

*Эйно
Карху*

От рун- к роману

*Статьи
о карело-финском фольклоре,
«Калевале»,
финской литературе*

876645

ИЗДАТЕЛЬСТВО «КАРЕЛИЯ»

Петрозаводск, 1978

Предисловие

Включенные в эту книгу статьи отобраны и расположены таким образом, чтобы вместе они дали целостное представление о карело-финском фольклоре и различных его жанрах, о «Калевале» и выдающемся значении этого фольклорно-литературного памятника в дальнейшем развитии духовной культуры, о некоторых главных проблемах финской литературы XIX—XX веков, равно как об отдельных эпизодах ее связей с русской литературой.

Одна из центральных идей книги состоит в том, чтобы проследить на этом материале пути эволюции художественного сознания от фольклорно-бесписьменных форм к литературным формам творчества. Лейтмотив статей — именно литература в движении, не в статике, литература как выразительница ведущих тенденций исторического процесса. Соответственно и фольклор рассматривается в его специфических связях с историей, с точки зрения исторически обусловленного развития его эстетики.

При том, что автор стремился придать книге целостность, необходимо оговорить, что это все же сборник статей, а не монографическое исследование единой проблемы. Первоначально статьи были опубликованы в литературных журналах (центральных и карельских, некоторые в зарубежных); для настоящего издания они тщательно просмотрены и отредактированы автором, в случае необходимости дополнены и переработаны с целью добиться стройности и целенаправленности изложения.



Народная поэзия и «Калевала»

Фольклор и история

1

Письменной литературе предшествовала, а затем и сопутствовала «неписаная литература» — устное поэтическое народное творчество, различные его жанры: эпические и лирические песни, заклинания и заговоры, сказки и предания, пословицы и поговорки.

Исторически сложилось так, что те фольклорные ценности, на которые опиралась в своем развитии сначала финская, затем и карельская литература, являются в значительной мере общим культурным наследием обоих народов. Подразумевается и общность происхождения и общность участия этого наследия в последующем национально-культурном развитии финского и карельского народов на равных правах и основаниях. Особенно в ранние периоды истории финской литературы, когда финская нация только складывалась (в состав ее частично вошли также карелы), еще не было причин этнически резко разграничивать те фольклорные произведения, которые записывались исследователями среди финского, карельского, ижорского, финско-ингерманландского населения. Собранный фольклорный материал становился общим культурным достоянием. Поэтому те сокровища народной поэзии, на основе которых потом возникли «Калевала», «Кантелетар» и другие известные публикации, вошедшие в историю финской и карельской культуры, справедливо принято объединять общим понятием: карело-финский фольклор, карело-финская народная словесность.

Фольклор — лоно литературы, она возникла из фольклора. И роль карело-финского фольклора в развитии финской литературы огромна. Его ценность для литературы

стала осознаваться еще на относительно ранних этапах литературного развития. «Не только то постыдным считаю, что прирожденный финн нашей поэзии не знает, но и то, что он не восхищается ею», — писал Х. Г. Портан в 1766 году, и в известном смысле реализацией этого тезиса о должном отношении потомков к фольклору является вся последующая история финской литературы.

У фольклора и литературы много общего, оба они являются видами словесного искусства. Каждый из этих видов имеет, однако, свою самостоятельную художественную специфику, свою особую социально-эстетическую природу и форму функционирования, равно как и свою собственную историю. Только история фольклора по сравнению с историей литературы менее обозрима, о ее ранних периодах известно гораздо меньше конкретных и достоверных фактов. Поэтому науке доступнее говорить о фольклоре именно как о художественном наследии — в том его виде, как оно нам досталось, — чем составить более или менее полное представление о его генезисе и длительном развитии.

Главная причина в том, что наука располагает лишь сравнительно поздними записями собственно фольклорных произведений. Карело-финский фольклор впервые стали записывать в конце XVIII века, в основном в XIX веке. Между тем фольклор, многие его жанры, куда более древнего происхождения, в нем отразились более архаические формы человеческого мышления и общественного бытия. Поэтому в суждениях об истории фольклора чаще приходится прибегать к догадкам и предположениям, к данным смежных гуманитарных наук — этнографии, археологии, лингвистики, истории, к опосредованным аргументам, почерпнутым из сравнительного материала по культуре других народов, включая народы родственные. Для фольклористики важны и ранние литературные памятники, которые, не являясь фольклором в собственном смысле, тем не менее содержат много фольклорных элементов и часто возникали на основе фольклора.

Уже из этого вытекает, что наука о фольклоре, несмотря на все трудности исторического его изучения, должна быть исторической дисциплиной, не может ею не быть. С исторической точки зрения яснее выявляются и специфические отличия фольклора от литературы.

Фольклорное произведение и литературное произведение возникают принципиально по-разному и живут разной исторической жизнью. Фольклор, как правило, не знает авторства в том значении этого понятия, как оно употребляется в современной литературе. О фольклорном произведении обычно невозможно сказать, кто его сложил первый. Хотя среди фольклористов существуют разные точки зрения на проблему авторства в народной поэзии, все же нельзя отрицать, что роль индивидуально-творчества в фольклоре существенно иная, чем в литературе. В литературе нового времени мы имеем дело с вполне осознанным индивидуальным авторством, тогда как в фольклоре творческая личность сказителя еще во многом сливается с коллективным и традиционным, не противопоставляет себя коллективному. Подчеркивая принципиальное различие между народной поэзией и литературным творчеством, некоторые исследователи считают возможным сближать фольклор по особенностям его происхождения не с литературой, а с языком, который также никем не «сочинен» и не имеет авторов¹.

Отличие состоит и в том, что литературное произведение существует и распространяется в письменном виде, фольклорное — в устном. Раз возникнув, литературное произведение обычно уже не меняется — изменяться может только его восприятие и толкование читателями последующих эпох. В отличие от этого жизнь фольклорного произведения, часто очень длительная, охватывающая века и тысячелетия, протекает в процессе непрерывного, многократного его изменения.

Функционирование фольклорного произведения предполагает устного исполнителя и слушателя; исполнитель не сам сочинил исполняемое, а услышал от сказителя-предшественника, и исполнение происходит в рамках унаследованной от предков традиции. Для народа устная поэзия являлась «функциональной» поэзией, то есть она существовала не сама по себе, а была частью разного рода празднеств и ритуалов, исполнялась только в определенных случаях, регламентированных обычаями народной жизни. Многие фольклорные жанры были связаны

¹ В. Я. Пропп. Фольклор и действительность. М., «Наука», 1976, стр. 21—22.

с обрядами, а обряды уважались и почитались, они были традиционно устойчивы.

Но устойчивость фольклорной традиции все же не абсолютна, а относительна; исполнитель не буквально повторяет услышанное, а изменяет его — в зависимости от индивидуального вкуса, степени одаренности, качеств памяти, не в последнюю очередь в зависимости от его взглядов на жизнь, которые у людей исторически меняются под влиянием изменения самой действительности. Развитие социальной жизни и мышления народа изменяет самое фольклорную традицию, причем ее изменение происходит по определенным закономерностям, связанным с общими закономерностями исторического развития. В течение многовекового устного бытования традиционные фольклорные сюжеты, мотивы, образы подвергались постоянным трансформациям, что-то в них забывалось, что-то прибавлялось, видоизменялось, в результате чего традиционные сюжеты включали в себя отражения все новых исторических эпох — новые исторические пласты как бы «накладывались» на более древние. История так называемого полистадиального развития фольклорных произведений составляет одну из сложнейших проблем фольклористической науки.

Следует оговорить, что собственно устная поэзия в ее живом народном бытовании сравнительно поздно стала предметом специального научного изучения. По-своему это отразилось в классических эстетических системах, которые фольклора в собственном смысле еще не касались. Например, хотя в Германии собиранием и публикацией народных песен занимались еще предромантики, затем романтики, однако у Гегеля в его «Лекциях по эстетике» начальные формы словесно-образного сознания были представлены еще не устной словесностью, а ранними письменными эпическими памятниками: древнеиндийскими «Рамаяной» и «Махабхаратой», древнегреческими «Илиадой» и «Одиссеей», древнескандинавской «Старшей Эддой», древнегерманской «Песнью о Нибелунгах».

Нечто аналогичное наблюдалось и в финской филологии XIX века: постепенно возрастал интерес к собиранию устной поэзии, но в научно-эстетическом смысле судили о ней больше по письменной «Калевале» Элиаса Лённрота. Подобно тому как для Лённрота при составлении «Калевалы» образцом служили письменные эпосы, прежде

всего «Илиада», так же и сама «Калевала» стала и в течение длительного времени оставалась для науки главным источником представлений о древней финской поэзии. Только к концу XIX века прояснилось, что при огромном значении «Калевалы» как художественного памятника она, однако, не может заменить непосредственно народной устно-поэтической традиции в качестве объекта фольклористического изучения. И как это часто бывает при полемических увлечениях, теперь уже не довольствовались утверждением этой правильной мысли о важности изучения собственно фольклора, но впадали в другую крайность и стали приуменьшать фольклорное содержание «Калевалы», преувеличивать и абсолютизировать индивидуально-авторскую роль Лёнпрота, считать «Калевалу» таким же литературным произведением, как и любую современную литературную поэму или роман. На злободневные в ту пору споры о том, где родилась «Калевала», крайние полемисты реагировали подчеркнуто однозначно: «В городе Каяни, на письменном столе Лёнпрота». Более объективный взгляд все же подсказывает, что наряду с проблематикой, вытекающей из эстетических представлений Лёнпрота, «Калевала» включает в себе, конечно же, и собственно фольклорную проблематику. Между прочим, с собственно фольклорной проблематикой в «Калевале» сразу же сталкиваются ее переводчики на другие языки. Семантический синкретизм архаической лексики, историческое своеобразие стиля, необычность метафор — все это быстро убеждает переводчика, что он имеет дело с древней поэзией, а не с обычным литературным произведением XIX века.

Внимание науки непосредственно к народной устно-поэтической традиции существенно изменило представления об истории карело-финского фольклора, разных его жанров, в том числе эпоса. Хотя сам Лёнпрот сознавал, что эпические сюжеты могли возникнуть не одновременно, а в разные эпохи, однако «Калевала» как единый свод эпических рун, свадебных песен и заклинаний создавала у многих иллюзию, что весь этот разножанровый фольклорный материал возник и существовал синхронно. Именно в том объединенном виде, в каком он представлен в книге; под впечатлением «Калевалы» временно укоренилось представление, что весь этот материал отражал какое-то одно, относительно единообразное историческое

время, не знавшее внутри себя качественных изменений. В отличие от этого, путем тщательного изучения и сопоставления собственно сказительских вариантов рун, постепенно выяснилось, что разные сюжеты возникли в разное время и что они несут на себе следы разных эпох.

Стремясь выработать историческую точку зрения на предмет своего изучения, фольклористическая наука шла трудными путями, в том числе небезошибочными. Историзм фольклора, связь его с исторической действительностью подчас понимались слишком узко и буквально — как прямое отражение в фольклорном произведении реальных исторических событий и фактов, реальных исторических лиц, имен, топонимических названий; в результате фольклорное произведение уподоблялось исторической летописи, безотносительно к его эстетической специфике. В финской науке эта тенденция проявилась у представителей историко-географического метода (равно как в трудах «исторической школы» в русской фольклористике конца XIX — начала XX века). Разумается, следует отметить и крупные научные заслуги исследователей этого направления, особенно в систематизации огромного фольклорного материала. Недаром «финская школа» в фольклористике получила широкое международное признание. Однако именно в недостатке историзма при объяснении фольклорных явлений состояла одна из главных слабостей историко-географического метода. Карл Крон, придерживавшийся сначала мнения, что эпические руны зародились в эпоху католичества (то есть в XII — XV вв.), затем отнес их происхождение к более ранней, дохристианской эпохе викингов (VIII—XI вв.), причем усматривал в эпических героях организаторов и участников викингских походов, Ахти-Лемминкяйнена считал «королем» и т. д.¹ Одной из главных своих задач К. Крон и его последователи считали реконструирование изначальных «праформ» фольклорных произведений, были даже опубликованы образцы эпических рун, какими они якобы были при их возникновении. К этому примешивалась

¹ Подробно об эволюции концепций финской фольклористики и о влиянии на эту эволюцию факторов политической жизни в Финляндии 1890—1940-х годов см.: W. A. Wilson. *Folklore and nationalism in modern Finland*. Indiana University Press. Bloomington — London, 1976.

достаточно недвусмысленно выраженная буржуазно-националистическая тенденциозность, стремление доказать западнофинское происхождение карело-финского эпоса, обусловить его генезис и развитие аристократической средой. Все это было со временем подвергнуто справедливой критике как в Финляндии (например, в книге В. Кауконена «Калевала» и действительность»²), так и в советской науке (в частности, в предисловии О. В. Куусинена к «Калевале», в работах В. М. Жүрмүсского, В. Я. Евсеева, Е. М. Мелетинского) и выявило свою методологическую несостоятельность. Отметим, впрочем, что кое-какие отголоски теории западнофинского и аристократического происхождения руи (и не только руи, но также других фольклорных жанров, например, сказок) встречаются и у некоторых современных финских исследователей.

Все же после столь очевидных неудач школы К. Крона психологически понятен тот скепсис относительно самих возможностей исторического изучения фольклора, который проявился со стороны отдельных финских критиков кроновского «историзма». Высказывалось и такое мнение, согласно которому сколько-нибудь достоверное историческое знание о фольклоре вообще недоступно. В этом случае те относительно поздние записи народных руи, которыми наука располагает, рассматривались с чисто эмпирической точки зрения, только в позднем временном срезе, без попыток (и без какого-либо права) судить о более ранних периодах, предшествовавших моменту записи. Каждый записанный текст позволяет, с этой точки зрения, судить только о данном тексте и ни о чем большем; доказать же, что руна существовала и до записи, практически невозможно; в лучшем случае можно довольствоваться суждением, что каждая поздняя запись руи, являясь продуктом и отражением позднего времени, есть такая же индивидуально-сказительская «композиция», как и лённротовская «Калевала», которая в свою очередь отождествлялась с литературным произведением. Поскольку каждый отдельный сказительский вариант традиционного фольклорного сюжета воспринимался лишь сам по себе, а не как один из моментов его длительной исторической жизни, постольку излишним становилось

² V. Kauponen. Kalevala ja todellisuus. Helsinki, 1948.

