса и воды. Т. е. имеет место стремление игрой на волшебном музыкальном инструменте гармонизировать окружающий мир. В меньшем числе случаев говорится о выполнении более частных задач. Это эпизод, в котором Вайнямейнен игрой на кантеле усыпляет жителей Похьелы, чтобы можно было беспрепятственно похитить волшебную мельницу Сампо. В другом эпизоде игра на кантеле способствует успешному строительству лодки Вайнямейненом. Следующее применение: находясь в лодке во время рыбной ловли, Вайнямейнен игрой на кантеле погружает Йоукахайнена под воду и освобождает его только тогда, когда он пообещал в качестве выкупа отдать ему в жены свою сестру. Присутствует в эпосе и мотив сломанного, а затем восстановленного парнем из Похьи инструмента.

Сопоставив информацию о назначении, изготовлении и применении волшебного музыкального инструмента кантеле в карело-финском народном эпосе с обобщенной систематикой, приведенной ранее, приходим к выводу, что имеет место совпадение категорий мифологизации музыкального инструмента. При этом следует отметить, что карельская

и финская трактовки сюжетов, относящихся к кантеле, имеют свою оригинальность, обусловленную конкретными условиями — природными, экономическими, социальными, присущими этим народам.

Литература

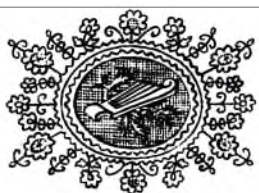
- Бентли 1999 — Бентли П. Словарь мифов. М., 1999.
- Евсеев 1994 — Карело-финский народный эпос / Сост. В. Я. Евсеев. Кн. 2. М., 1994.
- Евсеев 1950 — Карельские эпические песни / Предисл., подгот. текстов и коммент. В. Я. Евсеева. М.; Л., 1950.
- Королева 1994 — Королева Э. А. Танец как компонент первобытного художественного синкретического действия // Художественная культура первобытного общества. СПб., 1994. С. 391–395.
- Криничная 1986 — Криничная Н. А. О сакральной функции пастушьей трубы: по материалам северных пастушьих обрядов // Русский Север: проблемы этнокультурной истории, этнографии, фольклористики. Л., 1986. С. 181–189.
- Леннрот 1985 — Леннрот Э. Калевала / Перевод Л. П. Бельского. Петрозаводск, 1985.
- Леннрот 1999 — Леннрот Э. Калевала / Перевод Э. Киуру, А. Мишина. Петрозаводск, 1999.
- Мешко 2001 — Мешко А. В. Композиционно-образное решение формы народного музыкального инструмента и его роль в процессе художественно-эстетической коммуникации // Человек и окружающая среда Баренц-региона в начале XXI века: Материалы междунар. конф. Петрозаводск, 2001. С. 90–93.
- Миронова 2006 — Миронова В. П. Эпические песни Южной Карелии. Петрозаводск, 2006.
- Поветкин 1997 — Поветкин В. И. Вначале был гудочек // Альманах «Чело». 1997. № 1.
- Ратцель 1903 — Ратцель Ф. Народоведение. Т. 1. СПб., 1903.
- Семакова 2008 — Семакова И. Б. Кантеле в Сямозерье // История и культура Сямозерья. Петрозаводск, 2008. С. 591–600.
- Семакова 2005 — Семакова И. Б. Кантеле карелов как карсикко // Этнокультурное образование в технологической подготовке студентов и школьников: Сб. статей. Вып. 2. Петрозаводск, 2005. С. 39–41.
- Семакова 1997 — Семакова И. Б. Проблемы вепского кантеле // Фольклорная культура и ее межэтнические связи в комплексном освещении. Межвузовский сборник. Петрозаводск, 1997. С. 52–61.
- Тэрнер 1993 — Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1993.
- Anatoly Meshko 2002 — Anatoly Meshko. Muinainen vähäkielinen kantele kulttuuriympäristön muutoksissa // Musiikin sunta 3. Joensuu, 2002. S. 43–49.

Архивные материалы

Научный архив КарНЦ РАН

Фонд 1, опись 32, документ 179. Макарьев С. А. Карельское кантеле, 1934.

Фонд 1, опись 32, документ 180. Виноградов Н. Изобретение кантеле (по старым и новым рунам «Калевалы»), 1934. Вайсанен А. О. Вепсское кантеле, 1934.



А. А. Галжиева

Санкт-Петербург

Кантелевидные инструменты

в собрании Российского этнографического музея

Поиск этнографических реалий фольклорных текстов побуждает обращаться к музейным коллекциям, сохранившим подлинники, синхронные экспедиционным исследованиям Э. Леннрота и времени создания «Калевалы», а порой и более старые образцы. Однако работа с этой группой источников затруднена как спецификой самого материала (его фрагментарностью, слабой документированностью), так и отсутствием базы данных о количестве дошедших до нас предметов, местах их хранения, степени изученности. Вещевые коллекции разрознены, рассредоточены по учреждениям разного профиля; многие экспонаты зарегистрированы формально. Информация об отдельных памятниках, не всегда достоверная, рассеяна по немногочисленным статьям в малотиражных изданиях. Каталоги [Гусли 2003]¹ и карты [Тынурист 1977: 25]² — единичны, библиография и историография — не разработаны. В таких условиях музейный памятник зачастую оказывается гораздо менее информативным, чем должен быть.

¹ См также: [Маслов 1909: № 5–12] — фотографии и морфологические описания кантеле, поступивших в Дашковский этнографический музей (ДЭМ) до 1904 г.; [Атлас 1963] — первое издание содержит, кроме фотографий и общей информации, сведения о месте хранения экспонатов (без указания паспортных данных); [Старая Литва 2009] — 4 инструмента РЭМ с подробными легендами.

² Учтены только крыловидные гусли и кантеле с открылком.

Собрание Российского этнографического музея насчитывает более 60 образцов рассматриваемого типа и охватывает период с начала (?) XVIII в. до конца XX. Комплектовалась коллекция на протяжении более чем 140 лет³ разными путями: половину ее составляют экспедиционные сборы сотрудников и корреспондентов музея; приблизительно по четверти приходится на приобретения у частных коллекционеров и передачу из других учреждений. В коллекции немало уникальных памятников, собранных известными исследователями.

Коллекция охватывает территорию от Кемского уезда на севере до Себежского и Понежского на юге, от г. Корчева на востоке до островов Вормс и Даго на западе и включает в себя памятники разных типов: архаичные, долбленные из цельного куска дерева, малострунные инструменты⁴, усовершенствованные составные многострунные образцы⁵, а также промежуточные версии. Коллекция не опубликована; до недавнего времени многие памятники не имели точной паспортизации и были известны ограниченному кругу исследователей. В течение последних десяти лет удалось идентифицировать ряд экспонатов (источник и дата поступления памятника в музей, время и место сбора, этническая атрибуция и т. д.)⁶, но многие вопросы еще остаются открытыми.

Анализ состава коллекции показывает, что собиратели ориентировались, в первую очередь, на редкие, выходящие из бытования образцы. Именно памятники этой группы составляют основу коллекции; значительно меньше внимания уделялось инструментам типичным. Отсутствуют данные о степени распространенности инструментов, о местах их изготовления и бытования; как правило, нет сведений о человеке, изготовившем инструмент. Так, например, в начале XX в. двумя корреспондентами музея — учителями А. В. Лесковой и А. А. Киселевым были собраны этнографические коллекции по вепсам в Тихвинском уезде Новгородской губ. При этом Лесковой не удалось обнаружить не только сам инструмент, но даже и упоминания о нем [АРЭМ 372; 373], в то время как Киселев прислал шесть памятников

³ С учетом переданных из Москвы в 1948 г. коллекций Музея народов СССР, наследовавшего, в свою очередь, собрание бывшего ДЭМ.

⁴ С деревянными струнодержателем и колками, жильными и веревочными струнами; без понсо, открьлка, пружин или подставки с порожком.

⁵ С металлическими шпеньками, колками и струнами; с пружинами, порожками и подставками.

⁶ Об истории комплектования коллекции и атрибуции памятников: [Гаджиева 2009].

из д. Корвала [АРЭМ 322]. По ряду причин зарегистрирован был только один экспонат⁷; а так как собиратель сообщил только название инструмента (гусли — стрибунник), атрибутировать остальные почти нереально.

В редких случаях возможно восстановление истории бытования предмета по его конструктивным особенностям. Например, А. А. Ивановым в с. Кестеньга Кемского уезда был приобретен «кантэлэх». Никакой информации о памятнике собиратель не сообщил. Инструмент выдолблен из цельного куска дерева снизу; открытый; имеет пять колковых и шесть резонаторных отверстий. Из пяти колковых отверстий реально использовались только три (два отверстия не притерты, следовательно, в них никогда не ставили колков). Четыре проколотых резонаторных отверстия сгруппированы в четырехугольник вокруг пятого (композиция сдвинута к струнодержателю); шестое, высверленное, расположено около колков. Других украшений нет; струнодержатель — из кованого железного прутка. Дека сильно потерта, особенно посередине, что свидетельствует об активном использовании инструмента. Какую музыку можно исполнить на трех струнах? Очевидно, инструмент изготовлен для ребенка. Обучающая игрушка⁸!

Два памятника [РЭМ инв. № 6943 — 2; 3] из числа неатрибутированных, принадлежавших, предположительно, вепсам и ингерманландским финнам, могут быть интерпретированы как инструменты, изготовленные неопытными, начинающими музыкантами, возможно, подростками. Оба сработаны неловко, неумело, с большим количеством погрешностей. Первый — восьмиструнный — выдолблен снизу; открытый; с понсо и завитком; резонаторное отверстие — полуовальное. Струнодержатель — кованый железный гвоздь, струны — стальные. Дерево было выбрано неудачно: трещины пошли по корпусу еще в процессе изготовления. Вероятно, чтобы остановить рост продольной трещины⁹, мастер удалил боковую стенку корпуса вдоль колков. На лицевой стороне деки нанесены шесть (?) небольших кружочков¹⁰ (пять из них сгруппированы, как и на инструменте из с. Кестеньга, шестое — справа от названной композиции) и четыре косые короткие линии. Планировал ли мастер вырезать дополнительные

⁷ О судьбе коллекции: [Королькова 2004: 138—140].

⁸ Чтобы преобразовать инструмент во «взрослый», достаточно установить на нем две недостающие струны.

⁹ В этом случае корпус инструмента развалился бы надвое.

¹⁰ Изображения едва различимы.

резонаторные отверстия или просто украсил инструмент — остается загадкой. Инструмент весь покрыт надписями карандашом: арифметические действия с четырех- и пятизначными числами, а также фамилия «Егоров» и инициалы владельца.

Второй инструмент, девятиструнный, выдолблен сбоку (с узкого конца, отчего значительный массив остался невыбранным); открытый. Имеет 4 резонаторных отверстия (1 — крестообразное — в центре, вокруг — 3 мелких округлых); завиток (последний — сильно смещен). Струнодержатель — железная скоба, вбитая в узкий конец на лицевой стороне. Сохранилось 4 струны: одна — из веревки (самая длинная), две — жильные и одна — жильная с медной навивкой. Инструмент весь покрыт надписями химическим (?) карандашом; имеются два антропоморфных изображения¹¹. Инструмент стал раскалываться еще в процессе изготовления.