само понятие «вариант», отнадали представления о более или менее устойчивых устно-поэтических традициях и преемственности, беспочвенной начинала выглядеть сама постановка проблемы исторического развития фольклора. Из-за объективных трудностей исторического изучения «неписаной литературы» историзм здесь приписался в жертву эмпиризму.

Конечно, нельзя попросту отрицать трудностей исторического изучения, особенно если распространить его на самую эстетику фольклора, на поэтику жанров, на историческое развитие метафористической образности, на семантическую эволюцию фольклорной лексики. В этом отношении есть еще немало вопросов, на которые наука сегодня не может ответить с достаточной определенностью. И все же усилия многих исследователей и накопленный опыт позволяют уяснить ряд основных особенностей фольклорного художественного сознания, осмыслить связь фольклорной поэтики с мировоззрением прошлых эпох и соответствующими условиями жизни.

Следует иметь в виду, что фольклор распадается на отдельные жанры, которые нуждаются в дифференцированном рассмотрении. Каждый фольклорный жанр обладает своей поэтикой, у него свой особый способ художественного изображения действительности. И разные жанры возникают в разные эпохи, они отражают разные стороны жизни народа, и у них разная историческая судьба.

2

К ценнейшему фольклорному наследию карелов и финнов принадлежат эпические руны, составившие героико-повествовательное ядро «Калевалы». По своему содержанию и стилю, основным сюжетам и образам эпические руны весьма архаичны. Считается, что в историко-типологическом отношении они представляют одну из наиболее древних форм эпической поэзии. Подразумевается историко-типологическая, не обязательно хронологическая древность. Хронологически «Илиада» (особенно если иметь в виду ее дописьменные, собственно фольклорные истоки), видимо, древнее карело-финских рун, но в социально-историческом смысле в карело-финских эпических рунах отразились более архаические формы жизни и человеческого сознания.

Уместно напомнить в этой связи о той историко-типологической классификации фольклорно-эпической поэзии разных народов, которая принята советскими исследователями. Выделяются три типа эпоса, причем для каждого из них характерна особая форма, особый способ отношения эпоса к исторической действительности — от меньшей конкретности к большей исторической конкретности отражения.

Первый тип эпоса составляет героико-архаический, или «догосударственный», эпос; наряду с карело-финскими эпическими рунами сюда можно отнести эпическую поэзию некоторых тюрко-монгольских народов Сибири (якутов, бурятов, алтайцев), кавказский эпос «Нарты», отчасти «Старшую Эдду». Общим для эпических произведений этого типа является их тесная связь с идеалами первобытнопородовой, догосударственной стадии жизни народов. В этих произведениях еще значительна роль мифологии, эпические события разворачиваются в мифологическое время, в них участвуют легендарные родо-племенные первопредки; историзм эпической поэзии этого типа особый, она отражает ту первобытную стадию развития, когда распространенным было мифологическое мышление; вследствие этого поиски конкретных исторических реалий (фактов, имен, названий) в подобной архаической поэзии обычно имеют под собой весьма слабую почву.

Следующий, второй тип эпоса — это героико-эпическая поэзия периода формирования народностей и складывания ранних государств. Это уже эпическая поэзия раннеклассового общества. Примерами такой эпической поэзии могут служить «Илиада», армянский «Давид Сасунский», киргизский «Манас», русские былины. Этот тип эпоса преемственно связан с предшествующими ему архаическими формами и многое унаследовал от них, но вместе с тем существенно от них отличается. Например, в русских былинах есть ряд догосударственных сюжетов, в которых герой встречается с каким-нибудь чудовищем (Змей, Идолище и др.) или отправляется сватать невесту и бьется с чудовищным, фантастическим противником. Как указывает В. Я. Пропп, эти сюжеты не могли возникнуть в условиях сложившегося государственного быта, они более архаичны. Но большинство сюжетов русских былин все же относится к более позднему времени, к эпохе Киевской Руси. В эпосе государствен-

ного типа появляются новые исторические идеалы, новые герои, новые коллизии; утверждается идея этнической и национальной консолидации и защиты родной земли от внешних врагов, а наряду с этим отражается уже социальная дифференциация раннеклассового общества, где есть князья, воины, пахари, где проявляется уже особое отношение народа к власти. Поэзия такого рода может повествовать о реальных событиях (осада Трои в «Илиаде», борьба с татаро-монгольским игом в русских былинах), в ней встречаются реальные имена лиц и названия городов. Но все же эпическую поэзию и этого, второго, типа нельзя отождествлять с исторической хроникой. Эпическая поэзия и в этом случае предлагает свою версию об исторических событиях, принципиально отличающуюся от летописной. Героический эпос изображает и осмысляет историю через определенным образом направленную фантазию, через художественную идеализацию — в соответствии с народными идеалами эпохи, которым присущ безграничный оптимизм, вера в победу добра над злом. Как пишет исследователь, «эпическая история», то есть история, какой она предстает из эпических песен, «в определенном смысле противостоит истории реальной, она как бы исправляет несовершенство этой последней, освобождает ее от трагических ошибок и несправедливостей, вносит в нее разумное и человеческое начало, противопоставляет безысходности — оптимизм, угнетению — свободу, гибели и разрушению — спасение и победу, бесправия народа — его волю и решающую силу»¹.

И третий, наиболее поздний, этап развития фольклорной эпикки — это исторические песни, баллады, предания, герои которых часто имеют реальных прототипов, участвуют в реальных исторических событиях. В карело-финском фольклоре к этому типу эпического творчества можно отнести, например, руну об убийстве епископа Хенрика, исторические песни об осаде Выборга Иваном Грозным, песни о Северной войне и Петре Первом. Произведения этого типа тоже отчасти связаны с архаической эпической традицией, но обладают своими особенностями, своей поэтикой, что наглядно проявляется, например,

¹ Б. Н. Путилов. Типология фольклорного историзма. В кн.: Типология народного эпоса. М., «Наука», 1975, стр. 165.

в жанре народной баллады. Историзм баллад и исторических песен особый, в них отразились уже межсословные, межнациональные, межгосударственные отношения, черты средневекового быта, новой социально-семейной психологии, чего нет в архаических эпических рунах на карельские сюжеты.

В карело-финском эпосе еще большое место занимают очень древние космогонические сюжеты, мифы о перво-творении мира и его обживании людьми-первопредками, руны о «рождении вещей» — о мифологическом происхождении живых существ природы (лося, медведя и т. д.), открытии огня и железа, начале земледелия, изготовлении орудий труда. В рунах нет еще ни князей, ни племенных вождей-царей, ни боевых дружин (которые фигурируют в «Илиаде» и в русских былинах), в них еще очень слабо выражены идеалы этнической общности и совсем не выражены идеалы ранней государственности. Объяснение следует искать в особых исторических условиях развития карельского и финского народов, в сравнительно поздних и замедленных процессах их этнической и национальной консолидации. Особенности исторической жизни способствовали тому, что у этих народов оформились и долго сохранялись (в особенности у карелов) именно архаические формы эпоса, аналогичные которым, возможно, существовали, но не сохранились у других народов, будучи вытесненными более поздними формами.

Но и в относительно архаическом карело-финском эпосе, как уже отмечалось, есть более древние и более поздние пласты. Как считают специалисты, древнейшие мифы и обряды, следы которых в той или иной форме сохранились в рунах, возникли еще в «дофинно-угорский» период, то есть имеют общие истоки с поэзией не только финно-угорских народов, но и ряда народов Арктики и северной Евразии. Сюда относятся мифы о рождении огня, о мировом дубе, ритуальный медвежий праздник, исчезнувший миф о небесном лосе, отголоски которого улавливаются в более поздней руне о преследовании лося Хийси.

Более ощутимы в рунах следы последующей, но тоже достаточно далекой эпохи, которую в науке принято называть эпохой формирования древней прибалтийско-финской языковой общности. Начало ее относят пример-

по к четвертому-третьему тысячелетию до нашей эры. Предполагается, что территория, которую населяли тогда прибалтийско-финские племена, соответствовала в основном ареалу нынешнего расселения прибалтийско-финских народов. В эпоху древней прибалтийско-финской общности, видимо, стала складываться в зачаточном виде и калевальская метрика руи (четырёхстопный хорей, разделенный цезурой). Из финно-угорских народов калевальская метрика известна в фольклоре эстонцев, ливов, води, финнов и соседних с ними карелов, но этой метрики не знает фольклор венсов и саамов, равно как фольклор той части карелов, которые живут в восточных областях (например, в Калининской области).

В эпоху своей древней общности прибалтийско-финские племена приходили в соприкосновение с предками саамов и древними балтийцами, предками литовцев и латышей. По-видимому, во втором тысячелетии до нашей эры (начало бронзового века) литво-латышские племена проникли в восточную Прибалтику и юго-западную Финляндию; уже знакомые с земледелием и скотоводством, они способствовали развитию там земледельческой культуры, тогда как в восточной Финляндии и Карелии она распространялась медленнее, и преобладающей здесь еще долгое время оставалась архаическая рыболовно-охотничья форма хозяйства. Тесный контакт финских племен с древними балтийцами длился около тысячелетия. В результате взаимовлияний в прибалтийско-финских языках сохранилось более двухсот литво-латышских слов, а латышский язык усвоил из прибалтийско-финских языков постоянство ударения на первом слоге слова. В начале эпохи железа (первые века нашей эры) у прибалтийско-финских племен сохранялся первобытнообщинный строй, но с середины первого тысячелетия родовые общины начали уступать место территориальным общинам. Медленный процесс разложения родового строя протекал в восточной Финляндии и в Карелии, среди племен емь (хяме) и корела.

Хотя древнейшие элементы в карело-финском эпосе относятся к более ранним временам, однако формировался эпос, по существующему в науке мнению, в основном в первом тысячелетии нашей эры. К этому времени активные прежде контакты с литво-латышскими племенами ослабли, на смену пришли новые влияния. С запада

финские племена, начиная примерно с III века, контактировались со скандинавами; несколько позже, в V веке, восточнофинские племена вошли в соприкосновение со славянскими племенами. Главными носителями эпической традиции в эту эпоху стали корелы и еми. Эпическая традиция развивалась, как пишет исследователь, в условиях «активного внедрения земледельческой культуры и железной техники в архаический быт оседлых рыболовов, на фоне начинающегося разложения родового строя, перехода от родовой общины к соседской»¹. К этому следует добавить, что примерно с конца первого тысячелетия нашей эры начинается формирование финской народности из племен суоми, еми и части корелы, а также карельской народности на основе племен корелы, вепсы и частично еми; завершается этот процесс для финнов уже в составе Швеции, для карелов — в составе Русского (Новгородского) государства.

Дифференцированное развитие эпической традиции среди прибалтийско-финских племен в эту эпоху отражается, в частности, в том, что если более архаическая эпика «рождения вещей» по распространению является еще общим эстонско-финско-карельским наследством, то так называемая «среднекалевальская» поэзия («sydänkalevalainen runous» — термин М. Кууси) зафиксирована среди эстонцев в весьма ограниченных пределах — как географически, так и сюжетно-тематически. Исследователи отмечают также, что в эпике «среднекалевальской» эпохи нет уже новых балтийских (литово-латышских) влияний, но есть влияния германские и славянские, преимущественно лексические, которые не затронули, однако, самой основы карело-финской эпической поэзии.

Как эпос относительно архаического типа карело-финские руны еще тесно связаны с мифами, хотя и не тождественны им. Первобытное мифологическое сознание было синкретическим сознанием, которому еще не были присущи резко дифференцированные представления о природном и социальном, материальном и духовном, естественном и сверхъестественном. Марксистские исследователи обращают внимание, в частности, на то, что мифологи-

¹ Е. М. Мелетинский. Происхождение героического эпоса. М., «Наука», 1963, стр. 101.

ческое «одушевление» природы вовсе еще не предполагает некой развитой анимистической концепции, идеалистического представления о душе, якобы заключенной в различных предметах и существах, — это все явления исторически более позднего порядка, когда понятия духовного и материального мира уже дифференцировались; в первобытных мифах «одушевление» вытекало еще непосредственно из нерасчлененности этих понятий¹.

Поэтому первобытное мифологическое сознание нельзя отождествлять ни с религией, ни с искусством. Это было дорелигиозное сознание, первобытно-синкретическая форма познания и объяснения мира. В так называемых этнологических (то есть «объясняющих причины») мифах по-своему обобщался, накапливался и передавался от поколения к поколению коллективный трудовой опыт; мифы были для древних людей их историей, их знанием о своем прошлом. В образах «культурных героев», как принято называть в науке мифических людей-первопредков (к ним может быть отнесен и Ваяпямейнен), в их деяниях по благоустройству жизни первобытного родо-племенного коллектива отразились важнейшие завоевания человечества в борьбе с природой, в овладении трудовыми навыками и процессами. В противовес религиозному толкованию мифов, когда в них односторонне подчеркивается только ритуально-магический элемент и когда они рассматриваются как продукт чисто религиозного творчества шаманов и жрецов, М. Горький справедливо подчеркивал коллективно-трудовую основу древних мифологических образов. «Древнейшие мифы, — писал он, — не знают богов, которые не были бы мастерами: это искусные кузнецы, охотники, пастухи, мореплаватели, музыканты, плотники...»².

Синкретизм до некоторой степени свойствен и эпическим рунам, не только первобытным мифам. Это синкретизм идеологический, а вместе с тем функционально-исполнительский. Можно предполагать, что на самых ранних стадиях развития эпической традиции в рунах слитно сочетались мифологические верования, моменты ритуально-трудовой обрядности, слово и мелодия, ритм

¹ Е. М. Мелетинский. Происхождение героического эпоса, стр. 22.

² М. Горький. Собр. соч. в 30-ти т., т. 27. «Худож. лит.», 1953, стр. 101.

и движение. Напомним, что в определенном смысле синкретизм сохранился и в развитом эпосе. Известные нам карело-финские руны, как и русские былины, — это не просто стихи, но именно эпические песни, в которых слово и напев существуют слитно и неразрывно, и недаром народных исполнителей былины и рун именуют певцами, рунопевцами. То, что эпос пелся, является одним из определяющих моментов его художественной специфики.

В карело-финских рунах, нередко в самом фантастическом преломлении, отражаются господствовавшие в первобытнородовом обществе отношения между людьми. Сознанием древних людей общинно-родовые отношения переносились также на природу, на весь окружающий мир. Это вообще свойственно первобытной мифологии разных народов. В условиях первобытнообщинного строя родовые отношения были человеку наиболее понятными и близкими, и, исходя из них, он стремился объяснить мир. «Вот почему небо, воздух, земля, море, подземный мир — вся природа представлялась ему не чем иным, как одной огромной родовой общиной, населенной существами человеческого типа, находящимися в тех или иных родственных отношениях и воспроизводящими собой первобытный коллективизм первой в истории общественно-экономической формации»¹.

Примеры такого проецирования родовых отношений на природу наблюдаются в карело-финских рунах довольно часто. Уже сама типология многих сюжетов, уже то, что в рунах все вещи из чего-то и кем-то «рождаются», что у них есть своя «родословная», служит показателем такого проецирования. В родственные отношения вступают небесные тела, природные стихии, зооморфные и антропоморфные существа, элементы неживой природы. Один из древнейших пластов карело-финской эпики составляет как раз «эпика рождений», руны о том, что, откуда, как и почему произошло. Заговоры (от болезней, ран, ожогов и т. д.) обычно строятся по такому же принципу; схема заговора включает «историю болезни», описание ее «рождения» в изначально-древнее мифологическое время; потом следует магическое заклятье, в результате чего «узнанная» болезнь должна покинуть боль-

¹ А. Ф. Лосев. Античная мифология в ее историческом развитии. М., Учпедгиз, 1957, стр. 7.

ного. В «эпике рождений» уловимы следы очень древних мифов от тех архаических времен, когда эпика и мифология еще сливались и когда главным был этнологический (объяснительный) момент, не эстетический.

Но, имея в виду эволюцию эпической поэзии, вполне правомерно допустить, что если первоначально мифологические представления о «рождении вещей» могли быть действительными представлениями первобытного человека о причинных связях явлений окружающего мира, то со временем они имели тенденцию превращаться в поэтическую метафору, они воспринимались как проявление художественной фантазии. По мере развития эпики, по мере того, как она впитывала в себя завоевания человеческого сознания в осмыслении эмпирического мира, появлялась возможность более свободного обращения с унаследованными мифами, и эпос до некоторой степени становился уже искусством, усиливалась его эстетическая функция.

Необходимо учитывать, что и сама мифология, как почва и арсенал эпической поэзии, прошла через полистадиальное развитие. На смену древнейшим зооморфным мифам, в которых фигурировали звери, птицы, рыбы, появлялись антропоморфные мифы, в которых предшествующий мифологический материал подвергался переосмыслению, утрачивал прежнее сакрально-этнологическое значение; в качестве сюжетных компонентов он мог входить в новые мифы, способствуя их обрастанию такими эпизодами и подробностями, которые воспринимались преимущественно уже эстетически. Для развития эпической поэзии это было весьма существенным фактором. В унаследованные от прежних эпох мифологические сюжеты уже не обязательно было верить во всех деталях, именно как в мифы и языческие верования, ослаблялся их культовый смысл, их сакральная неприкосновенность, они становились своего рода культурным наследием и материалом для поэтического творчества. Развитой эпос эстетически «распоряжался» накопленным наследием, обеспечив себе определенную художественную свободу по отношению к нему. В результате фантастические древние верования имели тенденцию превращаться в фантастические художественные образы, обретали эстетическую функцию и выражали качественно новое мировоззрение. Общего направления этого процесса не отменяет тот факт, что

и в относительно развитом эническом сознании сохранялись еще мифологические элементы,— нам важно подчеркнуть именно общее направление, то, что мифологический материал постепенно превращался в материал поэтический.

О том, как искусство осознается и воспринимается именно как искусство, пожалуй, ярче всего рассказывает знаменитая руна об игре Вяйнямейнена на кантеле. Исследователи прослеживают происхождение этой руны от более древних сюжетов с более архаичскими признаками. М. Кууси указывает на два эстонско-финско-карельских сюжета — сюжет об изготовлении лодки и сюжет об изготовлении кантеле — как на вероятные истоки руны об игре Вяйнямейнена¹. Оба сюжета принадлежат, по сравнению с руной об игре Вяйнямейнена, к более архаической эпике «рождения вещей». Причем в этих архаических двух сюжетах улавливаются следы еще более древних мифов. Хотя и лодка и кантеле «рождаются» в двух эстонско-финско-карельских рунах уже благодаря тому, что их изготавливает человек (культурный герой), однако материал, из которого изготавливаются эти предметы, восходит еще всецело к зооморфной мифологии; то есть он заимствован из таких, более древних, мифов о происхождении вещей, в которых человек, как антропоморфный культурный герой, еще вовсе не фигурировал, а были только птицы, рыбы, звери в роли древнейших покровителей-демиургов. Лодка в эстонско-финско-карельском сюжете изготавливается еще из костей рыб и птиц, смазывается тюленьим жиром; кантеле — из костей щуки, оленя, хвоста лосося и т. д. Но то обстоятельство, что в этих сюжетах уже человек изготавливает предметы, свидетельствует о происшедшем сдвиге в первобытном сознании, особенно учитывая, что в более древних мифах происхождение полезных вещей и благ культуры обычно объяснялось еще тем, что первые люди либо находили их, либо похищали у враждебных существ природы. Между прочим, на этом основании исследователи считают сюжет о похищении сампо более древним (по его мифологическим истокам), чем сюжет об изготовлении сампо кузнецом Илмарином. Изготовление сампо предполагает уже выделение ремесла, а в перечне мате-

¹ Suomen kirjallisuus, 1. Helsinki, 1963, s. 152.

рыбалов, из которых оно изготавливается (из пушинки лебединой, из кусочка веретеница, и из молока коровы, и из ячменя крупинки), по-своему отражается, наряду с архаическим охотничье-рыболовным укладом жизни, также уклад земледельческо-скотоводческий¹.

Конечно, сам процесс изготовления предметов человеком в упомянутых архаических сюжетах еще фантастический, изображенный через мифологические представления. Лодка и кантеле изготавливаются в этих сюжетах с помощью волшебного пения — с точки зрения исторической деталь весьма выразительная, поскольку в более поздней руне об игре Вяйнямейнена на кантеле (возникшей на основе этих двух архаических сюжетов) герой мастерит кантеле уже без заклинаний, и сама игра старца воздействует на окружающих уже не столько магически, сколько эстетически.

На примере двух упомянутых архаических сюжетов об изготовлении лодки и кантеле хорошо видно, что процесс развития эпических рун, их сюжетного и художественного усложнения был обусловлен не только развитием самого уклада жизни, но и изменениями мифологических представлений, причем прежние мифы не просто отвергались и забывались, но становились неким реквизитом для дальнейшего мифо-эпического творчества. Как справедливо отмечает М. Кууси, здесь недостаточно учитывать только то, что эти сюжеты родились среди охотников и рыболовов, в быте которых звери и рыба имели первостепенное значение. Наряду с материальными условиями жизни, которые, разумеется, оказывали влияние, весьма важным фактором в эволюции фольклорных сюжетов было использование предшествующих мифов: материал для изготовления лодки (кости птиц и рыб) брался в рунах не просто из охотничье-рыболовного быта, но и из зооморфного мифологического материала.

В руне об игре Вяйнямейнена на кантеле чрезвычайно важно также то, как «вещественные» детали прежних зооморфных мифов преобразуются в поэтические метафоры. Если в архаической эпике «рождения вещей» птицы и рыбы могли упоминаться еще в значении материала для изготовления чего-то, то в упомянутой руне они выступают уже в совершенно иной функции. О гребле-

¹ Е. М. Мелетинский. Происхождение героического эпоса, стр. 128.

на лодке говорится следующим образом: весла взлетают рябчиками, нос лодки поет лебедем, уключины курлычут журавлями, скамья под гребцом токует тетеревом, корма каркает вороном. В руне об игре Вайянямейнена на кантеле мы имеем дело именно с образно-поэтическим описанием. В руне перечисляются обитатели лесов и вод, но уже не в мифологическом значении, а для того, чтобы выразить впечатление от воздействия искусства. От очарования игры Вайянямейнена на кантеле смолкает все живое в природе, слетаются птицы, приплывают рыбы, сбегаются лесные звери. Женщины бросают рукоделье, преображаются лица мужчин. В игре радость и печаль, она вызывает слезы восторга, дает слушателям то, что мы теперь называем эстетическим переживанием и перед чем беззащитно в руне самое суровое сердце.

Этой руной, родственной античному мифу об Орфее и русской былине о Садко, восхищались и поэты, и ученые, и просто читатели. О силе воздействия искусства, о его бескорыстной власти над людьми народная руна говорит с поразительной проникновенностью.

Главным героем карело-финской эпической поэзии становится именно певец — не воин-богатырь, не викинг, а многоопытный и мудрый певец-заклинатель Вайянямейнен, хранитель векового знания, оберегающий своим искусством-знанием счастье и благополучие родового коллектива. Выдвижение на первый план эпического повествования образа вещего певца как выразителя коллективистских, общенародных идеалов исторически объясняется архаическим, догосударственным характером карело-финской эпики.

В рунах есть и фигура воина — это образ Лемминкяйнена (Ахти, Каукомиели), молодого и храброго красавца, отчаянно-безрассудного искателя приключений. Но образ этот не стал в рунах главным объектом героической идеализации. Как и образы других эпических героев, образ Лемминкяйнена полистадиален. В нем отчасти сохранились архаические черты певца-волшебника, хотя и не в столь идеальной форме выраженные, как в образе Вайянямейнена. Лемминкяйнен тоже наделен даром магических превращений, способен чудесным образом преодолевать препятствия, перевоплощаться в животных. Сюжет о бегстве Лемминкяйнена на девичий остров по своим древнейшим истокам восходит, по-видимому, к так назы-

ваемым преданиям об амазонках, зафиксированным наукой у очень многих народов в самых разных частях света. Возникновение этих преданий (и соответствующих обрядов) исследователи относят к глубокой древности, еще к дородовой стадии развития людей, к последнему периоду существования первобытного человеческого стада. В амазонских легендах обычно рассказывается об особой «стране женщин», об островах в океане, населенных исключительно женщинами, которые привлекают к себе случайных мужчин-чужеземцев и совершают оргиастические нападения. В древности у многих народов существовали исключительно женские праздники эротического характера (типа греческих вакханалий); на этих праздниках допускались всякие вольности и отступления от обычаев, нарушение которых в обычное время считалось крайним неприличием. Во всем этом исследователи усматривают следы чрезвычайно архаических отношений только формирующихся первобытных людей, на стадии возникновения так называемой дуально-стадной организации и экзогамии¹.

Карело-финский сюжет о бегстве Лемминкяйнена на девичий остров тоже можно рассматривать как поэтическую разработку архаической амазонской легенды. Но это все же относительно поздняя разработка — поздняя по отношению к другим эпическим сюжетам. Магические превращения, как и другие архаические черты, не составляют главного в образе Лемминкяйнена, каким он предстает из народных рун. И эволюционировал этот образ в рунах в совершенно особом направлении. В том же сюжете о бегстве Лемминкяйнепа на девичий остров, и в особенности в сюжете об Ахти и Кюлликки, образ героя решительно представлен уже на более сниженном, земном и человеческом уровне, чем тот идеально высокий уровень, на котором изображаются деяния «старших» эпических героев. Лемминкяйнеп — Ахти — Каукомпили молод по возрасту, но, наряду с этим, он «младший» и как эпический образ, в том числе в стилистических его характеристиках, с точки зрения эстетики соответствующих рун. Отчасти эти руны уже отходят от архаической

¹ См. об этом: Ю. И. Семенов. Как возникло человечество. М., «Наука», 1966, стр. 478—495; В. Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки. Изд-во ЛГУ, 1946, стр. 304—306.

эпик и приближаются к балладному жанру. В своем земном облике Лемминкяйнен принадлежит более позднему, чем «старшие» эпические герои, времени, если не совсем еще «обыденному» для нас, то все же более близкому к нам. Лемминкяйнен изображен либо в человеческих слабостях, либо в крайних увлечениях, что придает ему черты индивидуальности. Он не в меру воинствен, хвастлив и дерзок с людьми, постоянно ищет с ними ссоры, а потом вынужден бежать от своих врагов; в нем есть черты человека легкомысленного, упряма и забияки; его приключения на девичьем острове, его (Ахти) неуступчивость в диалоге с Кюллики (в стилистическом отношении диалог принимает с ее стороны характер нежных семейно-любковых уговоров и хозяйственно-практической рассудительности), наконец, опрометчивая гибель героя, после чего его возрождает к жизни только сила материнской любви,— во всем этом проявляется особое отношение народного сознания к данному образу, особая его эволюция. Как воин Лемминкяйнен не идеализируется в народных рунах; образ его не вырастает в образ воина-защитника родной земли, не поднимается на уровень высокой, общенародной патриотической героики (как, например, образ Ильи Муромца в русских былинах). В развитии карело-финской эпической поэзии для этого не было необходимой исторической почвы. Карело-финская поэзия развивалась в таких общественно-исторических условиях и в такой этнической среде, где патриотические идеалы (в смысле национально-государственных интересов) еще не возникали в сознании носителей эпоса даже в самой зачаточной их форме. Поэтому образ воина эволюционировал в рунах не в сторону общенародной патриотической героики, а стал до некоторой степени образом балладным (с частными индивидуальными признаками).

Черты эпического богатыря, жаждущего подвигов, есть в образе Куллерво (в народных рунах он часто именуется просто Калеванпойка), но он эволюционировал в образ социально обездоленного, гонимого сиротки и раба-мстителя. Песни о Куллерво уже отчетливо отражают специфические конфликты, возникавшие на стадии разложения родового строя и зарождения классового общества. Куллерво — жертва межродовой вражды, порожденной имущественными распрями. Калерво и Уптамо

(в разных вариантах рун) иногда изображаются братьями, иногда главами двух отдельных родов, иногда живущими в двух разных государствах (в чем нашли отражение уже относительно поздние шведско-русские и финно-карельские территориальные конфликты). Причиной распри двух братьев в рунах обычно является то, что Калерво засеивает землю или ловит рыбу в водах, которые Унтамо считает своими. Унтамо уничтожает членов враждебного рода (в иных рунах они спасаются бегством) и пленит мальчика Куллерво (либо он рождается от плененной матери). Попытки известить малолетнего героя как потенциального мстителя, его пребывание в бочке и чудесное спасение (он не тонет, не горит), назначение его на разные работы (рубка подсеки, пастушество), которые он преднамеренно портит, проявляя при этом богатырскую (и волшебную) силу,— все эти мотивы, отчасти близкие к народным сказкам, получают в соответствующих рунах ярко выраженную социальную окраску, особенно в эпизоде, где рабу-пастуху (или казачку-работнику) хозяйка запекает в хлеб камень. В рунах явно осуждается вытеснение первобытнообщинного равенства людей усиливавшимся социальным неравенством.