Оба экспоната демонстрируют, наряду с явными ошибками и неточностями, процесс освоения материала, формы, опыт решения поставленной задачи и преодоления трудностей. Учитывая факт активного и разнопланового использования рассмотренных памятников, вряд ли будет корректным отнести их к числу «неудачных». Правильнее определить их «пробными», потому что для молодого человека, делающего первые шаги в области инструментостроения, первый опыт — самый трудный.

В коллекции имеются и экспериментальные инструменты, например, памятник № 6943—5. Незвестный мастер сумел соединить, казалось бы, вещи несовместимые: сохранить традиционную конструкцию малострунного кантеле и добавить к ней элемент нового, усовершенствованного, многострунного. Кантеле выдолблено сверху, имеет понсо и завиток; крестообразное резонаторное отверстие в центре деки и четыре мелких круглых вокруг него. Понсо с трех сторон украшено резьбой: солярные круги, косые линии, косые кресты; на сохранившейся части деки процарапана звезда. Инструмент имел два ряда струн и, соответственно, два ряда колков (11 + 8) и два струнодержателя. Струн сохранилось восемь: две — из тонкой веревки, остальные — жильные, разной толщины. Очень качественная работа, но корпус не выдержал повышенной нагрузки и начал деформироваться; второй ряд струн и струнодержатель могли быть сняты с целью уменьшения напряжения. Неизвестно, сколько времени кантеле

¹¹ Надписи и изображения едва различимы.

использовалось с двумя рядами струн, но мастер (или музыкант) мог убедиться в том, что возможности традиционной конструкции не беспределельны.

Выдающийся собиратель, исследователь и пропагандист народных музыкальных инструментов, Николай Иванович Привалов, о некоторых памятниках своей коллекции, собранной в Санкт-Петербурге [Гаджиева, Кошелев 1998, 2002], сообщает: «доставлено игроком на нем, изготовившим и самый инструмент, крестьянином <...> губернии» [Привалов 1912]. Попав в Санкт-Петербург, многие из этих крестьян оказывались втянутыми в культурную жизнь столичного города, что порой влияло на их этническое самосознание [Гаджиева 2005]. Они совершенствовали свои инструменты, создавали «гусельные хоры»¹², ставшие чрезвычайно популярными в конце XIX — начале XX в. Исполнительское искусство наиболее ярких музыкантов (Ф. Артамонова¹³, П. Луриныша¹⁴, О. Смоленского¹⁵, Р. Рунина¹⁶, П. Квядаруса¹⁷ и других), а также их опыт по усовершенствованию инструмента Привалов внимательно изучал и результаты своего исследования опубликовал [Привалов 1908].

Исследовательская и собирательская деятельность Привалова в значительной степени носила прикладной характер: он искал инструменты, которые могли бы служить образцами — прототипами для реконструкции. Поэтому в коллекции Привалова было по два инструмента, изготовленных названными мастерами: один был у музыканта еще до его знакомства с исследователем, второй был изготовлен в ходе сотрудничества с Приваловым. Сотрудничество было самым разнообразным: иллюстрации к лекциям Привалова, выступления в концертах, занятия в бесплатных музыкальных классах при Городском попечительстве о народной трезвости, участие в музыкально-драматических кружках.

Сравнивая ранний экземпляр инструмента с поздним, обнаруживаем, что Федот Артамонов и Рудольф Рунинг¹⁸ в наименьшей степе-

¹² Нередко полиэтнические по своему составу.

¹³ Псковская губ. и уезд, Докатовская вол., д. Климово. Об исполнительском искусстве Артамонова: [Привалов 1907].

¹⁴ Витебская губ., Лудзенский уезд, Нирзенская вол. О музыканте: [Приедите 1987].

¹⁵ СПб. губ., Гдовский уезд, Добручинская вол., д. Хворостово; о судьбе музыканта: [Кричевский 2001].

¹⁶ Лифляндская губ., Юрьевский уезд.

¹⁷ Ковенская губ., Поневежский уезд; публикация кункла П. Квядаруса: [Старая Литва 2009].

¹⁸ Вторые инструменты Артамонова, Луриныша и Рунинга хранятся в Музее музыки (далее — ММ), СПб.

ни испытали влияние данной музыкальной среды. Федот Артамонов и в XX в. резал традиционные инструменты¹⁹, а Рудольф Рунинг изготавливал усовершенствованные каннели еще до знакомства с Приваловым²⁰. Осип Устинович Смоленский вместе с Приваловым сконструировал новые, оркестровые гусли²¹, а поздний инструмент Петериса Луриныша²² является своеобразной переработкой гуслей конструкции Привалова – Смоленского. Названные мастера за свою жизнь изготовили немало инструментов; какие-то из них могли сохраниться в коллекциях. Осип Устинович Смоленский делал также жалейки и рожки²³; Рудольф Рунинг и Петерис Луриныш были прекрасными столярами [Привалов 1908]. Для правильной оценки творческого наследия названных музыкантов, а также тех, чьи имена не были зафиксированы собирателями, для понимания их роли в развитии кантелевидных инструментов XX в. необходимо предпринять поиск таких памятников и информации о них. Нужно составить указатели вещевых коллекций, фото- и документальных материалов; восстановить имена и биографии мастеров и музыкантов.

Сравнительный анализ памятников, соотнесение их с фактами биографии мастеров позволят приблизиться к пониманию соотношения этнического и надэтнического в истории инструмента и ответить на вопросы: является ли этническая самоидентификация этнофора постоянной или она может меняться в связи с изменением условий

¹⁹ Гусли: РЭМ Инв. № 6944-2; ММ Инв. № X-394 (второй памятник опубликован в качестве анонимного [Гусли 2003: 87–88]). Оба инструмента – девятиструнные, долбленные сверху, с открылком $\approx 1/3$; мелкие круглые резонаторные отверстия группируются в круг (во втором инструменте два таких круга); колки – деревянные, вставлены снизу.

²⁰ Каннели: РЭМ Инв. № 6795-5 и ММ Инв. № X-546; оба инструмента относятся к типу цитрообразного каннеля.

²¹ Традиционные гусли существенно отличаются от усовершенствованных, введенных в Великолукский оркестр: это инструмент девятиструнный, долбленный сверху, с открылком $\approx 1/3$ (в открылке – полукруглая выемка для удобства левой руки); мелкие круглые резонаторные отверстия группируются в концентрические круги и лучи; колки из металлического прутка, с загнутой в кольцо рукояткой, вставлены сверху (РЭМ Инв. № 5581-6).

²² РЭМ Инв. № 6795-2 (девятиструнный, долбленный сверху, с открылком $\approx 1/3$, с одним круглым резонаторным отверстием в центре деки; колки – деревянные, вставлены снизу); ММ Инв. № X-548.

²³ В РЭМ сохранились три его жалейки и один рожок; инструменты, переданные в Музей музыки, пока не атрибутированы. Велика вероятность бытования гуслей работы Артамонова и Смоленского у сету; такие инструменты могут находиться в музеях Эстонии.

жизни? Как это происходит? Как меняющееся самосознание проявляет себя в творчестве мастера? Поисковая работа требует объединения усилий многих учреждений, специалистов разного профиля — ученых-теоретиков и исполнителей-практиков из разных стран Северной Европы. Автор верит, что международная конференция «„Калевала“ в контексте региональной и мировой культуры» станет идейным вдохновителем таких исследований.

Литература

АРЭМ 372; 373 — Рукописный Архив Российского этнографического музея. Ф. 1, оп. 2, д. 372; 373.

АРЭМ 322 — Ф. 1, оп. 2, д. 322, л. 10 об. § 19 и л. 22 об. § 2.

Атлас 1963 — Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М., 1963.

Гаджиева 2009 — Гаджиева А. А. Крыловидные гусли/кантелевидные инструменты в собрании РЭМ: новые факты // Этноконфессиональная карта Ленинградской области и сопредельных территорий-2: Третьи Шегреневские чтения. Сб. статей. СПб., 2009 (в печати).

Гаджиева 2005 — Гаджиева А. А. «Собрание народных русских музыкальных инструментов» Н. И. Привалова: к проблеме этнической атрибуции музейного памятника // Тезисы докладов VI Конгресса этнографов и антропологов России. СПб., 28 июня — 2 июля 2005 г. С. 402.

Гаджиева, Кошелев 1998, 2002 — Гаджиева А. А., Кошелев В. В. По следам коллекции Н. И. Привалова (опыт реконструкции уникального собрания). Очерк 1-й // Из истории коллекционирования музыкальных инструментов (к 150-летию со дня рождения барона К. К. Штакельберга). СПб., 1998. С. 25–29; Очерк 2-й // Музыка Кунсткамеры. Материалы Первой инструментоведческой научно-практической конференции. СПб., 2002. С. 115–118.

Гусли 2003 — Гусли — русский народный музыкальный инструмент. Каталог выставки (4–5 ноября 2003 г. СПб., Фольклорно-этнографический центр). СПб., 2003.

Королькова 2004 — Королькова Л. В. Из истории формирования вепсского собрания Российского этнографического музея // Этнографический источник. Материалы Третьих Санкт-Петербургских Этнографических чтений. СПб., 2004. С. 138–140.

Кричевский 2001 — Кричевский В. Гусли, люди, судьбы... // Гусли. Альманах для концертных исполнителей и педагогов. Вып. II. Псков, 2001. С. 37–41.

Маслов 1909 — Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском Этнографическом Музее в Москве. Составил А. Л. Маслов. М., 1909.

Привалов 1908 — Привалов Н. И. Звончатые гусли на Руси // Музыка и пение. 1908. № 7, 8, 10.

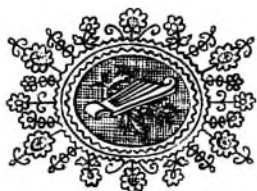
Привалов 1907 — Привалов Н. И. Псковский гуслиар Федот Артамонов // Русская музыкальная газета. 1907. № 43.

Приедите 1987 — Приедите И. Общественно-культурные организации латышей-латгалыцев в Петербурге // Этнография Петербурга—Ленинграда. Л., 1987. Вып. 1. С. 28—29.

Старая Литва 2009 — Старая Литва: Альбом-каталог. К 1000-летию первого упоминания Литвы. Вильнюс; СПб., 2009 (в печати).

Тынурист 1977 — Тынурист И. В. Где во гусли звонили? (Опыт картографирования народных музыкальных инструментов) // Этнографические исследования Северо-Запада СССР. Л., 1977. С. 16—29.

Тынурист 2002 — Тынурист И. Эстонский цитрообразный каннель в качестве русского народного инструмента // Финно-угры и соседи: проблемы этнокультурного взаимодействия в Балтийском и Баренцовом регионах. СПб., 2002. С. 77—86.



Н. С. Михайлова
Петрозаводск

**Традиционное кантеле:
мифы «Калевалы» и реальность**

Образ кантеле — традиционного музыкального инструмента карелов и финнов — нашел отражение в эпической поэме «Калевала» Э. Леннрота. Этиологические мифы, включенные в произведение, имеют тесную связь с исторической действительностью. Они отражают процесс изготовления, основные конструктивные особенности инструмента, некоторые способы и приемы игры. Сопоставление материалов эпической поэмы с органологическими и этнографическими данными¹ позволит проследить отражение исторической реальности в «Калевале» Э. Леннрота.