Исторической эволюции подвергались в эпике не только сюжеты, мотивы, образы, но и сам стиль эпического повествования, его поэтика. На основе анализа вариантов рун с целью выявления в них разных исторических пластов М. Кууси выделяет пять стилевых периодов в развитии эпической традиции¹. Главным показателем эволюции стиля исследователь считает постепенное усложнение синтаксиса и системы поэтической образности. В вариантах рун, которые он относит к наиболее архаическим (по сюжетам это руны о большом дубе, о похищении и изготовлении сампо), стиль еще прост и однолинеен; хотя есть уже основной и вторичный ему стих, но они не развились еще в образно-синонимические параллели; чаще повторяется еще только какое-нибудь одно, наиболее выразительное слово. На следующем этапе эпический стиль сохраняет относительную простоту и монументальность, но-прежнему воспеваются

¹ M. Kuusi. Kalevalaisen muinaisepiikan viisi tyylikautta.— Kalevalaseuran vuosikirja (37). Porvoo — Helsinki. 1957, s. 109—128.

преимущественно космогонические деяния героев, пребывающих еще на мифологическом уровне, по язык синтаксически и поэтически обогащается; появляется развитый образный параллелизм (внутри стиха и парностиховой), в связи с чем впервые в рунах возникает синтаксис сложно-подчиненного предложения; описания становятся более подробными (пример «реализма деталей»: в сюжете о посещении Вайнямейнею заклинателя Вппунепя подробно перечисляются виды деревьев, выросших из плеч, глазниц, ушей усопшего колдуна). На последующих этапах, по мере ослабления в сюжетах мифологического элемента и их «очеловечения», эпический стиль продолжает обогащаться: усложняются метафоры с усилением их поэтической функции, в дополнении к внутристиховому и парностиховому параллелизму возникает параллелизм строфический (более сложный, когда варьируются целые строфы); более разнообразным становится синтаксис, развивается живая диалогическая форма повествования. Отметим, что, выдвигая свою периодизацию стилей, ее автор сознает, конечно, что в ней много предположительного, ибо образцы стилей от разных периодов не дошли до нас в чистом виде; все же общее направление эволюции эпического стиля такая периодизация помогает уяснить.

В порядке предположения можно к этому добавить, что в числе факторов, влиявших на стилевые изменения, следует учитывать, видимо, также семантическую эволюцию эпической лексики. В процессе развития мышления носителей эпоса семантика архаической лексики не могла оставаться постоянной, она исторически тоже должна была изменяться, слова получали новые смысловые нюансы. По мере ослабления мифологической функции эпических сюжетов и усиления их человеческо-земного содержания происходил, как можно предполагать, процесс расщепления ее архаического смыслового синкретизма. Например, такие слова, как «говорить», «петь», «играть», имеют в рунах, в зависимости от контекста, разный смысл; степень их магического содержания сильно колеблется — от ста процентов до нуля. Одно дело, например, когда Вайнямейнен в сюжете о состязании в пении магически «напевает» Йоукахайнена в болото («lauloi suohon suolivöistä, kainaloista kankahesen»); и совершенно другое, уже не магическое, а эмоционально-эстетическое зна-

чение имеет слово «петь» в следующем контексте: «Почему не поёшь, Вайнямейнен, не напеваешь, из славного рода, получив доброе сампо, завладев пестрой крышкой?» — Сказал старый Вайнямейнен: «Рано радоваться, рано петь; видны ворота Похьелы...». Или еще одно сопоставление слов с разным значением: с одной стороны, обычная эпико-риторическая формула, лишенная уже магического смысла: герой «сказал такие-то слова»; и с другой — ответ Вайнямейнена на мольбу Йоукахайнена снять с него заклятье: «Что ты дашь мне, если я возьму обратно мои священные слова, сниму мое заклятье?» («Niin mitä minulle annat, kun pyörrän pyhät sanani, luovuttelen luotteheni?»).

Вполне допустимо предположить, что одним из генетических импульсов, влиявших на развитие слов-синонимов и синонимических параллелей в рунах, был как раз процесс семантической эволюции эпической лексики. В отношении цитированного отрывка можно представить себе, например, что в сочетании «священные слова» эпитет «священный» не являлся изначально-необходимым, ибо на архаической стадии уже само слово «sana» («слово») могло включать в себя и магическое (священное) значение, не требуя дополнительного эпитета-уточнения (например, без эпитета, но в магическом значении употребляются «слово» и «несня» в сюжете о посещении Вайнямейненом Виунена: для изготовления лодки Вайнямейнену недостает «трех слов», «пяти несен»); эпитет мог потребоваться лишь в процессе распада первоначального семантического синкретизма определяемого слова «sana»; а для большего уточнения параллельный стих в цитированной руне вводит еще слово «luote», толкуемое специалистами именно как «слово» с магическим содержанием. Иначе говоря, эпическая традиция, прочно фиксировавшая и долго удерживавшая в себе архаическую лексiku, должна была по мере развития мышления носителей эпоса и изменения семантики слов давать им своего рода уточняющие толкования, и эта функция могла возлагаться на эпитеты и синонимические параллели, помимо их собственно поэтической функции. Историческая подвижность семантики архаических слов могла воздействовать на эволюцию эпического стиля.

В эпических рунах следы полистадиального их развития могут встречаться иногда в таком сочетании, что это

приводит к особому рода художественному эффекту. Исследователи обратили внимание, в частности, па то, что в сюжете о состязании Вяйнямейнена и Йоукахайнена в пении вещей старец выражается таким образом, что возникают как бы два уровня времени: не только время основного эпического действия (в данном случае соперничество двух певцов), но и время предшествующего ему действия. Доказывая дерзкому сопернику свое превосходство в мудрости, Вяйнямейнен вынужден напомнить ему о своих прошлых космогонических деяниях: это он, а не Йоукахайнен, вспахал некогда море, устроил рыбные топи и луды, был в числе «трех мужей», воздвигших над землею звездное небо. Тем самым устами героя здесь как бы делается отсылка к более архаическим сюжетам (одним из них является сюжет о вспахке моря). Но это также отсылка к более архаическому времени, чем время основного эпического действия. Отсылка принимает в руне форму как бы воспоминания о прошлом. Подобное же «воспоминание» встречается в сюжете об изготовлении самно: рекомендуя Илмаринена как мастера, отвечающего трудности задачи, Вяйнямейнен говорит, что Илмаринен выковал и небосвод,— это опять-таки отсылка к предшествующим мифологическим деяниям героя, к предшествующему мифологическому времени.

По-видимому, мы здесь имеем в эмбриональном виде еще не столько представление о движении времени, сколько самое возможность развития такого представления. Упомянутые случаи «воспоминания о прошлом» являются для поэтики эпоса скорее исключением, чем правилом, и их смыслового значения не следует осовременивать, вкладывать в них такое мировоззренческо-психологическое содержание, которое возможно лишь в более поздние эпохи. Для фольклорно-эпической поэзии характерны совершенно особые, архаические представления о времени и пространстве, принципиально отличающиеся от современных. Например, эпические руны не знают движения биологического времени: герои либо всегда старые (Вяйнямейнен), либо всегда молодые (Лемминкяйнен). И хотя в упомянутом сюжете о состязании в пении Вяйнямейнен «вспоминает» о прошлом, однако имеется в виду еще не движение времени (от прошлого к настоящему) в собственном, сколько-нибудь отвлеченном, значении этого слова, а простая последовательность событий

в их конкретно-эмпирическом выражении. О том же Вайпямейнене другая руна может повествовать и следующим образом: «Ночью родился Вайпямейнен, днем пошел в кузницу, кует, стучит, выковал железного коня, выковал рогатое седло, вскочил на коня, скачет по открытому морю...» — здесь фиксируется именно простая последовательность событий и действий, тогда как все то, что было между действиями, совершенно не принимается во внимание, равно как не принимается во внимание и относительная продолжительность самих действий.

Фольклорный эпос знает только эмпирическое время и пространство, то есть они еще неотделимы, не абстрагируемы (логически и психологически) от непосредственного события или эпического действия; они существуют слитно с описываемыми действиями, проявляют себя в них и через них. И, как говорят фольклористы, в эпосе существует только один «театр действий», то есть эпос не изображает событий, протекающих в разных местах в одно и то же время (это так называемый закон «хронологической несовместимости», характерный не только для эпоса, но и некоторых других фольклорных жанров). С эмпирической предметностью фольклорно-эпического мышления, с относительной неразвитостью в нем абстрактных понятий связано и то, что эпическому изображению не присущи ни временная, ни линейно-пространственная перспектива. В этом отношении фольклорно-эпическое изображение сравнивают с ранними формами живописи; в эпической поэзии все изображаемое видится как бы на одном расстоянии и в одном фокусе, подобно тому как эпические герои постоянно выступают в одном возрастном качестве.

Эпос охотно прибегает к гиперболам, но гиперболизируется в эпосе не нечто отвлеченно-бестелесное, а вещи конкретные, материальные, обыденные. В рунах фигурируют огромный дуб, огромный бык, огромная щука, огромные грабли, с помощью которых мать Лемминкяйнена находит в реке Туони тело погибшего сына. В руне, записанной от Архипа Перттунена, большой бык изображается следующим образом: «Хвост свисал у Торнео, голова виднелась у Кемпйоки; день летела ласточка от одного рога до другого; месяц бежала белка вдоль бычьего хребта». Как видим, здесь все конкретно; если можно так выразиться, вполне обыденна вещная основа

эпических гипербола — необходимо лишь само преувеличение обыденного до невероятных размеров. Впрочем, невероятные размеры тоже имеют в эпосе свои границы. Понятие бесконечности эпическому сознанию еще не свойственно, поэтому огромность пространства, времени, количества материализуется в гиперболах в чем-то предметно-конечном, имеющем свои пределы. Огромность пространства может воплощаться в представлении о просторном крестьянском дворе («isän pitkillä pihoilla»), огромность времени — в том, что герой провел где-то «девять жизней человека» («yhdeksän uron ikeä»), огромность количества — в том, что отважный Лемминкяйнен сразил «тысячу воинов» («se on tuhonnut tuhat urosta»).

Числа тысяча, сто, девять, семь, три не предполагают в рунах точного счета, а являются устойчивыми, часто повторяющимися обозначениями эпических множеств (подобно тому как слово «неделя» может обозначать в рунах просто «много»); это так пазываемые постоянные «эпические числа», которым в фольклоре часто приписывается магическое значение. Как и другие гиперболы, числа эти не являются умозрительно-отвлеченными, в них укрупняется конкретно-предметное.

Первоначально гиперболизация была, по-видимому, связана с первобытными мифологическими представлениями, но в развитом эпосе она имеет отчетливо выраженную эстетическую функцию. Фольклорно-эпическая поэзия является героической поэзией, ее эстетика — это эстетика героической идеализации, в рунах воспеваются подвиги высоких героев, наделенных необычайными чертами и качествами. Идеальный герой эпоса — это всегда самый сильный, мудрый, умелый. Никто, кроме Вяйнямейнена, не может столкнуть в воду новую, только что изготовленную им лодку; никто, кроме него, не в силах разрубить мечом огромную щуку, за которую зацепилась в море лодка и из костей которой герой мастерит потом первое кантеле; и только Вяйнямейнен способен первый извлечь из кантеле всепокоряющие чудесные звуки. Отблеск первобытного родового мышления ложится на самих героев, они прославляются как родоначальники и первопредки, заложившие материальные и духовные основы жизни данной родовой общины, данной этнической общности. Они — первые и лучшие, и в этом первородном качестве эпос воспевает их деяния и подвиги.

При всей фантастичности образов и воспеваемых событий эпос повествует о реальных занятиях древних людей, об особенностях реального древнего быта. Эпические герои ловят рыбу, охотятся, строят лодки, куят железо, рубят подсеки, сеют хлеб, варят пиво, сватаются, оплакивают погибших детей — все вроде бы как у обычных смертных.

И вместе с тем эти обыденные занятия необычны, они овеяны героикой и полны высокого, торжественного смысла уже потому, что совершаются впервые, они — акт первотворения мира, первотворения земной жизни. И все в этом акте одновременно и просто, и величественно, и полно чудес.

Подобно тому как мудрость и сила Вяйнямейнена, высокое мастерство кузнеца Илмаринена символизируют жизнеспособность всего родового коллектива, так же и в эстетике фольклорно-эпической поэзии общее преобладает над индивидуальным и частным. Гиперболы, как и постоянные эпитеты, призваны дать обобщенное представление о герое или о предмете, они указывают на наиболее общий его признак. Вяйнямейнен — степенный и умудренный опытом старец (*vaaka vanha*); в Лемминкяйнене подчеркивается красота молодости и неустойчивость характера (*lieto Lemminkäinen, kaunis Kaukomieli*); во враждебной колдунье Лоухи — ее непривлекательность (*Pohjan akka harvahammas*).

Особенности эпической поэтики во многом объясняются песенно-бесписьменным способом функционирования рун. Выдающиеся рунопевцы помнили большое количество сюжетов и могли петь, не повторяясь, по нескольку дней кряду. От Архипа Перттунена собиратели записали больше пяти тысяч стихов, а финско-ингерманландская сказительница Ларин Параске, дочь крепостного крестьянина, помнила свыше тысячи песен, всего более тридцати тысяч стихов, и вдобавок несколько тысяч пословиц, поговорок, загадок. На память сказителей ложилась огромная нагрузка, и для посильного ее облегчения эпическая традиция тысячекратно оттачивала каждый стих, каждое слово. Она выработала целую систему поэтических повторов, среди которых и аллитерация (повторы звуков), и анафоры (повторы слов), и синонимические параллели (образно-варьируемые повторы полустипший, стихов и строф), и постоянные эпитеты,

и повторы (обычно троекратные) самих действий и целых эпизодов, то есть повторы уже сюжетно-фабульного свойства, с использованием традиционных конфликтов и ситуаций. Эпическая традиция создала особый синтаксис — относительно простой (но исторически изменявшийся и разнообразившийся) тип фразы, с преимуществом имен существительных и глаголов (в том числе дескриптивных, то есть образно-описательных), с минимальным количеством прилагательных и наречий. Все это вместе взятое содействовало устному функционированию поэтической традиции, устному способу передачи песен от рунопевца к рунопевцу, от рунопевца — к слушателям. Благодаря принципу повторяемости, как особенности эпической поэтики, рунопевцы располагали прочно зафиксированными памятью элементами-конструкциями, готовыми моделями, которые в любой нужный момент можно было употребить в дело.