¹ Основой данного исследования послужили записи, сделанные в первой трети XX в. финским фольклористом А. О. Вайсяненем в Северном Приладожье и сотрудником КНИИ В. П. Гудковым в Пряжинском и Петровском р-нах Карелии, а также собственные экспедиционные материалы автора, собранные в 2000 г. во время комплексной экспедиции в Суоярвский и Пряжинский р-ны Карелии.

Сюжет о создании кантеле и игре на нем представлен в эпической поэме двумя версиями. Первая — об изготовлении музыкального инструмента из головы (челюсти, плавника) огромной щуки — имеет многочисленные варианты в устной эпической традиции и распространена во всем ареале «калевальской» народной поэзии. Изготовление кантеле из щучьих костей является отражением тотемических воззрений древних предков карелов, хотя существует и внешнее сходство инструмента со щукой (ее челюстью, плавником).

Вторая версия сюжета, повествующая об изготовлении березового кантеле, в устной эпической традиции не встречается и, по мнению фольклориста В. Я. Евсеева, может считаться результатом творчества Э. Леннрота [Евсеев 1960: 20]. В связи с этим можно предположить, что на создание этого мифа могла оказать сильное влияние реально бытовавшая в XIX в. и, безусловно, знакомая Э. Леннроту традиция исполнения на кантеле.

В традиционной культуре кантеле делали из цельного куска дерева, предпочтение отдавали ели и ольхе, реже — березе и осине. Дерево выбирали крепкое, с прожилками и без сучков, чтобы инструмент не раскалывался и выдерживал натяжение струн. Мастера знали, как найти подходящий материал: «...не всякое дерево годится. Ель нужна такая, у которой древесина краснеет, как только кору снимешь. И ольха годится. Ольху искать надо там, где речка шумит. Старики говорили: шум голос кантеле дает» [Пулькин 1971: 115]. В процессе вытесывания заготовку неоднократно поливали соленой водой для уплотнения древесины, улучшения ее резонаторных качеств и повышения сопротивляемости деформации в процессе высыхания. Новое кантеле, если была возможность, несли к морю и вымачивали, считая, что «море голос кантеле дает» [Пулькин 1971: 115].

В эпосе «Калевала» материалом для нового кантеле послужила свилеватая береза², произрастающая на «местах поганных этих, на поскотинах открытых» [Леннрот 2001: 494]. Поскольку береза является редко используемым материалом при изготовлении традиционных кантеле, а ее свилеватость усложняет обработку древесины и ухудшает резонаторные качества, причины именно такого выбора Э. Леннрота следует искать в других источниках. Возможно, им стала записанная В. Поркком в Ингерманландии в 1833 г. руна об изготовлении кантеле из рогов барана,

² Свилъ — место в древесине с волнистым, сильно изогнутым или спутанным расположением волокон.

повествующая об использовании свилеватой березы, произрастающей на пожне, в качестве «крышки» (деки) кантеле [Киуру 1990: 51–53]. В пользу этой версии говорит и место произрастания березы в обоих случаях – открытое пространство («поскотина открытая», «пожня»).

Оба мифа о создании кантеле в эпосе «Калевала» указывают на использование Вайнямейненом волосяных струн: при изготовлении инструмента из костей рыбы – «волос конский взял у Хийси»³ [Леннрот 2001: 456], из березы – «прядь волос дала девица»⁴ [Леннрот 2001: 497]. В народной практике кантелисты использовали жильные (кишечные) или металлические струны, но исследователю карельского кантеле В. П. Гудкову в 1930-х гг. удалось записать от одной пожилой карелки, что в молодости она видела в своей деревне инструмент с волосяными струнами, звучавшими очень слабо, но нежно и приятно [Гудков 1937: 41]. Столетием раньше Э. Леннрот мог видеть такой инструмент. Кроме того, следует учитывать, что мотив изготовления струн музыкального инструмента из волос девушки широко популярен в мифах других народов и, без сомнения, был известен автору «Калевалы».

Принято считать, что древнейшие кантеле имели пять струн, что соответствовало числу пальцев на руке и совпадало с мелодическим построением эпических песен [Макарьев 1934: 10]. В эпосе акцент сделан на пятиструнном инструменте: «малости лишь не хватает, нет пяти лишь струн певучих» [Леннрот 2001: 496], но далее их количество уже варьируется: «Прядь волос дала девица, ...пять и шесть волос нежнейших, семь своих волос девичьих...» [Леннрот 2001: 497]. Пятиструнные инструменты в народной практике фиксировались редко, преимущественно в Беломорской Карелии. В южных районах Карелии в первой трети XX в. были распространены преимущественно 9-, 10-, 11- и 12-струнные инструменты.

Время, затрачиваемое на изготовление кантеле, в обоих случаях испытало влияние христианской мифологии. В «Калевале» – это «летний день» [Леннрот 2001: 496], прослеживаются явные параллели с Днями творения в Библейском времяисчислении. В традиционной культуре мастер должен был делать кантеле шесть недель: «Говорят, кантеле надо делать шесть недель, звучнее будет. Кто брался –

³ Хийси (Hiisi) – мифическое существо, хозяин леса.

⁴ Вызывает интерес указанная Э. Леннротом характеристика девушки, не смеющейся и не плачущей, возможно, она отражает представление автора, а может быть и финского народа, о характере звучания самого инструмента – негромком, сдержанном и мелодичном.

каждый день в руки берет, шесть недель делает»⁵. Это также указывает на связь с христианскими представлениями, основанными на вере в то, что душа на сороковой день после смерти тела переходит в другой мир. В данном случае происходит одушевление дерева, из которого изготавливается инструмент.

Подробно описана Э. Леннротом посадка кантелиста: «Вековечный Вайнямейнен сел на самый нижний камень... взял певучий короб в руки, кантеле к себе придвинул, повернул колками кверху, тупые упер в колени» [Леннрот 2001: 497]. В таком (горизонтальном) положении Вайнямейнен настраивал свой инструмент. Играл он на кантеле, поставив его вертикально, широким основанием трапеции поперек коленей: «инструмент настроил Вайно, струны звонкие проверил, повернул певучий короб, поперек колен поставил» [Леннрот 2001: 497]. В традиционной практике кантелисты использовали различное положение инструмента при игре: горизонтальное и вертикальное расположение на коленях, аналогично описанным выше, а также клали кантеле на стол. Столь детальное описание посадки кантелиста в «Калевале» свидетельствует о том, что оно опирается на реально увиденную Э. Леннротом игру кантелистов.

Играли на кантеле, перебирая пальцами обеих рук, причем обычно употребляли только пять пальцев: большой, указательный и средний правой руки и указательный и средний — левой. На пятиструнном кантеле за каждым пальцем закрепляется отдельная струна, в многострунных инструментах каждый палец «ведет» несколько струн [Väisänen 2002: IX–XI]. В эпосе также имеется указание на использование пяти пальцев при игре: «Опустил ногтей десяток, пять своих расставил пальцев, пробежал по струнам звонким...» [Леннрот 2001: 497].

Немало стихов в «Калевале» посвящено впечатлению, производимому игрой Вайнямейнена: «все притихли, чтобы слушать, чтоб игрою наслаждаться» [Леннрот 2001: 469], «вековечный Вайнямейнен впрямь играл мастеровито, извлекал искусно звуки» [Леннрот 2001: 499] и др. Следует обратить внимание на то, что в эпосе нет упоминаний о том, что игра на кантеле сопровождала пение эпического героя. Возможно, именно рунопевческие способности Вайнямейнена послужили поводом считать, что кантеле было сделано для аккомпанемента его пению. Но если бы Вайнямейнен стал петь под кантеле, то инструмент

⁵ Сведения получены от В. И. Логинова. Полевые материалы автора: Суоярвский р-н, п. Вешкелица, 2000.

приобрел бы второстепенную аккомпанирующую функцию, не вызывая столь пристального внимания со стороны слушателя.

В народной практике известен только один случай аккомпанирования рунам на кантеле, и тот был поставлен под сомнение финской фольклористкой Э. Энаярви-Хаавио [Евсеев 1957: 45]. Речь идет об описании встречи итальянского путешественника Ачерби с рунопевцами во время поездки через Швецию, Финляндию и Лапландию: «Слушатели образуют круг около певцов. Оба они сидят на табуретках и держат друг друга за руки крестообразно согласно обычаю. *Рядом на скамейке — игрок на кантеле* (выделено мной. — Н. М.)» [цит. по: Черепяхина 1983: 15]. И хотя, по мнению А. О. Вайсянена, наиболее древняя функция кантеле заключалась в сопровождении рунических песен, наигрыши, записанные им в 1914–1917 гг., свидетельствуют об использовании кантеле для аккомпанемента песням более поздних жанров. Интересен тот факт, что Э. Леннрот, описывая свое пребывание у рунопевца О. Малинена, упоминает, что Онтрей и оба его сына искусно играют, но не отмечает, что они исполняют руны под кантеле [Леннрот 1985: 106]. По всей вероятности, если и аккомпанировали на кантеле пению рун, то эта традиция к XIX в. уже практически исчезла.

Обычно игра на кантеле служила не столь аккомпанементом пению, сколько сопровождению танцев и сольной игрой для слушания. Репертуар кантелистов состоял из характерных прелюдий-переборов и танцевальных мелодий. Подтверждением того служат опубликованные записи А. О. Вайсянена, сделанные в Северном Приладожье, а также материалы В. П. Гудкова, собранные в Пряжинском, Петровском и Ведлозерском районах Карелии, которые, по его словам, на 90% составляли танцевальные, очень живые, веселые и бодрые мотивы⁶. Такой репертуар мог сложиться только в результате долгой практики игры под танцы на деревенских вечеринках. По рассказам исполнителей, до проникновения в карельскую деревню балалайки и гармоники под игру на кантеле очень часто танцевали традиционную «кадрель», «ристукондру» и «круугу» [Гудков 1937: 42]. Часто жители деревни собирались в доме кантелиста, чтобы просто послушать его игру. В. П. Гудков так описывает свои впечатления о встречах с народными музыкантами: «Когда мы просили сыграть заведомого кантелиста, он обычно немного отнекивался. Соблюдалась, так сказать,

⁶ К сожалению, опубликованы только два наигрыша, записанные В. П. Гудковым. Других материалов обнаружить не удалось, возможно, они безвозвратно утрачены.

формула приличия: я-де плохо играю, отец играл лучше. Но кантеле обязательно появлялось в его руках, он клал его себе на колени (иногда — на стол), быстро настраивал и начинал замысловатые переборы... Изба наполнялась слушателями, лица которых, по мере нарастания сложных вариаций, расцветали улыбками одобрения: вот, мол, своя, доморощенная музыка, а как разбирает» [Гудков 1933: 3]. Е. Гаврилов, кантелист из д. Кинерма Пряжинского р-на, по словам его дочери, всегда играл только дома для себя и своей семьи⁷.