Однако одной устной формой функционирования эпической поэзии еще нельзя в полной мере объяснить особенностей ее стиля. Эти особенности связаны также с самим содержанием эпоса, со спецификой эпического мировосприятия. В эпосе изображается мир устойчивый, раз и навсегда благоустроенный эпическими героями; и вся поэтика повторяемости и постоянства соответствует этому представлению об устойчивости и постоянстве эпического мира, прочности установившихся в нем отношений между людьми.

Как мир идеальных предков и идеальных основ жизни, мир эпической поэзии является по-своему замкнутым в себе миром. Это далекий прошлый мир, освященный преданием и огражденный преданием от мира сегодняшнего. Для сказителей-рунопевцев эпический мир никогда не был современным им миром, он всегда воспевался как прошлый мир. И поскольку он изображался не в развитии, а в устойчивой статике, он не имел выхода в реальное историческое время, в реальное настоящее. В сознании сказителей события и герои, о которых они пели, были отделены от их собственного времени «абсолютной эпической дистанцией», если воспользоваться выражением М. Бахтина¹. В этом заключается принципи-

¹ М. Бахтин. Эпос и роман.— «Вопросы литературы», 1970, № 1.

альное различие в изображении жизни фольклорным эпосом, с одной стороны, и эпическими жанрами новой литературы, с другой. Для сравнения М. Бахтин напоминает, что Пушкин в «Евгении Онегине», в этом романе в стихах, мог сказать о своем герое: «Онегин, добрый мой приятель, родился на брегах Невы, где, может быть, родились вы или блистали, мой читатель...». Здесь, в произведении поэта нового времени, все — и герой, и читатель, и сам поэт — находятся как бы рядом, в одном времени, и даже как бы знакомы между собою. Для рунопевца такое «фамильярное» отношение к эпическому герою совершенно исключено; сказитель и воспеваемый им герой находятся на совершенно разных временных и ценностных уровнях. По словам М. Бахтина, установка сказителя по отношению к рассказываемому есть «установка человека, говорящего о недостижимом для него прошлом, благоговейная установка потомка». И если роман изображает жизнь в исторической протяженности и развитии, то мир фольклорного эпоса в историческом смысле статичен, изображенные в нем отношения между людьми не включены в историческое движение. Когда наступает другое время, Вайнямейнен просто уходит со сцены: эпический мир, в котором он был героем, уже исчерпан.

Но значит ли это, что героический эпос весь обращен в прошлое? Нет, так в большом искусстве никогда не бывает, тем более в народном эпосе с его оптимизмом, с его взлетом фантазии. Народная фантазия определенным образом была связана с прошлым, она бросала свет на настоящее, и в ней жила мечта о будущем.

Гуманистическое содержание фольклорно-эпической поэзии, выраженные в ней социально-правдивые идеалы не утрачивают своей силы и продолжают долго жить в народном сознании. Привлекательность и величие этих идеалов обусловлены тем, что они родились из первобытноколлективистских представлений о счастье, справедливости, героизме, человеческом благородстве. В своих подвигах герои эпоса исходят из интересов всеобщего блага, им чужды эгоизм, своекорыстие, индивидуалистическая психология — эти грехи более поздних эпох с господством собственнических отношений. Благоустроявая землю, засевая ее лесами и злаками, выковывая мельницу само, герои эпоса делают это для всего народа, всего родо-племенного коллектива, который они представляют

Внутри этого коллектива нет вражды и зависти; коварные и злые силы, с которыми борются эпические герои, всегда являются внешними по отношению к данному роду силами, на благополучие которого они посягают. Разорительные столкновения между близкими родами изображаются в эпосе как трагедия — это хорошо видно в рунах о вражде соседних родов Калерво и Унтамо и о патриархальном рабе-мстителе Кулдерво. И хотя древнее фольклорно-эпическое сознание обычно отождествляло с человечеством лишь собственную родовую общину, собственное племя, но благодаря тому, что это было именно коллективистское сознание, содержание эпической поэзии гораздо шире. Как пишет исследователь, в эпосе пережиточные «узкоплеменные представления парадоксально оборачиваются прометеевским гуманистическим пафосом защиты общечеловеческих культурных завоеваний от «нечеловеческой», низкой враждебной стихии, поскольку окрашенные мифологической фантастикой эпические иноплеменные враги еще не отделяются в сознании от враждебных стихийных сил природы»¹.

Высокий героизм, прославление труда и созидания, вера в могущество человеческого разума, осуждение гнета и насилия — все это составляет гуманистическую ценность эпоса и делает его бессмертным, близким людям последующих поколений.

После того как с изменением условий жизни народа, с развитием письменной литературы устная эпическая традиция постепенно уходит в прошлое, эпос продолжает в книжной форме жить в сознании потомков, входит в общую культурную память человечества.

3

К повествовательным жанрам относятся также средневековые народные баллады и песни-легенды. В них, как и в значительной части народной лирики (за исключением плачей и поздних рифмованных песен), используется калевальский стих, оказавшийся очень устойчивым.

По сравнению с древними героико-эпическими руна-

¹ Е. М. Мелетинский. Происхождение героического эпоса, стр. 148.

ми баллады и песни-легенды повествуют уже о другой исторической эпохе, о другом мировосприятии, о другом типе человеческой психологии. В них отразились особенности народного сознания в условиях развивавшихся феодальных общественных отношений и распространения христианства.

Христианство стало внедряться среди финских племен начиная с XI века, в ходе покорения их шведами. С востока, среди карелов, христианство распространялось в результате повгородской колонизации; некоторые слова, имеющие отношение к христианской религии, вошли в финский язык из русского: *raamattu* (библия, грамота), *risti* (крест), *parpi* (поп), *pakana* (язычник, поганый) и др.

Историческая роль раннего христианства в Финляндии, как и в других странах, была неоднозначной. Распространение христианства среди финских племен способствовало постепенному их объединению, преодолению межплеменных перегородок (в том числе культово-языческих), искоренению закона кровной мести и других архаических пережитков. Христианство проповедовало идею равенства людей, хотя и своеобразно понимаемого, как равенство во грехе. От раннего христианства ведет начало традиция книжной культуры в Финляндии, сначала латиноязычной (в рамках католицизма), затем финноязычной (после Реформации, с середины XVI века). Все это были исторически прогрессивные сдвиги в общественно-культурном развитии.

Но вместе с тем христианство было идеологией феодального, классового общества. В Финляндии утверждение феодализма и христианства означало одновременно утверждение шведского господства, социального и национального угнетения. Идеологическое наступление христианской церкви имело целью способствовать закреплению новой власти. Церковь участвовала в крестовых походах шведских военных отрядов в Финляндию, ей выделялись земли и средства, на местах языческих святилищ воздвигались католические храмы, происходило принудительное крещение жителей, обложение их налогами.

Христианство привнесло изменения в языческую народную культуру. Под влиянием христианства изменялись обряды. По данным археологии, в течение XI—XIII веков языческий обряд захоронения людей постепенно

уступал место христианскому, сначала на западе Финляндии, потом на востоке (покойника стали хоронить в направлении запад — восток, а не север — юг). Но пережитки язычества в обрядах и сознании народа продолжали сохраняться еще очень долго, на протяжении многих веков, о чем свидетельствуют, в частности, письменные упоминания церковных деятелей (Микаеля Агриколы, Якоба Финно, новгородского архиепископа Макария и др.). Даже в период позднего средневековья церковные и судебные власти для борьбы с язычеством должны были прибегать к крайним мерам: подсчитано, что в XVII веке в маленькой Финляндии более пятидесяти человек было приговорено к смерти по обвинению в колдовстве.

В ходе борьбы христианства с язычеством происходило вынужденное их взаимоприспособление друг к другу — со стороны церкви во многом сознательное и планомерное, со стороны паствы более или менее стихийное. Поскольку искоренить единым актом пережитки язычества (в том числе живое бытование языческого фольклорного наследия) было невозможно, церковь стремилась подчинить себе эти пережитки, вложить в них христианское содержание. Финские исследователи считают вполне вероятным, что некоторые христианские легенды-песни первоначально были сочинены по образцу народных руни самими христианскими проповедниками, особенно теми, которые вышли из народной среды и хорошо знали фольклорную традицию. При этом могли быть случаи не просто идеологического расчета, но и настоящего творчества. От более позднего времени примером такого подлинного (уже литературного) творчества, в итоге чего библейский сюжет был разработан в традициях фольклорно-эпической поэзии, может служить поэма священника М. Саламниуса «Радостная песнь Иисусу» («Ilolaulu Jesuksesta», 1690). одно из значительных произведений древнефинской литературы.

Примером фольклорно-эпического произведения, в котором использованы библейские мотивы, является «Песня Создателя» («Luoja virsi»), состоящая в записи от Архипа Перттунена из 425 стихов. В песне языческие элементы сочетаются с христианскими; описываются эпизод непорочного зачатия (дева Мария съела ягоду брусники), поиски роженицей теплой бани, жестокость злой хо-

зьяйки Руотус, пославшей ее в холодную конюшню; затем следует эпизод исчезновения-потери чудесного младенца, его смерть и воскрешение и, наконец, обуздание языческих «кузнецов хийси», которых воскресший Создатель приковывает к скале. Наряду с вкраплением в эту легенду элементов языческой мифологии обращают на себя внимание чисто северные, крестьянские бытовые детали (баня, конюшня, теплое дыхание лошади в лютую стужу). В другой песне-легенде, «Создатель едет на лодке» («Luojan laivaretki»), описывается обуздание богом языческого морского чудовища Турсо (Iku-Turso), причем характерно, что этому эпизоду предшествует языческий сюжет о поисках дерева для изготовления лодки; а когда лодка изготовлена, в нее вместе с героем языческой мифологии Сампсой Пеллервойпеном садятся христианские святые. Замена языческих мифологических имен христианскими происходила и в заговорах, схема которых, однако, оставалась более или менее прежней.

Показателем происходившей под влиянием христианства частичной деформации калевальской эпической традиции и ослабления языческих верований, безусловно, являются такие относительно поздние сюжеты, как «Осуждение Вяйнямейнена» («Väinämöisen tuomio»); и «Вяйнямейнен не узнает девы Велламо» («Vellamon neidon onginta»). Вяйнямейнен выступает в этих рунах уже не в традиционной роли мудрого волшебника и ясновида, а в прямо противоположных качествах и становится объектом насмешки. Происходит депоэтизация образа; лишенный волшебного ореола, старец-чародей превращается в недалекого и прозаического старика; в пойманной рыбе-русалке он видит просто рыбу, которую следует сварить и съесть, в чудесном младенце — гадкое существо, которое надо поскорее уничтожить. Для волшебства и для доброты Вяйнямейнену уже не хватает ни воображения, ни сердца. Неузнанная Вяйнямейненом мифологическая дева Велламо насмешливо говорит ему о его неразумии, ибо в предложенной ему игре с чудесными превращениями он не выдержал испытания. В руне «Осуждение Вяйнямейнена» бывшего вещего старца теперь поучает двухнедельный младенец; рассерженный и пристыженный, Вяйнямейнен навсегда отплывает на лодке.

Имея в виду промежуточное состояние, когда языческие верования уже утрачивали влияние, а христианство в сознании народа еще не утвердилось, исследователи находят в фольклоре отражение «двойного безверия», насмешливого отношения и к языческим знахарям и к христианским священникам. Не доверяя ни тем, ни другим, крестьянин учился полагаться на свои собственные силы, почва для религиозных представлений ослабевала. В качестве примеров такого народного атеизма М. Кууси приводит старинные финские пословицы: «Плуг — лучший предсказатель судьбы», «На поле бог — работа». Тот же автор образно пишет, что начавшаяся на заре христианства борьба пошла со знахарем к XIX веку закончилась поражением обоих. — такова была общая тенденция развития народного сознания, как она отразилась в фольклоре.

Следует учитывать, разумеется, что христианство как идеология средневекового общества существенно влияло на социальную, семейную, индивидуально-личностную психологию средневекового человека. А это в свою очередь воздействовало на фольклорную эстетику, обусловило возникновение новых фольклорных жанров. Под специфически средневековой фольклорной эстетикой мы здесь подразумеваем уже не просто механическое (более или менее) проникновение христианских элементов в древние языческие руны и не их сюжетно-образную деформацию, а образование новых, эстетически вполне самостоятельных и характерных именно для средневековья фольклорных жанров.

В финском фольклоре к таким новым жанрам можно отнести следующие произведения: историческую песню о гибели епископа Хеприка («Piispa Henrikin surmavirsi»); приближающиеся к балладам песни-легенды «Песня Маталены», «Вдова Лейно» («Leinon leski»), «Крепостная из Виро и ее хозяин» («Viron orja ja isäntä»); собственно баллады «Песня Инкерн», «Песня Антеруса», «Песня Анникайнен», «Маркетта и Ханнус», «Кирсти и священник из Рийо» («Kirsti ja Riion poika»); а также балладу-драму «Гибель Элины» («Elinan surma») — произведение балладного типа, но развившееся в развернутое драматическое действие. Отметим, что исследователи подчас расходятся в точном определении жанровых разновидностей названных произведений, но они единодушны в том, что

это именно средневековая фольклорно-эпическая поэзия со своей эстетикой.

В чем главные отличия этой поэзии от архаической калевальской эпикки?

Калевальская эпика изображала, как мы уже говорили, устойчивый мир, устойчивые качества героев, устойчивые их отношения между собой. В восприятии средневекового человека земная действительность и место человека в ней выступают уже в другом свете. Мир не только значительно поколеблен, но он усложнился. Мир материальный и мир идеальный уже резко разделены. В земной действительности люди подразделяются на сословия, на сильных и слабых, богатых и бедных, угнетающих и угнетаемых. Но богатство, знатность, сила тоже ненадежны, все зависит от провидения, вся земная жизнь преподносится христианством как временная юдоль, как ожидание страшного суда и высшей справедливости в загробной жизни. Архаическая калевальская эпика обычно не изображала смерти, старшие эпические герои вообще были бессмертны. Напротив, в упомянутых произведениях средневековой эпикки смерть становится обязательной кульминацией повествования, необходимой трагической развязкой — карой, возмездием, искуплением, способом осуществления божественной справедливости, той чертой, за которой праведников ожидало вечное блаженство, нераскаявшихся грешников — преисподняя.