Соотнесение органологических и этнографических материалов о кантеле с мифами «Калевалы» выявляет тесную связь эпического произведения с исторической действительностью. В основу сочиненного Э. Леннротом сюжета о создании березового кантеле и игры на нем легла реально бытовавшая традиция изготовления кантеле и исполнительства на нем.

Известность и популярность «Калевалы» Э. Леннрота, созданной на основе народных эпических песен, в свою очередь повлияла на представление о традиции исполнительства на кантеле, точнее, на территорию ее распространения. Активное бытование рунопевческой традиции в Беломорской Карелии стало предпосылкой к распространению мнения о том, что именно там должно было сохраниться и исполнительство на древнем музыкальном инструменте карелов — кантеле. Но поскольку свидетельств о бытовании кантеле на этих территориях было совсем немного, то на долгие годы сложилось мнение, что эта традиция угасла. Подтверждением этих слов может служить факт первой поездки в поисках кантеле в 1932 г. молодого энтузиаста, в последующем известного карельского фольклориста В. П. Гудкова именно в северную Карелию. Впоследствии он напишет: «Руны „Калевалы“ теперь сохранились преимущественно в районе Калевалы. Здесь, казалось бы, должно сохраниться и кантеле. Однако сотрудниками Карельского научно-исследовательского института обнаружить его здесь пока не удалось» [Гудков 1935: 40].

Настоящим открытием стала живая традиция исполнительства на кантеле, обнаруженная на юге Карелии. В 1916–1917 гг. территория Северного Приладожья была тщательно обследована финским музыковедом А. О. Вейсяненем. В первую свою поездку он прошел от Импилахти до Суйстамо, в следующем году — до Суоярви, встретился с 23 кантели-

⁷ Сведения получены от А. Е. Гавриловой, 1935 г.р. Полевые материалы автора, 2008 г., г. Петрозаводск.

стами, исполнившими ему более 120 наигрышей, что, несомненно, свидетельствует об активном бытовании традиции. Показательно также, что более трети встреченных музыкантов не достигли 50-летнего возраста.

В 1930-х гг. активное исследование карельского кантеле велось сотрудниками Карельского научно-исследовательского института В. Гудковым и В. Евсеевым. В 1933 г. они отправились в Пряжинский р-н Карелии. Результаты оказались неожиданными: «...обошли мы около двадцати деревень. И в восемнадцати деревнях мы отыскиали кантеле, в большинстве случаев по несколько экземпляров», — и далее: «Нам удалось записать адреса более двух десятков игроков на кантеле и непосредственно слушать игру десятерых» [Гудков 1933: 3]. Спустя два года кропотливой работы по выявлению носителей традиции исполнительства на кантеле в докладной записке Сектора музыкальной этнографии КНИИ будут подведены первые итоги: «Самодельные 8–12-струнные кантеле до сих пор продолжают бытовать в карельской деревне, преимущественно в Южной Карелии (районы: Пряжинский, Олонецкий, Петровский). Наличие кантеле установлено более чем в 40 пунктах и зарегистрировано более 20 кантелистов. Следовательно, кантеле не является инструментом вымершим» [Докладная записка 1935: 23]. Позднее В. Я. Евсеев составил полный список взятых на учет Карельским научно-исследовательским институтом традиционных исполнителей, в него вошли фамилии 41 кантелиста и дополнительно названия 23 деревень, где были обнаружены только инструменты [Евсеев б/г: 6].

Таким образом, воспетый в XIX в. в севернокарельских рунах, вошедших в эпос «Калевала», традиционный музыкальный инструмент карелов — кантеле, крайне редко встречающийся в Беломорской Карелии, еще в первой трети XX в. активно бытовал в южных районах республики.

Литература

Гудков 1933 — Гудков В. П. Живое кантеле // Красная Карелия. 16 октября 1933. № 239. С. 3.

Гудков 1935 — Гудков В. П. Музыка Калевалы // Начало. Кн. 4. 1935 г. С. 39–41.

Гудков 1937 — Гудков В. П. Карельское кантеле // Народное творчество. 1937. № 8. С. 41–43.

Докладная записка 1935 — Об организации профессионального показательного кантеле-оркестра в качестве орудия массовой музыкальной работы в Карельской АССР. Докладная записка. Сектор музыкальной культуры КНИИ. 3 сентября 1935 г. // Архив КарНЦ РАН, ф. 1, оп. 3, д. 167, л. 23–25.

Евсеев 1950 — Карельские эпические песни / Предисл., подгот. текстов и коммент. В. Я. Евсеева. М.; Л., 1950.

Евсеев 1957 — Евсеев В. Я. Исторические основы карело-финского эпоса. М.; Л., 1957. Кн. 1.

Евсеев 1960 — Евсеев В. Я. Исторические основы карело-финского эпоса. М.; Л., 1960. Кн. 2.

Евсеев 1994 — Карело-финский народный эпос / Сост. В. Я. Евсеев. М., 1994.

Евсеев б/г — Список народных кантелистов, взятых на учет КНИИ / Составитель В. Я. Евсеев. Рукопись // Архив КарНЦ РАН, ф. 1, оп. 3, д. 208, л. 6.

Киуру 1990 — Ингерманландская эпическая поэзия: Антология / Сост. Э. Киуру. Петрозаводск, 1990.

Леннрот 1985 — Путешествия Э. Леннрота: путевые заметки, дневники, письма 1828—1842 гг. Петрозаводск, 1985.

Леннрот 2001 — Леннрот Э. Калевала: Эпическая поэма на основе древних карельских и финских народных песен / Пер. Э. Киуру и А. Мишин. Петрозаводск, 2001.

Макарьев 1934 — Макарьев С. А. Карельское кантеле. Статья с приложением 18 фотоснимков и 1 чертежа. 1934 г. Рукопись // Архив КарНЦ РАН, ф. 1, оп. 32, д. 179.

Пулькин 1971 — Пулькин В. И. Кантеле // Север. 1971. № 3. С. 109—116.

Черепяхина 1983 — Черепяхина А. П. О традиционных формах бытования карельской инструментальной музыки // Музыкальное искусство Карелии. Л., 1983. С. 5—16.

Väisänen 2002 — Kantele- ja jouhikko- sävelmiä. Toimittanut A. O. Väisänen. Juväskylä, 2002.



Ю. А. Савватеев
Петрозаводск

В. П. Гудков, «Калевала» и кантеле

Одна из самых ярких фигур музыкальной культуры 30-х гг. XX в. Карелии — Виктор Пантелеймонович Гудков. Это личность незаурядная, сыгравшая ключевую роль в возрождении народного музыкального инструмента кантеле и создании государственного профессио-

нального ансамбля песни и танца «Кантеле», ставшего неотъемлемой частью музыкальной жизни Карелии и страны [Антология 1963: 309–310; Гаврилов 1966: 106–110, Гаврилов 1986; История 2000: 87, 89, 91, 440; Кантеле-70 2007: 10, 16, 138, 140; Карелия 2007: 282; Колосенок, Моносов 1867: 68–109; Лапчинский 1970: 45–47, 62; Очерки 1969: 18, 154, 158; Писатели 1994: 26–27, Писатели 2006: 193–194; Пулькин 2002]. Ныне это Государственный Орден «Знак Почета» национальный ансамбль песни и танца Карелии «Кантеле».

В. П. Гудков родился 4 сентября 1899 г. в г. Воронеже в русской семье. Раннее детство прошло в уездном городке Землянске. Его отец, сын кустика-столяра, ставший путем самообразования «интеллигентом-самоучкой», одно время работал уездным нотариусом. Пристрастие отца к спиртному сильно осложняло жизнь семьи, заставляло менять и место работы, и место жительства. Мать — дочь профессора-разночинца, жила своей жизнью, не работала, но активно занималась общественной деятельностью. В 1905–1908 гг., будучи членом партии эсеров, вела подпольную работу, за что подверглась тюремному заключению. В 1912 г. досрочно освобождена по болезни как «невменяемая».

Три года Виктор и его младший брат Юра по существу находились на положении беспризорных, жили в крайней нужде. Но мальчики проявили характер и выдержку, а главное — желание учиться. В 1914 г. отец умер от чахотки. Виктор продолжал учебу в частном реальном училище в Воронеже, но успел окончить только 6 классов. С 14 лет сам начал подрабатывать частными уроками. Судьбоносным для В. П. Гудкова стал 1917 г., когда он с матерью и ее вторым мужем переехал «на Мурман». Отчим стал работать на строительстве Мурманской железной дороги, юноша же устроился конторщиком на ст. Кола. Здесь он и узнал о победе Октябрьской революции.

Вскоре началась интервенция союзников вдоль Мурманской железной дороги с целью ее захвата. В. П. Гудков в отличие от матери и брата не оказался на оккупированной англичанами территории только потому, что был избран делегатом съезда железнодорожников, проходившего в Петрозаводске. Ознакомившись с городом, молодой человек решил в нем и поселиться. Работал в Управлении Мурманской железной дороги конторщиком, а затем агентом по закупкам. Но жизнь на новом месте не радовала. В поисках «более сытного существования» решил перебраться в Курскую губернию. Там стал санитаром эпидемиологического отряда, проводил прививки против

оспы крестьянам Дмитриевского уезда. Вскоре сам заболел тифом. В 1919 г., оправившись от тяжелой болезни, женился. Поначалу молодые проживали у матери жены в с. Петровском той же губернии.

В январе 1920 г. В. П. Гудков переехал в Симбирск. Там вскоре был мобилизован в Красную Армию и занимался политпросветработой: сначала в политуправлении Приволжского военного округа, затем в политуправлении Западной армии и, наконец, в Главполитпросвете Татарской республики в Казани. В общей сложности служба длилась чуть больше года на должностях среднего политпросветсостава. Именно в армии, по признанию В. П. Гудкова, у него «пробудилось и окрепло политическое самосознание». В ноябре 1921 г. его приняли в члены РКП(б).

В 1921 г. В. П. Гудков возвращается в Мурманск, где сначала работал инструктором Губкома ВКП(б), потом заведовал Губполитпросветом, а позднее почти два года редактировал газету «Полярная правда». В 1928 г. обострилась тяжелая хроническая болезнь — туберкулез. Лечился в Ленинграде. После выписки из больницы решил остаться в городе под наблюдением квалифицированных врачей. Устроился на работу заведующим Красным уголком кондукторского резерва. Полного удовлетворения новая должность не приносила, манил полюбившийся север, где В. П. Гудков обрел свою вторую родину. В 1929 г. он уже в Кандалакше, устроился массовиком железнодорожного клуба при станции. В начале 1930 г. по поручению райкома ВКП(б) он создает газету «Кандалакшский коммунист» и назначается ее ответственным редактором. Одновременно активно участвует в деятельности выборных органов.

В 1931 г. произошла случайная встреча, ставшая воистину судьбоносной, предопределившая коренной поворот в жизни В. П. Гудкова. Оказавшись однажды в гостях у рабочего-финна, он увидел кантеле, привезенное из Финляндии, — национальный музыкальный инструмент, воспетый в «Калевале». Оно буквально заворожило гостя. Быстро созрел масштабный проект, нацеленный на усовершенствование данного инструмента и более широкое его использование в профессиональном искусстве путем создания «Кантеле-оркестра». Свой проект «реконструкции... кантеле и организации кантеле-оркестра» В. П. Гудков направил в только что созданный Карельский научно-исследовательский институт (далее КНИИ), а также в Карельский обком ВКП(б). В Петрозаводске его инициатива вызвала живой интерес.

Уже 1 сентября 1932 г. по рекомендации Обкома В. П. Гудков зачисляется в аспирантуру КНИИ. Одновременно он становится научным сотрудником Института, а вскоре и руководителем сектора музыкальной культуры в составе фольклорно-лингвистической секции. Видимо, его не столько привлекала сама аспирантура, сколько возможность основательно заняться изучением народной музыкальной культуры, народных музыкальных инструментов и их использования в современных условиях. В стенах Института, функционировавшего с марта 1931 г., начался самый продуктивный в плане творческой самореализации этап жизни В. П. Гудкова [1]. Новичок успешно приобщается к профессиональной научной деятельности: занимается изучением эпоса «Калевала», карельского, финского, вепсского и русского фольклора, народного музыкального творчества. Но в центре внимания оставался все же эксперимент, связанный с усовершенствованием кантеле и использованием его в профессиональном искусстве. Столь масштабный проект требовал поддержки, коллективных усилий, определенных затрат, использования как известного, так и нового фольклорного материала. В. П. Гудкову и как аспиранту, и как руководителю сектора музыкального фольклора приходилось заниматься и организацией полевых выездов с целью сбора произведений устного и музыкального народного творчества [2].

Во время поездок по районам республики удалось зафиксировать бытование кантеле во многих деревнях, подтвердить, что оно издавна оставалось любимым инструментом карельских крестьян и никогда не умирало. Выяснилось, что в районах Карелии и поныне живут замечательные мастера игры на этом инструменте. В Пряжинском р-не, например, кантеле встречалось почти в каждой деревне, а то и едва ли не в каждом доме. Кое-где оно заменяло гармонику, сопровождая танцы на деревенских вечеринках [2: 15]. Ставится задача собрать образцы народных кантеле, «взять на учет» кантелистов, а самых лучших из них привлечь для выступлений.

Об одном из них — Семене Тупицыне — В. П. Гудков узнал от участника фольклорной экспедиции Циктора, сообщившего, что наконец-то удалось найти долгожданное смычковое кантеле, сразу же высланное им в КНИИ по почте. Инструмент принадлежал ученику местной школы А. Колачеву, очень хорошо игравшему также и на обычном девятиструнном кантеле, и на балалайке. Изготовил редкое кантеле 5 лет назад тот самый Семен Тупицын — счетовод колхоза из

д. Лахта Пряжинского р-на. У него имелось и свое старинное смычковое кантеле, полученное по наследству.

С. Тупицын виртуозно исполнил Виктору свыше 10 разных наигрышей, а также длиннейшую руну о кузнеце Илмоллине. Тут же возникла мысль пригласить исполнителя на некоторое время в Петрозаводск в качестве инструктора-консультанта. Она нашла поддержку у заведующего фольклорно-лингвистической секцией Института А. Н. Нечаева, предложившего С. Тупицыну приехать к 1 декабря 1935 г. на 5–7 дней, захватив с собой кантеле и еще один инструмент – йоухикко. Ему предстояло показать искусство игры на них перед публикой и на радио, а возможно даже выехать в Ленинград [2: 20–21]. Наигрыши на кантеле С. Тупицына произвели сильное впечатление на В. П. Гудкова, сочинившего для оркестра «Тупицынскую кадиль».

К сентябрю 1935 г. сотрудники КНИИ выявили более 20 кантелистов, а наличие кантеле зафиксировали в 40 карельских населенных пунктах. В. П. Гудков еще более утвердился в желании использовать оригинальный инструмент в современной профессиональной музыкальной культуре. Но сначала требовалось обновить и усовершенствовать саму его конструкцию: стандартизировать размеры, усилить звук, придать хроматический строй и т. д. На обновленном кантеле стало возможно исполнять произведения советских и западноевропейских композиторов.

В 1933 г. В. П. Гудков создает при КНИИ самодеятельный кружок, ставший экспериментальным «Кантеле-оркестром». Обучение велось в его небольшой квартире. Оригинальное звучание инструмента вызывало живой интерес, желание как можно лучше овладеть его возможностями. Первое публичное выступление Оркестра состоялось в 1934 г. в финском детском доме. Концерт понравился и воспитанникам, и педагогам. Затем подобные выступления проводились в самых разных аудиториях. В 1935 г. игре на оркестровых кантеле начала обучаться группа красноармейцев, тоже в составе 14 человек. Известность Кантеле-оркестра росла. А изучение записей карельских национальных мелодий, включая песни, частушки, инструментальные наигрыши, позволило полнее раскрыть музыкальное богатство народа.

В. П. Гудков в краткой докладной записке информировал А. Н. Нечаева, что 9 июля 1935 г. работники Шуйской запови Петрозаводского леспромхоза слушали по радио игру колхозника С. И. Тупицына на кантеле. Как результат – обращение в сектор музыкальной

культуры Института за 20 подписями, в котором сообщалось, что музыка произвела «исключительно хорошее впечатление». Выражалось пожелание активнее популяризировать игру на кантеле среди широких масс [2: 19]. О карельских кантелистах вскоре узнали в Москве. 19 мая в газете «Правда» появилась заметка «Кантелисты» о единственном в СССР кантеле-оркестре. Она привлекла внимание Оргкомитета по подготовке Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве. Оркестр получил приглашение принять участие в музыкальной Олимпиаде национальных инструментов народов СССР, приуроченной к данной выставке. Выступления прошли успешно, получили одобрение слушателей и высокую оценку организаторов ВСХВ [2: 19].

На первых порах перед самодеятельным коллективом возникало немало трудностей. Занятия велись урывками, в свободные от основной работы часы. Почти исключались гастрольные поездки. Мешал и отток исполнителей, включая получивших хорошую подготовку, вплоть до уровня концертного мастерства. В 1935 г. «Кантеле-оркестр» вообще распался из-за отъезда в районы студентов Педагогического института после его окончания. Сектор музыкальной культуры 03.09.1935 г. подает еще одну докладную записку «Об организации профессионального показательного кантеле-оркестра и об использовании кантеле в качестве орудия массовой музыкальной работы в Карельской АССР». В ней обосновывалась острая потребность в создании профессионального Кантеле-оркестра, способного довести до конца эксперимент по модернизации кантеле и обеспечить высокую технику игры на нем. Отмечалось, что современный самобытный национальный коллектив отвечал бы культурным запросам трудящихся Карелии, пропагандируя карельскую национальную музыку на радио, в клубах, во время гастролей. Кроме того, коллектив оркестра мог бы содействовать разысканию, собиранию и записи карельского национального фольклора в районах республики. И что особенно важно, он помогал бы в организации самодеятельных кантеле-оркестров на местах, в подготовке для них руководителей.

В 1936 г. Карельский радиокomitee принял участие в 1-м Всесоюзном радиофестивале. В его программу вошло и выступление самодеятельного ансамбля кантелистов под руководством В. П. Гудкова, состоявшего в основном из студентов пединститута и учеников финской школы. Оно было отмечено премией Всесоюзного жюри – поездкой в Москву. Необходимость создания профессионального кантеле-оркестра осознавалась все сильнее. И СНК КАССР в том же

году принимает постановление о создании при Доме Народного творчества профессионального коллектива «Кантеле». Организация его поручалась В. П. Гудкову. В июне 1936 г. он переходит в штат этого Дома (вскоре преобразованного в Карельский Дом Народного творчества) на должность руководителя «Кантеле-оркестра». Уже в следующем году на базе оркестра создается Государственный ансамбль песни и танца «Кантеле». Мечта В. П. Гудкова сбылась. Теперь главной его заботой стали профессиональный уровень исполнителей и репертуар для оркестра, вокала и танцевальной группы. Важную роль сыграла поддержка известных композиторов Р. Пергамента, К. Раутио, певицы Сиркки Рикка и др. Постановкой танцев руководили В. И. Кононов и Х. И. Мальми. Регулярными становятся гастролы ансамбля по районам республики.

В 1938 г. во время декады творчества народных коллективов в Москве «Кантеле-оркестр» сопровождал выступление Карело-Финского хора под руководством Озерова. Программа оркестра произвела на слушателей хорошее впечатление. В 1939 г. ансамбль «Кантеле» включен в состав Карельской филармонии. Удлинняются маршруты гастролей: от Петрозаводска до Мурманска на севере, Ростова-на-Дону, Грозного и Махачкалы на юге и Белорусской ССР на западе. С 10 по 20 августа 1939 г. «Кантеле-ансамбль» выступал в Москве: в Колонном зале Дома Советов, в Большом зале филармонии, в Зеленом театре парка Культуры и Отдыха им. Горького, в клубах и дворцах культуры. Снова успех и высокая оценка Управления по делам искусств при СНК РСФСР. С началом советско-финляндской («зимней») войны 1939–1940 гг. ансамбль направляется на Карельский фронт в распоряжение 1-го стрелкового корпуса, где дает концерты для военнослужащих. В апреле 1940 г. коллектив возвратился в Петрозаводск с благодарностью командования корпуса.

Став руководителем ансамбля, В. П. Гудков продолжал общение с карельскими народными певцами, сказителями, музыкантами. Он постоянно подчеркивал огромную художественную ценность творчества карельского народа, «сверкающего драгоценными камнями самобытной народной фантазии и в то же время правдиво отражающего в себе жизнь и быт народа на протяжении целого ряда эпох». Лучшие образцы карельского фольклора, по его мнению, очаровывают всякого, кто наделен хотя бы малой долей художественного вкуса. Эти замечательные произведения требовалось облечь в форму, доступную для восприятия самой разнообразной аудитории. По мнению

Р. С. Пергамента, одной из таких форм мог стать музыкальный спектакль на основе сюжетов карельских рун (эпических песен). В. П. Гудкову идея понравилась, и он пишет либретто для оперы под названием «Три брата» в 3-х актах, 4-х картинах [Гудков 1939]. Текст получил одобрение писателей Карелии.

Еще одно, более значительное произведение В. П. Гудкова — драматическая поэма, или пьеса в стихах «Сампо» [Гудков 1946]. Рукопись ее обсуждалась 28 мая 1941 г. на заседании секции драматургии Карельского отделения Союза советских писателей весьма активно и содержательно. В заключительном слове автор счел нужным еще раз пояснить, что представленная драма задумана как драматическая пьеса с расчетом, чтобы на ее основе сделать вариант для показа в театре. Он выразил желание сохранить три сюжетные линии поэмы, тем более что они объединены образом Сампо — символом народного блага. В. П. Гудков много занимался песенным творчеством: обрабатывал и переводил на русский язык карельские, финские и вепсские народные песни, с увлечением пропагандировал их. Вместе с Н. Н. Леви они составили сборник «Песни народов Карело-Финской ССР». После тщательного изучения народная музыка обрабатывалась и использовалась для хора и оркестра «Кантеле». Народные интонации послужили основой таких известных его песен, как «Песня радости», «Карельские лесорубы», «Кадриль», «Часы», «Ты девица белолица».