Христианство сделало центральной идеей греховности и искупления, совершенно чуждую языческой поэзии. Идея эта отличалась в христианстве всеобщностью, греховны были все люди, в этом состояло их равенство между собой. Но грех, покаяние и искупление были также индивидуальны, каждый человек был сам ответствен за свои поступки перед богом и своей совестью. Это служило толчком к развитию индивидуальной нравственной жизни, индивидуальной душевной борьбы, постоянных противоречий между земными соблазнами и аскетической христианской моралью. В поэзии возникла тенденция изображать разные психологические состояния человека, показывать в контрастном чередовании силу страсти и безмерность страдания, раскрывать тайную жизнь сердца, которая далеко не всегда соответствовала внешнему соблюдению религиозных норм. В названных произведе-

ниях средневекового фольклора в центр внимания поставлена индивидуальная человеческая судьба в наиболее драматических ее моментах, и это решительно определяет отличие балладной эстетики от эпико-героической эстетики древних рун.

Начать с того, что в балладах и близких к ним песнях-легендах героем становится женщина. Образ женщины, роковым образом влияющей на исход событий, появляется уже в исторической песне о гибели епископа Хенрика, возникновение которой исследователи относят к XII веку (шведский епископ-миссионер с таким именем был убит финским крестьянином 20 января 1156 года). В песне крестьянка Кертту, в доме которой епископ останавливается на постой (действовала система принудительного постоя), сообщает отсутствовавшему мужу о дерзком поведении гостя, не только не пожелавшего возместить расходов, но осквернившего приличия («взял сепо, набросал песку»), и муж Лалли догоняет и убивает отъехавшего епископа.

В произведениях средневековой поэзии, даже в песнях-легендах, в которых использованы мотивы библейской мифологии, то есть мотивы чудесного (чудесное появление Христа, встречи героев в загробном мире и т. д.), повествование все же перенесено в сферу обыденной жизни людей феодального общества, в сферу семейного быта, отношений между мужем и женой, господином и работницей, проезжим купцом и соблазненной им крестьянской дочкой.

Религиозно-мифологическое в легендах и балладах используется скорее как способ этической оценки изображаемого, но изображается «мирская жизнь», жизнь рядовых и «грешных» людей, а не высокие деяния идеальных мифологических героев. В легендах и балладах уже нет общенародного фона эпико-героических рун, атмосферы родо-племенного коллективизма — есть разделенное на сословия феодальное общество, есть частная жизнь частных людей. Жизнь общества показывается именно через частную жизнь.

Это проявляется в художественном стиле повествования. «Песня Маталены» начинается с описания домашних хлопот и домашнего поведения героини, подчеркивается ее старательность: она моет посуду, скоблит добела пожом дощатый стол, от ее бегания по дому изнашиваются

ся половицы и порог. В финской Маталене мало что осталось от библейской Магдалины, возведенной церковью в сан святой; финская Маталена — это ее фольклорно-крестьянский, будничный вариант. Маталена в песне идет к источнику за водой и, увидев в воде свое отражение, в испуге замечает (в силу вступает мотив чудесного), что украшения на ее груди и серьги в ушах уже не сверкают, как прежде. К ней подходит пастух и просит напиться, но она дерзко отказывает, оскорбляя его за низкое социальное положение: «Раб, вечный отцовский пастух, поедающий рыбные головы и кости». И тогда Христос, явившийся в образе пастуха, строго карает гордыню и раскрывает истину: Маталена тайно погубила трех своих младенцев, один из которых мог бы стать «рыцарем в Швеции», другой — «лучшим священником», третий — «господином на этой земле», то есть, очевидно, финляндским дворянином.

Как видим, в этическом приговоре Христа по-своему отражается сословная иерархия феодального общества. Маталена — крестьянская дочь (исследователями подмечено, что в финских песнях-легендах библейские образы вообще получают подчеркнуто крестьянский облик), но под той идеальной возможностью, которая, по словам Христа, открывалась перед ее загубленными младенцами, все же подразумеваются верхние общественные сословия. Здесь мы имеем дело с принципиальным отличием средневековой поэзии от доклассово-архаического калевальского эпоса, где подобная феодально-сословная иерархия в качестве идеала немыслима.

В «Песне Маталены» можно наблюдать обычный для песен-легенд и баллад контрастный принцип развития сюжета: внешняя примерность героини — и тайный грех; сперва безмерная гордыня — и в следующую минуту покаянное падение ниц. Тот самый «золотой подойничек», из которого Маталена сперва не позволила пастуху напиться, она теперь наполняет собственными покаянными слезами, чтобы омыть Христу ноги и осушить их своими волосами, выражая при этом смиренную готовность принять любую ниспосланную кару.

В песне-легенде «Вдова Лейно» тоже карается гордыня, но уже гордыня верхних сословий. Примечателен зачин этой песни, дающий сжатую экспозицию и одновременно предвещающий итог излагаемой драмы:

Talo täss on ennen ollut,
talo ennen, linna muinoin,
joss nyt on kumea korpi...¹

Зачин показателен как пример развития в средневековой поэзии принципиально новых способов повествования. Они, эти способы, вытекали из нового (по сравнению с древней эпикой) видения мира, его восприятия в новых пространственно-временных отношениях и связях. В цитированных трех строках — уже не простая, эмпирически фиксируемая последовательность упоминаемых событий (как это было в древней эпике), а эмоционально воспринятое контрастно-драматическое взаимопроникновение прошлого и настоящего, драматический эффект их столкновения.

По сравнению с «Песней Маталены» в песне «Вдова Лейно» ситуация как бы повторяется, но в новой вариации: если загубленные младенцы Маталепы могли бы стать представителями верхних сословий, то три сына вдовы Лейно являются ими. Отсюда гордыня матери, не остающаяся безнаказанной: Смерть за дверью подслушивает высокомерные речи вдовы о знатности и богатстве ее семейства, отнимает сыновей, обрекает ее на бедность и покаяние.

Раннехристианские этические идеалы, пропущенные через сознание угнетенного народа, особенно той его части, которая оказалась в крепостной зависимости, могли получать в средневековом фольклоре характер страстного морального протеста против сословного неравенства. Моральный протест вообще был присущ раннему христианству. Не случайно Ф. Энгельс писал о том, что первоначально христианство было религией рабов и угнетенных; В. И. Ленин даже говорил о «демократически-революционном духе» раннего христианства².

Широко распространенной в народе, особенно в Ингерманландии и Эстонии, где существовало крепостничество, была песня-легенда «Крепостная из Виро и ее хозяин». Смещение христианских и языческих представлений, сочетание лирической исповеди и элементов драматической

¹ «Прежде здесь был дом, прежде здесь был замок, теперь — глухой лес...»

² В. И. Ленин. Соч., изд. 4-е, т. 25, стр. 392.

композиции, сплав целомудренной наивности и клокочущего негодования — таковы особенности этого произведения. Оно начинается сценой земной жизни: героиня рассказывает о себе (от первого лица), что ей, крепостной, дали перед рождеством «разрешение раба, одевание узника», чтобы она могла навестить родных. Далее, в двух строках (уже от третьего лица), предельно сжато сообщается, как легко одетая путница падает от стужи в сугроб и замерзает. За ее душой устремляются и «люди Хийси», и «люди Создателя» — в словаре героини еще нет такого слова как «ангелы»; ад в песне именуется также языческими словами «туонела» и «манала». Причем расположены ад и рай, по представлениям героини, еще не на небесах и в преисподней, а как бы за одними воротами, но на разных улицах (улица туонелы и улица райская), где грешники и блаженные могут даже встречаться друг с другом. Когда героиню с почетом усаживают в рай на серебряный стул и затем в серебряной кружке подносят ей медовое питье, она дважды спрашивает со слезами удивления: «За что же это мне, жалкой девчонке?» — и «божьи люди» дважды отвечают: «За то это тебе, жалкой девчонке, что вдоволь настоялась ты за твою жизнь рабыни и служанки. За то это тебе, жалкой девчонке, что в рабской твоей жизни ты пила-ела одну только воду». Но вот через неделю приходит весть, что умер хозяин крепостной. На этот раз «люди Хийси» опережают божьих слуг и усаживают хозяина на огненный стул, дают ему для питья кружку с горящей смолой. В изображении того, как хозяин-мучитель идет теперь по улице туонелы с большим коробом своего добра и упиженно умоляет бывшую крепостную взять себе всего вдоволь, но слышит в ответ отказ, выражено страстное чувство непримиримости, гордой непокорности, безусловного морального превосходства. Причем форма повествования с чередованием первого и третьего лица (с последующим включением непосредственного диалога), равно как и подчеркнутая наивность героини, свидетельствуют о присутствии в этой песне уже «сторонней» точки зрения певца, которая обычно отсутствует в архаической калевальской эпике. Там певец никак не выражает своего отношения к повествуемому. Здесь же в этой песне певец и сопереживает вместе с героиней, как бы сливаясь с нею (повествование в первом лице), и одновременно видит ее

со стороны (повествование в третьем лице). И если сама героиня трогательно наивна, то певец не наивен, для него наивность и гнев песни существуют в художественном синтезе.

В центре драматических коллизий в легендах и балладах выступают моральные ценности, жизнь сердца — любовь, женская верность, семейная честь, самоуважение человека. Подчеркнуто индивидуальную окраску получает драма разлуки и радость встречи влюбленных в «Песне Инкери». В балладе «Кирсти и священник из Рийо» героиня после кровавой мести соблазнителю должна по совету матери бежать в чужие края и перед разлукой с родными горько жалуется на предстоящее одиночество. В «Песне Анникайнен» месть неверному любовнику осуществляется магическим способом: вняв горячей мольбе героини, небо посылает на беглеца бурю; одновременно баллада эта примечательна живописными бытовыми деталями, весьма реалистическим описанием заботливого обхаживания героиней своего друга.

Песни-легенды и баллады функционировали отчасти в ритуальном исполнении. Например, «Песня Танани» исполнялась на второй день рождества (день святого Тапани) молодыми людьми, странствовавшими по деревне от дома к дому. Девичье песенное празднество-шествие устраивалось весной в день вознесения, и тогда исполнялись многие из названных песен и баллад. Оба обычая сохранялись в некоторых местах до конца XIX века.

Выдающимся произведением средневековой финской поэзии по праву считается развернутая баллада-драма «Гибель Элины». Исследователи видят в ней отражение исторических реалий; в архивных документах (правда, относительно поздних, от XVI века) упоминается факт сожжения в конце XIV века судьей из Хяме по имени Клаус Дъеки собственной его жены Элины и факт последующей его женитьбы на женщине по имени Кристина. Документально установлено также, что в третьей четверти XV века другой судья по имени Клаус Курки владел имением в местечке Лаукко — именно это название имени и это имя судьи (на финский лад: Клавус Курки) фигурируют в балладе-драме, тогда как женские имена и сам эпизод сожжения заимствованы из более раннего факта. В произведении у судьи Клавуса, кроме юной жены Элины, есть любовница-служанка Кирсти; из рев-

пости она клеветает на свою соперницу, устраивает по договоренности с Клавусом видимый его отъезд из дома, хитростью привлекает Элину в комнату с молодым работником Олави, где после внезапного возвращения судьи они гибнут от пожара-мести. Мать гибнущей Элины умоляет пощадить поворожденного внука, но ревнивец подозревает в нем плод запретной любви и губит младенца. После мести-катастрофы ничто не ладится в имении судьи, падает скот, гибнут лошади. Мимо плачущего Клавуса проходит Христос и, выслушав его жалобы, советует ему не плакать и не жаловаться, а встретить приговор. Элина с младенцем и Олави — на небесах, Клавусу и Кирсти уготовлено место в аду. Клавус садится на коня и «скачет в пезамерзшее море», за ним следует Кирсти.

Баллада-драма (насчитывающая около трехсот строк) довольно четко делится на пять драматических эпизодов-действий. Преобладает непосредственный диалог героев, на фоне которого краткие повествовательные куски выглядят пояснительными связками-ремарками. Учитывая необычный для народных баллад объем и относительно развитую драматическую композицию «Гибели Элины», исследователи склонны считать, что изначально произведение имело литературную форму и литературного автора и только потом стало фольклорным. Возникновение его относят к XVI веку. Строгость композиции, выразительный лаконизм, драматическое напряжение делают «Смерть Элины» одним из высших художественных достижений позднего финского средневековья.

4

Теперь перейдем к собственно лирической поэзии. По сравнению с эпикой лирика менее изучена, особенно с исторической точки зрения. Здесь возникают дополнительные трудности: для изучения ее полистадиального развития в лирике, в силу особенностей жанра, гораздо меньше осязаемых исторических следов — мифологических, фактологических, сюжетно-типологических. Лирические песни обычно очень кратки (около 10—15 стихов), событийно-повествовательная основа в них отсутствует, сюжет минимален, главное в них — чувство, переживание. Некоторым критерием «возраста» лирических

песен могут служить особенности стиля, степень и характер их географо-этнического распространения, их связь с обрядами, но часто этих критериев недостаточно.

Очевидно, однако, что некоторые виды народной лирики очень древнего происхождения, например, похоронные и свадебные плачи. Плачи принадлежат к обрядовой лирике, их исполнение входило в сложный похоронный и свадебный ритуалы.

В том их виде, в каком похоронный и свадебный обряды были зафиксированы и описаны наукой, многое в них идет от языческого времени, хотя христианство оказало на них влияние, причем в разных местах по-разному, с разной степенью интенсивности. О существовании в прошлом языческого похоронного обряда и похоронных плачей у финнов и эстонцев имеются только косвенные упоминания (у М. Агриколы от XVI века, у Хенрика Латышского от XIII века), но ни обряд, ни сами плачи до поздних времен не сохранились. У прибалтийско-финских народов похоронные и свадебные плачи были записаны в XIX—XX веках преимущественно только среди населения православного вероисповедания — у карелов, вепсов, пжор, води, эстонцев-сэту; относительно позднее бытование плачей частично среди лютеранского населения Ингерманландии исследователи склонны объяснять соседними влияниями (русскими и православно-прибалтийско-финскими). Как обрядовая поэзия плачи живут вместе с обрядом и исчезают вместе с ним.