Творчество В. П. Гудкова во многом питала «Калевала» Э. Леннрота в переводе Л. П. Бельского. Он постоянно обращался к нему, пытаясь раскрыть как несомненные достоинства, так и уязвимые места. В конце 30-х гг. сам решил приступить к новому поэтическому переводу на русский язык рун «Калевалы», изучал финский и карельский языки, но реализовать такой смелый и ответственный замысел не успел. Многогранную и плодотворную деятельность В. П. Гудкова прервали Великая Отечественная война, обострившаяся болезнь, эвакуация в Среднюю Азию (г. Фрунзе) и кончина в январе 1942 г.

В относительно короткой жизни ему довелось испытать немало и радостного, и горестного, преодолевать трудности и лишения, достигать немалых успехов. Выручало самообладание, твердость духа, трудолюбие, постоянное стремление к самообразованию и более полной самореализации. Осенью 1932 г. В. П. Гудков обосновался в Петрозаводске, где и проявил себя во всей полноте. Главное его детище — Государственный национальный ансамбль песни и танца

Карелии «Кантеле». Заслуги его не раз отмечались еще при жизни: он стал членом музыкального Фонда СССР, членом Союза писателей СССР, в 1940 г. он избирается депутатом Верховного Совета КАССР. В 1937 г. ему присвоено звание Заслуженного деятеля искусств КАССР. В. П. Гудкова уважали и за его личные качества как «человека большой души, все силы и знания отдававшего воспитанию молодежи, становлению крепкого, грамотного коллектива, думающего о будущих успехах».

Бросается в глаза сильная политизация публичных выступлений В. П. Гудкова [2: 41]. Но она не умаляет главного – искреннего желания служить любимому делу, с полной самоотдачей трудиться на благо народа, государства, претворять в жизнь близкий ему по духу лозунг «Музыку – в массы». Жизнь и творчество В. П. Гудкова станут в будущем объектом более основательного изучения. Личность его интересна уже тем, что продемонстрировала способность русской души воспринимать, чувствовать, передавать культурные традиции финнов, карелов и вепсов, высоко ценить их.

Литература

- Антология 1963 – Антология карельской поэзии. Петрозаводск, 1963.
- Гаврилов 1966 – Гаврилов М. Творец нового кантеле // Север. 1966. № 3. С. 106–110.
- Гаврилов 1986 – Гаврилов М. Певучей и звонкой струной // Ленинская правда. 1986. 11 октября.
- Гудков 1939 – Гудков В. П. Три брата. Либретто оперы в трех актах на сюжеты карельских эпических песен. Литературный вариант // Карелия. Альманах. Петрозаводск, 1939. Кн. 4. С. 95–142.
- Гудков 1946 – Гудков В. П. Сампо. Драматическая поэма // На рубеже. Альманах. Петрозаводск, 1946. № 7. С. 20–64.
- История 2000 – История литературы Карелии: В трех томах. Т. 3. Петрозаводск, 2000.
- Кантеле-70 – Кантеле – 70. К 70-летию Национального ансамбля песни и танца Карелии «Кантеле». Петрозаводск, 2007. 160 с.
- Карелия 2007 – Карелия. Энциклопедия. Т. 1. Петрозаводск, 2007.
- Колосенок, Моносов 1867 – Колосенок С. В., Моносов И. И. Культура Советской Карелии. Петрозаводск, 1967.
- Лапчинский 1970 – Лапчинский Г. И. Музыка Советской Карелии. Петрозаводск, 1970.
- Леви, Гудков – Леви Н. Н., Гудков В. П. Песни народов Карелии (машинописная копия) // Научный архив КарНЦ РАН, ф. 1, оп. 39, д. 68–69.

Очерки 1969 — Очерки истории советской литературы Карелии. Петрозаводск, 1969.

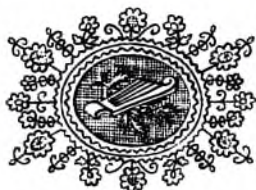
Писатели 1994 — Писатели Карелии. Биобиблиографический словарь. Петрозаводск, 1994.

Писатели 2006 — Писатели Карелии. Библиографический словарь / Сост. Ю. И. Дюжев. Петрозаводск, 2006.

Пулькин 2002 — Пулькин В. Прелюдия для кантеле с оркестром // Курьер Карелии. 2002. 16 мая.

Источники

1. Личное дело аспиранта Гудкова В. П. Научный архив КарНЦ РАН, ф. 1, оп. 26, д. 48, л. 1–10.
2. Научный архив КарНЦ РАН, ф. 1, оп. 3, д. 167.



Н. Г. Комелина
Санкт-Петербург

Советская фольклористика в отдельно взятой республике. Отдел фольклора в Карельском научно-исследовательском институте культуры в 1939–1941 гг. (по материалам архива А. Д. Соймонова)

В настоящей статье я описываю небольшой сюжет, подсказанный мне архивными материалами. Я не выстраиваю концепции и не делаю далеко идущих выводов. Некоторые предположения, осторожно высказанные в статье, могут быть оспорены, так как никогда ранее я не занималась вопросами национальной политики и национальным фольклором.

Проблемам советского фольклора и истории отечественной науки Сталинской эпохи посвящено ряд исследований: Ф. Ойнаса¹,

¹ Oinas F. J. 1) Folklore activities in Russia // Journal of American Folklore. 1961. Vol. 74. P. 362–370; 2) Folklore and Politics in the Soviet Union // Slavic Review. 1973. N 32. P. 45–58; 3) The political Uses of Folklore in the Soviet Union // Journal of the Folklore Institute. 1975. N 12. P. 157–175.

Ф. Миллера², Т. Г. Ивановой³, К. А. Богданова⁴ и многих других. Историографией фольклористики в настоящее время занимается Т. Г. Иванова⁵, более широкие вопросы истории академической науки интересовали Л. Грэхема⁶.

Карельский научно-исследовательский институт был создан в 1931 г. Первоначально в 1934 г. руководителем этнографо-лингвистической секции был А. Н. Нечаев. В дальнейшем короткий промежуток времени Отделом фольклора заведовала сотрудница Пушкинского Дома А. Н. Лозанова⁷. С 1939 г. его возглавлял Алексей Дмитриевич Соймонов, тогда еще студент филологического факультета ЛГУ. Хронологические рамки моего исследования ограничиваются тремя годами: 1939–1941 гг. — периодом работы А. Д. Соймонова в КНИИК и до начала Великой Отечественной войны и оккупации Карелии немецкими войсками.

Предыстория

А. Д. Соймонов и его молодые коллеги по КНИИК еще в студенческие годы были привлечены к фольклорной работе Отдела фольклора ИРЛИ, и главным (но не единственным) регионом, который изучали студенты, стала Карелия.

В 1930-е гг. состоялось несколько экспедиций, в которых участвовали студенты Ленинградского института философии, литературы и истории, будущие сотрудники КНИИК: это экспедиция 1936 г. в Олонецкий район, под руководством П. Г. Ширяевой, и на Онежский завод, под руководством А. Д. Соймонова (рис. 1 и 2). Итогом этих

² Miller F. *Folklore for Stalin. Russian Folklore and Pseudofolklore of the Stalin Era*. Armonk; New York; London, 1990.

³ Иванова Т. Г. 1) О фольклорной и псевдофольклорной природе советского эпоса // *Рукописи, которых не было: Подделки в области славянского фольклора* / Изд. подгот. А. Л. Топорков, Т. Г. Иванова, Л. П. Лаптева, Е. Е. Левкиевская. М., 2002. С. 403–432; 2) Сказитель и официальная политика в области фольклористики в 1930-е годы (О жанровой природе песенного советского эпоса) // *Мастер и народная художественная традиция Русского Севера: Докл. III науч. конф. «Рябининские чтения 99»*. Петрозаводск, 2000. С. 84–91.

⁴ Богданов К. А. *Vox roruli: Фольклорные жанры советской культуры*. М., 2009.

⁵ Иванова Т. Г. *История русской фольклористики XX в.: 1900 – первая половина 1941 гг.* СПб., 2009.

⁶ Грэхем Лорен Р. *Очерки истории Российской и Советской науки*. М., 1998.

⁷ Подробнее о деятельности КНИИ/КНИИК см. соответствующий раздел в кн.: Иванова Т. Г. *История русской фольклористики XX в.: 1900 – первая половина 1941 гг.* СПб., 2009. С. 477–479.

поездок стали сборники «Песни и сказки на Онежском заводе»⁸ и «Былины Пудожского края»⁹ и др. Позднее А. Д. Соймонов, характеризуя эти поездки, говорил о необходимости комплектования Института молодыми национальными кадрами: «Трудности в организации этой работы заключались в том, что нужно было собирать соответствующие материалы среди карел, русских, вепсов, тогда как национальные кадры фольклористов были немногочисленны: карельским фольклором занимались В. Е. Евсеев и В. П. Гудков, основатель ансамбля „Кантеле“, среди вепсов начинал работу Г. Власьев»¹⁰. В Отделе фольклора КНИИК требовались также сотрудники, специализирующиеся в русском фольклоре.



Рис. 1. Экспедиция 1936 г. в Олонецкий район, под руководством П. Г. Ширяевой

Комментарий А. Д. Соймонова: [нижний ряд]: Феня Титкова, П. Г. Ширяева, М. К. Азадовский (?), М. Коргуев, члены экспедиции, В. В. Чистов, Нечаев (?) (кто-то вырвал кого?)

⁸ Песни и сказки на Онежском заводе. Петрозаводск, 1937. Изучение фольклора и истории фабрик и заводов было одной из тем, предлагаемых и рекомендованных фольклористам и этнографам в начале 1930-х гг.

⁹ Былины Пудожского края. Петрозаводск, 1941.

¹⁰ Ссылки на архивные шифры не даются, в связи с тем что коллекция находится в работе.



Рис. 2. Экспедиция 1936 г. в Олонецкий район, под руководством П. Г. Ширияевой

Комментарий А. Д. Соймонова: у фонографа — Пашкова А. О., партизан Пашков Василий, начальник экспедиции П. Г. Ширияева, участники экспедиции Николаевская А. (?), Суконина А. (?)

Поэтому в 1939 г. в Институт были приняты на работу или тесно сотрудничали с ним выпускники филологического факультета ЛГУ (Н. В. Новиков, М. М. Михайлов, В. В. Чистов). Имея тесные связи с профессорско-преподавательским составом Ленинградского университета и сотрудниками Пушкинского Дома, молодые ученые постоянно консультировались с ними по вопросам оценки собранного материала, редактирования сборников и статей. В качестве примера приведу цитату из письма А. Д. Соймонова к М. К. Азадовскому: «Право, нас еще рано оставлять без учителя, к которому мы привыкли, ведь почти все фольклористы здесь Ваши бывшие студенты. Если Вы будете редактировать отдел фольклора в периодическом издании института, то снова будет постоянный контроль работ Михайлова, Новикова, моих и многих других товарищей. Вы лучше всех знаете нас, и такой контроль совершенно необходим. Ведь это так, потому что все мы, по существу, еще учимся».