Плачи исполняются обычно женщинами (случаи мужского исполнения похоронных плачей исключительны). В плачах разных плакальщиц обнаруживается общая композиционная канва, есть традиционные общие мотивы, традиционная система повторов, стилистических формул, метафор. Но наряду с этим исключительно велика роль импровизации, то есть того индивидуально-единичного и неповторимого, которое относится только к данной плакальщице и к данному случаю исполнения плача по конкретному единичному поводу. Исследователи говорят, что одна и та же плакальщица никогда не исполняет при повторном исполнении плач одинаково — свою печать накладывает конкретность переживания, именно в данную минуту испытываемое плакальщицей душевное состояние. Некоторые исследователи даже счи-

тают, что именно импровизация, а не традиционное в плачах определяет характер этого жанра¹.

Также в отношении свадебного обряда, включая свадебные плачи и песни, отмечается, с одной стороны, его весьма архаическая традиционность и устойчивость, а с другой — его лабильность и вариативность. В схеме свадебного обряда много общего не только у финно-угорских, но и у индоевропейских и самодийских народов; и в то же время свадебный обряд и его фольклорный репертуар существенно варьируются в рамках одной народности, даже одного небольшого района.

Точно и верно сказано, что плачи — поэзия вечного расставания. Смерть близкого человека, уход невесты из родительского дома, проводы сына в солдаты или на войну — в каждом из этих случаев плач дает выход личному чувству. Исследователи отмечают, что в самых простых, поэтически еще не оформленных горестных восклицаниях (типа: «О, моя мать!» — по поводу смерти матери), которые встречаются у народов на очень ранней стадии развития, уже заключен зародыш лирического чувства, лирического отношения к событию. Чрезвычайно важно также то, что в плаче, в самых архаических его формах, плакальщица выражает непосредственно себя и обращается непосредственно к оплакиваемому, — эти интимно-доверительные «я» и «ты», подчеркивающие интимность переживания, имеют для лирики принципиальное жанрообразующее значение. Хотя в плачах сохраняется еще значительный нарративный (повествовательный) элемент, но и он становится уже более личным и субъективным, имеющим отношение непосредственно к биографиям плакальщицы и оплакиваемого. Сила выражаемого в плачах личного чувства — горя, печали, покинутости — может достигать большой проникновенности. Часто оно выплескивается в вырывающемся из глубины сердца протесте против неумолимого рока, бога, законов природы. В плаче Ларин Параске о смерти мужа есть, например, такие слова: «Чем прогневила я славного великого Создателя, чем навлекла на себя его кару?.. Неправедно поступил со мной славный великий Создатель, отняв у меня единственного пахаря, оставив меня обездоленной навеки...». Все это делает плачи лирическим жан-

¹ В. Я. Пропп. Фольклор и действительность, стр. 106.

ром, составляет их отличие от древней эпической поэзии.

В эпике, как известно, повествуется не о внутреннем, а о внешнем; эпический певец поет не о себе и своих чувствах, а о легендарном прошлом, о событиях в древнее «эпическое время». Соответственно в эпике доминирует грамматическое прошедшее время.

Лирический певец поет о себе и о своем теперешнем душевном состоянии — независимо от грамматического времени. Хотя в лирике преобладает настоящее грамматическое время, но может употребляться и будущее, равно как, наряду с изъявительным наклонением, употребляют-ся условное и повелительное наклонения. Однако при любом грамматическом времени и наклонении в лирике подразумевается все же теперешнее настроение певца, сиюминутное состояние его внутреннего «я».

Для свадебного обряда и свадебной лирики характерна эмоциональная многокрасочность и многоплановость, что соответствует многоплановому содержанию самого события. Это не только печаль расставания невесты с родительским домом, но и радость и веселье. Наряду с плачами (обычно исполняемыми невестой и ее матерью) свадебная лирика включает разнообразные песни, которые исполняются другими участниками обряда: песни-похвалы и шуточные песни-укоры (*ylistys- ja moitintavirret*) жениху, невесте и их родителям (аналогичные русские свадебные песни называются величальными и корильными); песни-утешения (*lohduntavirret*), песни-советы новобрачным относительно их будущей совместной жизни (*neuvokkivirret*). Свадебный обряд — это целое, много дней длящееся драматическое действие, в котором архаические ритуально-магические элементы сочетаются с эстетическими, житейский реализм — с театрализованным представлением, серьезные практические поучения — с заведомой игрой и шуткой. Свадебной лирике присущи своеобразные приемы преувеличения (например, подчеркивание преувеличенно богатырского роста и богатства жениха), равно как приемы преуменьшения (в корильных песнях), но ни то, ни другое обычно не претендует на серьезность, предполагается, что это игра и представление. В свадебном обряде и свадебной лирике действуют законы психологического и образно-метафорического контраста. Например, то, что невеста на свадьбе плачет, должно послужить неким знаком и га-

рантней, что замужем ей плакать не придется. «Не поплачешь на свадьбе, проплачешь потом всю жизнь», — поется в свадебной песне.

В генетическом отношении со свадебными плачами исследователи связывают и некоторые лирические песни, по своему бытованию уже не имеющие столь прямого отношения к свадебному обряду. К числу таких песен М. Кууси относит так называемые песни-жалобы и песни-предостережения (*valitus- ja varoituslaulut*), например: «Жалоба на свое рождение» («*Syntymistään sureva*»), «Озеро из слез» («*Kuuneleistä lampi*»), «Чем оплачу страдания матери» («*Millä maksan maammon vaivat*») и др. Свадебный обряд и свадебную лирику исследователь считает очень древней по происхождению (столь же древней, как калевальская метрика); поэтому стилистическое сходство упомянутых песен со свадебной лирикой (преимущественное употребление имперфекта, отсутствие синтаксиса сложно-подчиненного предложения и т. д.) он рассматривает как один из признаков их относительной архаичности, их принадлежности к «раннекалевальской» лирике. Среди признаков исследователь также называет восходящую, по-видимому, к древнему периоду прибалтийско-финской общности географо-этническую распространенность этих песен (Карелия, Ингерманландия, Финляндия, Эстония), равно как и то, что темой их является одно из «древнейших чувств» — чувство дочери к матери.

Очевидно, более поздними по происхождению являются так называемые «песни о песнях» («*laulut laulusta*») и «песни печали» («*huolilaulut*»). Для них характерен более усложненный метафорический язык, усложненная образная инсказательность. Причем это уже не архаическая инсказательность плачей, где широко употребляются специфические эвфемизмы; например, оплакиваемая покойница мать обычно не называется в плачах матерью, а только инсказательно: «грудью меня вскормившая», «меня убаюкивавшая», «в баню меня носившая» («*imettelijäiseni*», «*tuuttelijaiseni*», «*saunoin tuojaiseni*») и т. д. Эти метафорические замены терминов родства в плачах генетически восходят, по-видимому, к древним запретам-табу; и хотя со временем замены утратили магическое назначение, но стилизация языка-табу в плачах осталась.

В «песнях о песнях» показательность приобретает уже характер более развитой и более раскованной поэтической образности, которая не имеет столь непосредственной связи с архаическим мышлением. Певец, сообщая о том, откуда у него песни, много ли их он помнит, для кого хочет петь и т.д., черпает слова из обыденной речи, но метафорически преобразует ее для выражения поэтической мысли. Нередко певец подчеркивает эмоционально-эстетическую радость пения. Жизнь певца может быть трудной и горестной, но песня доставляет радость и утешение. Как говорится в одной песне, «если не поют другие, толстые, то придется петь мне, тощей», и далее:

Mie synnyin ilomäellä
 ilo-kasvoin kartanolla,
 iloin söin, iloin makasin,
 iloin ruoalle rupesin,
 iloin satuin atriälle.
 Isoni ilon suvaitsi,
 velloni tasaisen tanssin,
 maammoni lavian laulun.
 Laulan lapsien riemuksi
 iloks muille ihmisille.¹

Показателем исторической эволюции народной лирики является и то, что постепенно в лексику песен входят слова-понятия более или менее абстрактного содержания, выражающие различные душевные состояния; среди них слова «mieli» в значении «настроение», «huoli» (забота), «suru» (печаль), «kaiho» (тоска, томление). Семантически расширяются и преобразовываются, наполняясь новым психологическим содержанием, самые обыденные слова и словосочетания. Примером может служить песня-гимн в честь девушки-невесты «Чиста пупочка на море» («Puhdas on pummen merellä»), где яркость звезд, близна прибоя, красота березы на поляне привлекаются для прославления чистоты и очарования молодости.

В «песнях печали» часто выступает тема бездомности, женского одиночества, горьких забот. Иногда песня огра-

¹ «Я родилась на веселом пригорке, в веселом доме; весело ела-пила, весело спать ложилась. И отец мой любил веселье, брат любил пляску, мать любила песню. И я пою детям на радость, людям на утеху».

ничивается лишь кратким выражением душевного состояния, иногда столь же кратко упоминаются социальные причины тоски-кручины: постоянный тяжкий труд у ручного жернова; грубое обхождение хозяйки со служанкой-работницей; бездомность от разорения и потери крестьянского хозяйства.

Относительно поздним явлением в фольклоре считается любовная лирика, особенно если иметь в виду те песни, в которых открыто воспевается сила любовной страсти, радость и муки любви. Исследователи полагают, что такая любовная лирика зародилась только в эпоху позднего средневековья. Ее следует отличать от более ранней свадебно-обрядовой лирики, которая могла прославлять красоту жениха и невесты, но еще ничего не говорила о любви как индивидуальной страсти (к такого рода лирике относится и упомянутая песня «Чиста пупочка па море» — ее исполнял хор девушек из окружения невесты, обращаясь к жениху). Отличие состоит уже в том, что в свадебной лирике красота невесты прославлялась не женихом непосредственно, а ее же подружками, тогда как в любовных песнях и чувства другие, и обращаются влюбленные друг к другу без посредников.

Одним из классических примеров любовной лирики в карело-финском фольклоре является знаменитая песня «Если бы пришел мой милый» («Jos mun tuttuni tulisi»). Судьба песни необычна, она стала широко известной культурному миру. Впервые о ней упомянул Х. Г. Портан в своей диссертации «О финской поэзии». Дважды перевел ее на шведский язык ученик Портана, поэт Ф. М. Францен. В самом начале XIX века путешественники швед А. Ф. Шёльдебранд и итальянец Дж. Ачерби включили песню в свои книги, из которых в Европе стали известны французский, английский, немецкий и голландский ее переводы. По книге Шёльдебранда с песней познакомился в 1810 году Гете и дал ее новый немецкий перевод под названием «Finnisches Lied» («Финская песня»). Еще раньше, в 1806 году, русский журнал «Любитель словесности» напечатал отрывок из книги Ачерби с прозаическим переводом песни и похвальным отзывом о ней. В 1840-50-е годы швед К. Г. Циттерквист, большой энтузиаст и любитель поэзии, собрал 467 стихотворных переводов этой песни на разные языки мира, включая древние (санскрит, древнегреческий и др.), с целью

издать антологию. Из-за типографских трудностей антология осталась неизданной, но уже привлечение сотен переводчиков из самых разных стран необычайно расширило известность песни.

Хотя есть русские стихотворные переводы этой песни (в том числе перевод В. Брюсова), сопроводим все же оригинальный ее текст обычным подстрочным переводом. В народных вариантах песня незначительно варьируется и включает до десяти строк.

Jos mun tuttuni tulisi,	Если бы пришел мой
ennen nähtyni, näkyisi,	милой,
sille kättä käppäjäisin,	показался мой знакомый,
vaikk ois käärme kämmenpäässä,	я бы руку ему подала,
	даже если бы в руке у него
	была змея;
sille suunta suikkajaisin,	я поцеловала бы его,
vaikk ois suu suden veressä,	будь у него губы в волчьей
	крови;
siitä kaulahan kapuisin,	я повисла бы у него на
	шее,
vaikk ois kalma kaulan päällä,	даже если бы она была
	помечена смертью;
vielä vierehen kävisin,	я улеглась бы рядом с
	ним
vaikk ois vierus verta täynnä.	даже на кровавое ложе.

Выражаясь словами Ачерби, приведенными «Любителем словесности», эта народная песня поистине отличается «особенным чувством и смелыми выражениями, за которыми часто и безуспешно гоняются опытные стихотворцы». Любовь и смерть, любовь и беззаветность, любовь, отваживающаяся на любые испытания и муки, — все это выражено здесь с поразительной непосредственностью и силой. Сам образный язык песни таков, что из него проглядывает еще не слишком отдаленное варварство, суровая первобытность полудикой жизни среди диких лесов. Но эти «варварские» и грубо-материальные образы выражают уже безграничную духовную высь, бесстрашие и красоту самопознавшего бездонного чувства. В этой народной песне средневековья горит огонь пылкого самопожертвования, но не во имя религиозной аскезы, а во имя прославления земной и «греховной» страсти, не только

пе подавляемой, но с вызовом подчиняющей себе все остальное на свете.

Особую область фольклора составляют юмористические и сатирические песни, потешные народные игры, фольклорная смеховая традиция. В народной смеховой культуре были сильны элементы карнавального пародирования, праздничного коллективного высмеивания всего того, к чему в обыденной жизни могли относиться серьезно. Подобно тому как ряженые выворачивали для потехи шубу наизнанку, так же в потешном смехе выворачивался наизнанку обыденный мир. Разыгрывались пародийные церковные богослужения, потешные сцены выбора невесты, потешные венчания и свадьбы, допускались всяческие вольности, особенно с точки зрения церковной морали. И когда священники упрекали за вольности своих прихожан, те ссылались в ответ на то, что у них было «стародавнее право на такие потехи» (сведения XVII века).

Вместе с тем в фольклоре феодальной эпохи нарастал народный протест против социального угнетения, накапливалось то, что на финском языке называется «herra-*viha*» — ненависть к господам. В социальной истории народная ненависть к угнетателям проявлялась в многочисленных крестьянских волнениях, самым крупным из которых была так называемая «Дубинная война», крестьянское восстание конца XVI века. В фольклоре народное недовольство и гнев выражаются, например, в следующей песне, которая обычно начинается со стиха-вопроса: «Почему беден мой дом?» Ответ в песне гласит: «Снесет кура яничко — госпоже на жаркое. Принесет кобыла жеребенка — это господину в упряжку. Родит жена сына — это в кучера господину. Родит жена дочку — это госпоже в служанки». В песне, записанной в Ингерманландии, жестокий крепостной быт изображается так:

Ken ei tullu tunti loihin
eikä kelloihin kerinny,
sille paukkuivat patukat,
vinguit vitsat pihlajaiset...¹

С точки зрения поэтики калевальского стиха для относительно поздних стадий его бытования, особенно в райо-

¹ «Кто не успел вовремя на барщину, тому ложиться под палочные удары, слушать свист рябиновых розг».