С другой стороны, статус «студента» мешал А. Д. Соймонову руководить фольклористической работой. Например, из письма к Н. П. Андрееву: «Ведь они (имеется в виду Карельское отделение Союза советских писателей. — Н. К.) что устроили, они однажды вызвали Свинына и застенографировали около 50 его сказок. Я бранился, но у них своя наука. Подобными записями писатели гордятся. Это видите ли „фольклорный архив“. Стенографистка, конечно, была неопытная. Весь ужас в том, что обоюдное творчество его и Свинына они и впредь собираются публиковать в новом своем журнале „На рубеже“. Нас почитают здесь „студентами“ — это нечто вроде ругательного слова, но и творят там иногда жалкие вещи». Эта цитата важна еще и тем, что в Карелии, помимо академической науки (осуществляемой в КНИИ), была еще «наука» популяризаторская, практиковавшаяся местным отделением Союза советских писателей¹¹.

Кроме ленинградских ученых, в редактировании сборников Института должен был принимать участие и московский ученый — Ю. М. Соколов. Он собирался стать редактором и автором предисловия к одному из сборников, но в связи с его смертью эта обязанность легла на плечи М. К. Азадовского.

Таким образом, на этом этапе существования Отдела фольклора в Карельском НИИ складываются отношения с центральными научными организациями как отношения учителей и учеников. Отсюда возникает ситуация контроля и руководства региональным фольклорным центром из культурной столицы.

Несомненно, существуют тенденции развития науки, не связанные с политической конъюнктурой. Однако в только что созданной республике, на границе с Финляндией, с которой только что была окончена война, роль идеологической «надстройки», надо думать, была весьма высока.

Среди *общих тенденций* развития советского фольклора 1930-х гг., нашедших отражение в работе фольклористов КНИИК, можно выделить следующие: помощь сказителям и связанное с этим преобладание персональных сборников над региональными, собирательский и

¹¹ В прениях по докладу В. Г. Базанова «Устное народное творчество и работа с носителями фольклора» М. К. Азадовский на выпады против сборника своего ученика М. М. Михайлова «Русские плачи Карелии» и на предложение Базанова популяризировать фольклор отвечает, что научные издания необходимы (см.: На рубеже. 1941. № 1–2. С. 42–55).

публикаторский приоритет определенных жанров и игнорирование других, создание региональных сборников по образцам общесоюзных, имеющих пропагандистскую направленность.

1. Помощь сказителям. Фольклорист перестает быть «регистратором фольклорного материала» и «активно вмешивается» в фольклорный процесс с начала 1930-х гг.¹² В Доме народного творчества им. Н. К. Крупской (Москва) проходят слеты сказителей и отчеты фольклористов о сотрудничестве с исполнителями фольклора¹³. Так, в письме к Г. Н. Париловой от 10 октября 1940 г. А. Д. Соймонов замечает, что на конференции в Москве (30 декабря) планируется его доклад о работе со сказителями. Отчет А. Д. Соймонова за 1941 г. содержит перечень мероприятий, проводимых в рамках поощрения карельских сказителей: «...получено от сказителей 42 письма и послано 47, причем многие из них содержат консультацию по новым произведениям, присланным сказителями в институт. Оказана материальная помощь в размере до 200 р. трем сказителям; прикреплены учителя на местах для обучения грамоте к 6 сказителям. В апреле 41 года был проведен творческий отчет выдающегося певца былин Н. В. Кигачева. На самоотчете присутствовала старший научный сотрудник института литературы АН СССР А. М. Астахова; обсуждались советские былины Кигачева. На майские праздники была организована экскурсия в Ленинград и Москву известного певца былин Т. Т. Фофанова. <...> В Петрозаводск запланировано вызвать за год 18 человек, в том числе 4 человека для самоотчета. Намечено учреждение работы на местах путем прикрепления учителей к сказителям, увеличить количество посылаемых книг и т. д.» Просветительские задачи и материальная помощь сказителям, в принципе, не выходят за рамки дореволюционного отношения к выдающимся исполнителям фольклора. Однако в 1930-е гг. эта тенденция приняла массовый характер и, кроме просветительских, имела также и пропагандистские цели — создание и исполнение советского фольклора.

¹² См. об этом: Соколов Ю. М. Основные линии развития советского фольклора // Советский фольклор: Сб. статей и материалов. М.; Л., 1941. № 7. С. 38–54.

¹³ Фольклор России в документах советского периода 1933–1941 гг.: Сб. документов / Сост. Е. Д. Гринько, Л. Е. Ефанова, И. А. Зюзина и др. М., 1994.

2. Преобладание персональных сборников над региональными.

Фольклор в середине 1930-х гг. из безличного стал личным и персональным, исполнитель фольклора приблизился к непрофессиональному автору. В конце 1930-х — начале 1940-х гг. выходят многочисленные сборники, включающие репертуар одного исполнителя (например, «Сказки Ф. П. Господарева»¹⁴, «Былины П. И. Рябикина-Андреева»¹⁵, «Былины М. С. Крюковой»¹⁶ и пр.), а региональный принцип организации материала отходит на второй план. В одном из писем к Н. П. Андрееву обсуждается сборник вепсского сказочника Смирнова: «Относительно сказок Смирнова. Может быть, придется изменить название сборника. Тов. Власьев сейчас выехал в район для выяснения некоторых данных о Смирнове, Власьев заедет к Вам и расскажет.

Получив некоторые данные о Смирнове, мы изъяли статью; конечно, это не относится к сказкам, тем более что материал о Смирнове ничего особенного не содержит, кроме того, что он был в числе крестьян-богатеев и был выслан из района. То же имело место и в отношении Пашковой и Конашкова. Но Пашкова и Конашков — это другое дело, поскольку впоследствии все выяснилось. Что касается Смирнова, то, может быть, и нецелесообразно называть его именем сборник. Может быть, назвать сборник „Сказки Ояцкого района“, упомянув о Смирнове лишь в конце статьи. Вопрос может стоять лишь о названии книги и, в связи с этим, о некоторых изменениях в статье. Многое зависит от того, что привезет Власьев, может быть, никаких изменений не потребуется». Любопытно, что А. Д. Соймонов не ставит вопрос о невозможности публикации сборника фольклора, записанного от политически неблагонадежного исполнителя, а предлагает лишь представить его как региональный, не меняя содержания и внося исправления лишь во вступительную статью.

Обсуждая состав альбома «Поэзия Севера», Г. Н. Парилова замечает: «Насчет людей с Онегзавода. Помнишь разговоры, что кто-то

¹⁴ Сказки Ф. П. Господарева / Запись текста, вступ. ст. и примеч. Н. В. Новикова. Петрозаводск, 1941.

¹⁵ Былины П. И. Рябикина-Андреева / Подгот. текстов к печати, ст. и примеч. В. Базанова. Петрозаводск, 1940.

¹⁶ Былины М. С. Крюковой / Записали и комментировали Э. Бородина (Морозова) и Р. Липец; под ред. акад. Ю. М. Соколова. Т. I. М., 1939; Т. II. М., 1941.

арестован или политически неблагополучно, выяснить это надо, если не проверено».

Обратная тенденция — это включение в готовые сборники/статьи имен исполнителей, получивших правительственные поощрения. А. Д. Соймонов в письме к Н. П. Андрееву от 7 марта 1940 г. обращается с просьбой: «Мы бы хотели, чтобы были упомянуты или как-то отмечены выдающиеся исполнительницы народных песен (Быкова, Ватчива и др.), награжденные во время конференции почетными грамотами Карельского правительства».

Индивидуальный сборник, как показатель статусности, требовал проверки политической благонадежности исполнителя и его прошлого.

3. Приоритет определенных жанров. Иерархия жанров, выработанная дореволюционной фольклористикой, в середине — конце 1930-х гг. принимает характер предписания для сбора текстов в первую очередь эпических (былин и сказок) и лишь затем лирических. В связи со статьей Н. П. Колпаковой, помещенной в одном из сборников КНИИК, А. Д. Соймонов рассуждает о народной песне: «Работ о песне почти не появляется. Почему это так? А материалу сколько угодно, ведь нет ничего легче, как записывать песни. Они сами в руки идут. Скорее даже чем сказки. Отмечается довольно широкое бытование былины, а о народной песне ни слова. В почти любой, даже маленькой деревушке существуют самодеятельные хоры, коллективы, где культивируется именно старая лирическая песня, не говоря уже о свободном бытовании. И ведь есть замечательные исполнители этих песен. А у нас, я имею в виду, конечно, КНИИЦ, часто просто отмахиваются рукой. А, песня, это не надо, вот если бы вы былины знали. <...> И поэтому ничего не издают. Мы теперь затеяли несколько скромных изданий по песне».

4. Региональные издания, построенные по образцу общесоюзных. В 1940 г. выходит сборник «Народное творчество Карело-Финской ССР» (Петрозаводск, 1940), имеющий аналог — «Творчество народов СССР» (М., 1937), издание, в которое вошли произведения просоветского фольклора союзных республик.

В письме А. Н. Лозановой от 2 января 1940 г. обсуждается карельский сборник и цитируется отзыв на него работника из органов В. А. Быстрянского. А. Н. Лозанова пишет: «Как видите, рецензия хорошая. Но прежде чем передавать рукопись в издательство, нужно получить еще отзыв со стороны чисто фольклорной. Это необходимо,

чтобы избежать дальнейших задержек. Вспомним, что рецензирование рукописи некомпетентными в этой области лицами (и их различного рода пожелания относительно „исправлений“) задержало издание книги на целый год». Можно заметить, что издания подобного рода проходили прежде всего редактуру с точки зрения идеологического содержания и только затем попадали на отзыв фольклористов.

Говоря о том, что у нее имеется в наличии только один экземпляр сборника, А. Н. Лозанова замечает: «Что касается экземпляра КНИИК, то он как единое целое сейчас не существует: из него многое вынималось по мере надобности — передавалось для сборников, газетных корреспонденций, радиопередач, для выставки и т. д.» Таким образом, произведения просоветского фольклора популяризировались в СМИ (передавались по радио, публиковались в передовицах и пр.).

Создание сборников советского фольклора в национальной республике по образцу «Творчества народов СССР» имело политические и пропагандистские цели.

Национальная политика в области фольклора

И живут в союзе братском
Финны, русские, карелы.
Нашу дружбу враг коварный
Никогда не разорвет...
[И. Кутасова. Сталину
// На рубеже. 1940. № 1]

В 1940 г. была образована Карело-Финская ССР. Июньский номер петрозаводского журнала «На рубеже» был полностью посвящен этому событию. В стихах провинциальных поэтов звучало ликование по поводу «освобождения» финнов и карелов, дружбы с русским народом и призыв к совместной борьбе с «врагом».

В докладе секретаря ЦК ВКП(б) КФССР тов. И. И. Сюкияйнена на съезде писателей КФССР «О задачах литературного движения в К.-Ф. ССР» звучит обвинение в недостаточном внимании к национальному фольклору. Секретарь ЦК отмечает, что «карело-финский фольклор собирается совершенно недостаточно»¹⁷.

¹⁷ «О задачах литературного движения в Карело-Финской ССР»: Доклад секр. ЦК ВКП(б) КФССР тов. И. И. Сюкияйнена // На рубеже. 1941. № 1–2. С. 16.

В 1940 г. и первой половине 1941 г. фольклорная секция КНИИК выпустила в свет целую серию изданий произведений народного творчества, многие из книг, находящиеся в работе, в связи с началом войны так и не были опубликованы¹⁸. Большинство из этих изданий заведующий отделом КНИИК обсуждал с редакторами и коллегами.

На страницах местной печати появилась негативная рецензия на сборник «Сампо» В. Евсеева (1940), составитель сборника был обвинен в фальсификации текстов¹⁹. Параллельно с обсуждением книги в печати она была предметом дискуссий и в Отделе фольклора Института. Из письма Г. Н. Париловой от 10 октября 1940 г.: «Около 1 часа сегодня я и Мишка (М. Михайлов. — Н. К.) опять потратили на разоблачение Евсеевских штучек с книгой Сампо. Евсеев оказался порядочным лгуном — он классические цитаты перевирает или, доказывая что-либо, ссылается на то, чего на самом деле нет. Теперь я не повышаю голоса с Евсеевым, а методически с фактами в руках доказываю, в чем он неправ. Очень это помогает».

¹⁸ Списки изданий по национальному и русскому фольклору, выполненных в КНИИК, составлены А. Д. Соймоновым и помещены им в рукописный отчет: «В 1940 г. появилось переиздание „Калевалы“ в переводе Л. П. Бельского, под редакцией профессора Е. Г. Кагарова. В подготовке его принимали участие и ряд молодых сотрудников Института. Тогда же на русском языке были изданы сборники „Сампо“ В. Евсеева (оформление книги Г. А. Стронка) и в 1941 г. „Карело-финские эпические песни“, под редакцией академика Ю. М. Соколова. Готовились к печати вепские сказки (запись, статья и примечания Г. Власьева, под редакцией Н. П. Андреева), „Песни народов Карело-Финской ССР“ с предисловием и примечаниями В. Гудкова и Н. Леви, редакция Е. В. Гилпиуса, еще два сборника В. Е. Евсеева: „Руны Архипа Пертунена“ и „Сказки и песни А. Ф. Никифоровой“, под редакцией Хамаяляйнена, „Финский фольклор“ Х. И. Лехмус. В 1941 году был начат перевод на финский язык книги В. В. Чистова, под редакцией А. Н. Лозановой „Народное творчество Карело-Финской ССР“. Было запланировано также и трехтомное издание карельских сказок, над которыми начала работу К. Ф. Белова.

По русскому фольклору в 1940—41 гг. вышли в свет книги „Русские плачи Карелии“, подготовленные М. М. Михайловым, сб. Н. Новикова „Сказки Ф. П. Господарева“, „Былины Т. Г. Рябинына-Андреева“, подготовленные В. Г. Базановым, под ред. А. М. Астаховой, сборник статей „Фольклор К.-Ф. ССР“, под ред. проф. Н. П. Андреева, и сборник Г. Н. Париловой и А. Д. Соймонова „Былины Пудожского края“. Война прервала работу над следующими изданиями: „Былины А. Ф. Конашкова“, сб. А. М. Линевского (сб. вышел в свет в 1948 г.), „Поморские песни“, записанные от Ф. И. Быковой, А. М. Конаревой и др., подготовка текстов, статья и комментарии Г. Н. Париловой, редакция А. М. Астаховой и З. В. Эвальд, „Русские исторические песни“, подготовка текстов, статья и комментарии А. Н. Лозановой, „Библиотека советского фольклора“ (серия брошюр, которые готовил М. М. Михайлов), „Сказки Карельского беломорья“ готовила группа молодых специалистов: И. М. Колесницкая, Е. Я. Ленсу, М. А. Шнейерсон, Л. С. Хайкина, Н. Л. Алексеев, „Фольклор деревни Семеново (Пудожский район)“, составитель А. Белованова и некоторые другие издания, внесенные в план 1941 г.»

¹⁹ [Рец.] // На рубеже. 1941. № 4. С. 62–64.

Трехтомное издание карельских сказок, над которыми начала работу К. Ф. Белова в 1941 г., обсуждается в письмах А. Д. Соймонова к Н. П. Андрееву. Так, в письме от 15 января 1941 г. он пишет: «Очень хочет приехать к Вам Белова, посоветоваться о переводах сказок».

Однако национальное творчество было уязвимым местом Отдела фольклора КНИИК. Переписка с сотрудниками Пушкинского Дома демонстрирует предпочтение исследований русского фольклора Карелии.

Совещание в Ухте Калевальского района в апреле 1941 г.

Практика организации олимпиад народного творчества, слетов и съездов сказителей была распространена довольно широко, как на региональном, так и на всесоюзном уровне²⁰. Подобные мероприятия представляли собой конкурсы исполнительского мастерства, а победители их становились объектом пристального внимания фольклористов.

В 1938 и 1939 гг. в Карелии проводились общереспубликанские съезды и совещания по вопросам культурного строительства (рис. 3 и 4). Совещание в Ухте в 1941 г., о котором пойдет речь, объединяло конференцию, празднование юбилея исполнительницы рун Марии Ремсу и полевую работу по записи рун.

О планирующейся поездке сообщается в письме А. Д. Соймонова к Н. П. Андрееву от 15 января 1941 г.: «В северные районы будем ездить обязательно. Ведь до сих пор ориентировались главным образом на южные районы, т. к. на основе их диалектов создавали карельский литературный язык. Кроме того, ведь в феврале мы проводим в Калевальском районе конференцию сказителей. Придется обходиться своими силами, так как туда ехать очень трудно. Летом на Север запроектирована большая экспедиция». Выездное совещание финансировалось Союзом писателей КФССР. В поездке в Ухту также участвовали четыре собирателя, которые записывали руны. А. Д. Соймонов в письмах к Г. Н. Париловой называл их «товарищами» и никого поименно не перечислил: «Товарищей у меня их 4 чел<овека>, разослал по сказителям». В письмах жене он делится первыми впечатлениями: «Ухта 6/IV — 41 г. 9 ч. вечера. Сегодня подготавливал вечер, будет много интересных национальных номеров, я говорю с крестьянами

²⁰ В Москве, Архангельске и других городах.

только через переводчиков. Крестьяне и все здесь очень приветливы, идешь по улице, встречные говорят „терве“ — „здравствуй“, рай. Организации помогают, конференция начнется завтра в 6 часов вечера, собралось уже около 25 человек, дороги дальние, некоторые не могут приехать».

Конференция продолжалась с 7 по 9 апреля, по окончании ее собиратели остались еще на несколько дней для записи рун.

С одной стороны, фиксировался традиционный фольклор; были приглашены потомки известных сказителей: «Много записываем, есть уже более 20 рун, нашли крупных певцов — даем выступать сказителям, я учел недостатки прошлой конференции. Теперь и записываем и слушаем их много. Мы нашли двух певцов рун из знаменитых поколений Пертуеву и Маликина и с огромным репертуаром. Пертуева знает 10 рун».

С другой стороны, А. Д. Соймонов отмечает и стихийное создание произведений на советскую тематику. Такая ситуация его удивляет, так как с русскими сказителями для этого проводилась специальная работа: «Есть советские произведения, говорят замечательные и уж тут *абсолютно* без посторонней помощи, мы берем готовое, записываем как обычно. У товарищей возникает лозунг — создать Советскую Калевалу. Это потому что у всех громадное впечатление от конференции».

По возвращении в Петрозаводск в письме от 12 апреля 1941 г. к Г. Н. Париловой он резюмирует все предыдущие письма и подводит итоги конференции: «5 и 6 шла запись сказителей. <...> 7 апреля в 6 часов открыли конференцию. Все заседания, включая последние, прошли с необычайным подъемом. Сказители — подлинные, настоящие певцы рун. Есть старики, которые могут петь, взявшись за руки. Советский фольклор, ты понимаешь, там возникает, стихийно, изумительную руну записали о войне с Финляндией, ряд поэтических приветствий конференции, песни советские. Эти сказители имеют нечто специфическое. Что-то напоминает Восток что ли в том отношении, что эти северные ашуги поют о наших днях и делах без всякой помощи фольклориста, мы поразились, встретив Советский фольклор там, где никогда не работали. Сказители непосредственны до смешного. <...> В общем, народ своеобразный и очень хороший. Записали мы 46 рун — это невиданная цифра. Все экспедиции (в Калевальский район было около 5) за годы советской власти записали только 42 руны, а я еще не считаю заклинаний».



Рис. 3. Первое всекарельское совещание по вопросам литературы и языка (29 июня — 3 июля 1938 г.)

Комментарий А. Д. Соймонова: «Здесь наряду с известными партийными работниками, писатели, ученые (А. М. Астахова, В. Г. Базанов, А. Н. Лозанова). Народные сказители сидят в первом ряду, как наиболее уважаемые участники этого совещания»



Рис. 4. Всекарельское совещание сказителей и мастеров изобразительного искусства 25–30 мая 1939 г.

Комментарий А. Д. Соймонова: «Слева в третьем ряду стоят Н. И. Одинцов и М. М. Михайлов. Одинцов, участник революции, старый кузнец Онежского завода, поведавший много интересного составителям сборника „Песни и сказки на Онежском заводе“. В центре фотографии – академик – Соколов, только что превративший беседу с сказительницей А. М. Пашковой, дальше в одном ряду сидят сказители-орденоносцы: П. И. Рябинин-Андреев, А. Ф. Конашков, М. М. Коргуев, гостя из Воронежа А. К. Барышников (Куприяниха). Наконец, в первом ряду слева – певец былин И. Т. Фофанов и студент, впервые записавший от него былины, – К. В. Чистов. Рядом с Фофановым Никита Антонович Ремизов»

Конференция получает освещение как в местной, так и в столичной периодике: заметка о ней была помещена в альманахе «На рубеже», кроме того, А. Д. Соймонов в этой поездке был корреспондентом ТАСС и посылал телеграммы о ходе мероприятия. Конференция в Ухте продолжает традицию совещаний сказителей 1938 и 1939 гг., однако в ходе ее производятся записи фольклора.

Сотрудники отдела фольклора КНИИК в 1939–1941 гг. в своей деятельности придерживались тех направлений, которые были ведущими в фольклористических центрах Москвы и Ленинграда. Статус «учителей» позволял столичным ученым руководить и контролировать работу карельских фольклористов. Принцип изданий сборников фольклора и мероприятий, ориентированных на Центр, является также как важной чертой фольклористики советского периода, так и отражением национальной политики эпохи 1930-х гг. Выраженная политическая подоплека некоторых явлений в работе Отдела фольклора связана с напряженной ситуацией в самом регионе (Зимняя война и образование Карело-Финской ССР), когда публикация и исследования фольклора помимо научных целей приобретали также и значение в пропаганде советской власти.

Научное издание

**«КАЛЕВАЛА»
В КОНТЕКСТЕ
РЕГИОНАЛЬНОЙ И МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ**

Материалы

международной научной конференции, посвященной 160-летию
полного издания «Калевалы»

*Утверждено к печати Ученым советом
Института языка, литературы и истории
Карельского научного центра РАН*

*Художник А. Н. Трифанова
Редакторы Л. В. Кабанова, М. А. Радостина
Оригинал-макет Г. А. Тимонен*

Подписано в печать 01.11.2010 г. Формат 60х84¹/₁₆. Гарнитура Newton.
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 30,0. Усл. печ. л. 32,3. Тираж 300 экз.

Отпечатано в Кошистар Оптима