нах активного вторжения новых фольклорно-песенных веяний, характерны уже частичные нарушения его традиционного ритмического рисунка, эпизодическое появление рифмы. Последнее особенно показательно: на смену калевальской поэзии приходили новые, рифмованные песни. Это так называемые «рекилаулу», родственные русским частушкам, немецким шнадерхюпфлям, песням-четверостишиям других народов.

По сравнению с калевальскими рунами-песнями финские «рекилаулу», во-первых, ритмически более разнообразны (вместо четырехстопного хорея — дактиль, пео́н, ямб); во-вторых, новая лирическая песня начисто избегает словесных архаизмов, обходится подчеркнуто бытовым языком, легко усваивает молодежно-жаргонную «бойкую» лексику. Новая песня была по преимуществу песней молодежной, хороводной, озорной, песней ночных гуляний и ухаживаний во время групповых прогулок по проселочным дорогам, подальше от строгих родительских глаз. Она и создавалась часто коллективно, одним из стимулов служили песенные споры-состязания парней и девушек. Главной темой была любовь с ее надеждами и разочарованиями, счастливой уверенностью и унылой безответностью, дерзким ухарством и сознанием социальных преград, социального неравенства. Наряду с любовной темой «рекилаулу» живо откликались на всякие местные события, нередко с юмором и насмешкой. Если имелся талант, можно было запросто сочинить о ком-нибудь забавную песенку и тем ославить его на всю округу.

Считается, что «рекилаулу» — в основном явление XIX века, расцвет ее пришелся на конец столетия. Социальной почвой распространения «новой песни» был капитализм, его наступление на патриархальные сельские нравы. Часто фигурирующий в «рекилаулу» образ «бывалого парня», которому, по крайней мере с виду, ничего не стоит расстаться с родительским домом, девушкой, деревенскими сверстниками и отправиться за счастьем в чужие края, был порожден новой социальной психологией, формировавшейся под влиянием процессов капиталистической миграции и эмиграции, особенно усилившихся к концу XIX века.

Остановимся кратко еще на народной сказке. Существуют различные классификации жанровых ее разновидностей, но обычно выделяют сказки о животных, волшебные сказки, авантюрно-новеллистические сказки, сатирические, бытовые сказки и сказки-анекдоты (*pilasadut ja kaskut*). Каждый из этих типов сказок имеет свою морфологическую структуру.

В сказках любого народа, в том числе финских, немало таких сюжетов и мотивов, которые в тех или иных вариантах и сочетаниях встречаются в очень многих, практически во всех странах мира. Это позволило фольклористам разработать специальные указатели международных сказочных сюжетов. Указатель, созданный финским фольклористом Антти Аарне (1910 г.), получил широкую известность, им пользуются сказковеды всего мира; американец С. Томпсон создал расширенный вариант (1928 г.), известный как указатель Аарне — Томпсона; применительно к русской сказке указатель был дополнен Н. П. Андреевым (1929 г.) и известен как указатель Аарне — Андреева.

Тот факт, что в сказках разных (в том числе весьма отдаленных друг от друга) народов есть общие черты, породил среди фольклористов споры: являются ли похожие сказочные сюжеты и мотивы самозародившимися у данного народа или это результат их заимствования из международного сказочного репертуара, из числа «бродячих сюжетов»? Видимо, имело место то и другое. Общее в народных сказках мира объясняется во многом сходными культурно-историческими условиями жизни разных народов. По своим истокам значительная часть сказочных мотивов очень древнего происхождения и восходит к доклассовому обществу. В сказках о животных многие мотивы первоначально были связаны с тотемизмом и только потом утратили мифологический и магический смысл, приобретая нравоучительное содержание. Связь с мифологическими представлениями имели когда-то и волшебные сказки, в них находят отражение первобытные общественные отношения, обычаи инициации, первобытный анимизм и т. д.

Но сказкой в собственном смысле народная сказка стала лишь после того, как она уже полностью отделилась

от мифа как категории сакрального порядка. Если в миф верили как в нечто священное, действительно имевшее место, то собственно сказка начинается с того, что слушатели воспринимают ее уже как вымысел, как занимательную выдумку, как художественную фикцию действительности, а не как самую действительность. Видимо, с этого времени становится возможной разработка, наряду с изначальным сюжетным наследием данного народа, также сюжетов заимствованных. Причем международные сюжеты разрабатываются сказочным эпосом каждого народа по-своему, в соответствии с географическими условиями, особенностями труда и быта, национальной и социальной психологии той среды, в которой сказки бытуют. В сказках находят отражение различные общественно-экономические формации. В эпоху феодализма героями сказок становятся король и крестьянин, принцесса и свинопас, барин и слуга, поп и работник. Эпоха капитализма актуализирует в сказках тему богатства и бедности, в качестве героев чаще прежнего выступают купец, скупой и жадный хозяин, благородный разбойник-уравнитель. Например, в финской сказке «Разбойник Матти и бедная женщина» («Matti Naaroja, tavaran tasaja») герой встречает женщину с мальчиком, которые ведут свою единственную корову на продажу, чтобы срочно заплатить долг. При встрече женщина говорит, что, по слухам, в округе бродит Матти-разбойник, который может отнять у нее деньги. Тогда герой отсчитывает женщине нужную сумму для уплаты долга и велит ей возвращаться с коровой домой, разъясняя, что он и есть тот самый разбойник, но отнимает он только у богатых, чтобы помогать бедным. «Расскажи об этом всем остальным», — наказывает он женщине.

В народных сказках, в том числе в сказках о животных и волшебных, не говоря уже о сказках повеллестических и бытовых, обычно много реалистических деталей народного быта, крестьянских занятий. В финской сказке о лисе и волке (в аналогичном русском сюжете это обычно лиса и медведь) фигурирует крестьянин, везущий на санях рыбу (которой поживилась лиса), крестьянка, бьющая в кувшине масло (которое досталось лисе), коромысло (которым прибежавшие люди бьют примерзшего к проруби волка). Или в сказке об умном крестьянском мальчике («Viisas poika») в самых замысловатых ответах

героя на вопросы странствующего короля обнаруживаются опять-таки весьма обыденные крестьянские заботы и хлопоты. Причем сказки разных групп заметно различаются по степени фантастичности (или по степени правдоподобия). Например, по сравнению с волшебной сказкой авантюрно-повеллистическая сказка уже не содержит элементов чудесного в собственном смысле слова. Ее герой выходит из трудных положений своим умом, а не благодаря волшебным помощникам. Оттого что он действует сам, по своему разумению, а не по волшебному трафарету, поступки героя авантюрно-повеллистической сказки кажутся более неожиданными, повествование более запутанно, в нем меньше привычной сказочной логики; повеллистические сказки, по свидетельству исследователей, труднее запоминаются.

И все же эстетика народной сказки такова, что даже наиболее правдоподобная бытовая сказка весьма далека от буквальной похожести на реальную жизнь. Не случайно во многих языках, включая финский, слово «сказка» является синонимом слов «выдумка», «неправда». Заостряя специфику сказочной эстетики, В. Я. Пропп считает возможным даже сказать, что «в сказке нет ни одного правдоподобного сюжета». Как подчеркивает исследователь, сказка никогда не выдает себя за действительность, она привлекает как раз необычайностью своего повествования; именно несоответствие действительности, выдумка как таковая доставляет в сказке особое наслаждение. «В сказках-песнях действительность нарочито выворочена наизнанку, и в этом вся их прелесть для народа»¹.

Поясним это примером. Что в упомянутой финской сказке об умном мальчике король заглядывает к герою в овины, а затем, пораженный его находчивостью, берет к себе в зятья,— все это не воспринималось слушателями сказки как буквальная правда и даже не являлось в ней самым важным. Но что было действительно важным и составляло эстетическую правду народной сказки — это идеализация ума и находчивости крестьянского мальчика, побуждающих короля-собеседника на минуту взглянуть на него не сверху вниз, а снизу вверх — в отличие от действительного их положения на ступенях социальной лестницы. Чем неправдоподобней сказочная ситуация

¹ В. Я. Пропп. Фольклор и действительность, стр. 86, 87.

в буквальном смысле, тем эффектней она с точки зрения сказочной эстетики. Противопоставление ума — глупости или чванливой власти, хитрости — грубой силе, добра — злу и жадности, душевной отзывчивости — злокозненной неблагодарности является одной из важнейших особенностей эстетики народной сказки.

Преднамеренное «выворачивание наизнанку» обыденного мира особенно характерно для некоторых разновидностей народных сказок, в том числе для «сказок о дураках». В финском фольклоре в качестве героев этих сказок фигурировали то жители провинции Хяме, то Саво, то еще какой-нибудь местности. Обобщенное название «*höl-möläissadut*» («сказки о глупцах») имеет уже литературное происхождение: словом «*Hölmölä*» («Глупово») называл местожительство своих незадачливых героев П. Ханникайнен в комедии «Гипнотизер» («*Silmänkääntäjä*», 1843), откуда оно перешло затем в фольклористику. В этих сказках все делается наоборот и даже разумные советы оборачиваются нелепостью; их герои, например, сначала рубят дом без окон и посят свет мешками, а когда им советуют прорубить окна, они вырубают силовь все стены и дом разваливается. Сказки о дураках являются международным жанром и в каждой стране имеют своих местных героев.

Исследователи отмечают любопытную деталь: в указателях сказочных сюжетов зафиксировано сатирических сказок больше всего финских. Объясняют это отчасти национальным своеобразием фольклорного мышления финнов, но больше тем, что собирательская работа в Финляндии проводилась особенно тщательно и практически все сюжеты нашли отражение в указателях.

В своем жанровом многообразии и богатстве фольклор, как видим, выработал разнообразные способы эстетического освоения действительности. За века и тысячелетия народная фантазия создала настоящие художественные сокровища, ценность и значение которых непреходящи. И со временем литература научилась щедро черпать из этого неисчерпаемого источника.

Ранние этапы освоения фольклора литературой

Освоение литературой фольклорных художественных ценностей — продолжительный и сложный процесс, требующий к себе исторического подхода.

Очевидно, например, что писатели разных эпох и литературных направлений относились к фольклору по-разному — писатели периода Реформации иначе, чем писатели эпохи Просвещения, просветители иначе, чем романтики, романтики иначе, чем реалисты и т. д.

Следует учитывать также, что в генетическом и художественно-идеологическом отношении фольклор и литература — два разных вида словесного искусства, которые родственны, но не тождественны друг другу. С самого начала возникновения у народа письменной литературы отношение ее к устно-поэтической традиции отличается двоякостью, между ними действуют не только силы притяжения, но и отталкивания. Литература опирается на фольклор, многое заимствует из него, но вместе с тем она отражает уже новую ступень общественного сознания, порождена новыми общественными потребностями и стремится к таким идейно-художественным, общественно-политическим, национальным целям, которые выходят далеко за рамки фольклорной идеологии и эстетики.

Книгопечатание на финском языке возникло в середине XVI века в связи с Реформацией. Реорганизация церкви на основах лютеранства предполагала издание церковных книг не на латыни, как это было при католицизме, а на языке народа. С возникновением финской книжности впервые возникла проблема создания национального литературного финского языка. Фольклор этой проблемы общенационального языкового единообразия не знал, он развивался на народных диалектах. Следовательно, уже в отношении языка литература должна была стремиться к иным, отличным от фольклора, целям. Книжный язык, возникнув на базе народного языка, стал развиваться в новом, общенациональном направлении.

Далее, отметим еще один важный момент. Финская книжность возникла как церковная и в течение продолжительного времени (вплоть до начала XIX века) оставалась почти исключительно церковной. В ее задачу входило утверждение христианства как государственной религии. Это означало, что с языческим фольклором у ли-

тературы были особые, далеко не полюбовные отношения. Но, даже оставаясь церковной, литература на финском языке не могла совершенно изолировать себя от всего того, что на этом языке было создано веками, в том числе от фольклорной традиции.

Двойное отношение к народному языку и народной культуре проявилось уже в деятельности «отца финской литературы» Микаеля Агриколы (около 1510—1557 гг.), священника и епископа, ректора кафедрального училища в Турку, автора первых на финском языке книг, из которых первой была «Азбука» (около 1537—1542 гг.). Являясь учеником и последователем Мартина Лютера, причем не только в церковно-идеологическом (протестантско-реформаторском), но и литературном отношении, Агрикола перевел ряд церковных книг, снабдив их своими стихотворными и прозаическими предисловиями. Главной его книгой считается перевод Нового завета, вышедший в 1548 году. Этой книге он посвятил больше всего времени, многократно выправляя перевод, выполненный «частично с греческих, частично с латинских, немецких и шведских книг», как указывалось в предисловии. Под «греческими книгами» подразумевались издания Нового завета известного гуманиста Эразма Роттердамского, под «немецкими» — лютеровский перевод. От Лютера же было заимствовано и большинство из двадцати двух введений к различным частям Библии. Самому Агриколе принадлежит второе введение, получившее широкую известность среди историков финской культуры. В нем содержатся сведения о распространении христианства в Финляндии, перечисляются финляндские губернии, говорится о различных народных говорах и в связи с этим объясняется, почему он, Агрикола, за основу литературного финского языка взял западнофинский диалект. Агрикола ссылаясь на то, что западные финны, жители «собственно Суоми», раньше других приняли христианство, городу Турку суждено было стать центром епархии и всей страны, на которую постепенно (но далеко не сразу) распространилось название Суоми. По словам Агриколы, западная Финляндия была «матерью» всех других провинций, и ее паречию следовало отдать предпочтение. Выбор Агриколы, как добавляют исследователи, определялся и наметившейся уже письменной традицией, пусть еще непродолжительной, едва только зарождавшейся, но зарождавшейся

именно на базе западнофинского диалекта, и это сыграло свою роль. Агрикола мог даже не осознавать традицию, следуя ей инстинктивно. В предисловии он делает очень важную оговорку: хотя в переводе Нового завета, отмечает он, «более всего используется» западнофинское наречие, но «по мере нужды привлечены также обороты и слова других наречий». Следовательно, уже в сознании самого Агриколы создаваемый им литературный язык был не воспроизведением одного диалекта, а заключал в себе момент синтеза, предвосхищая дальнейшее развитие языка общенационального.

В стихотворном предисловии Агриколы к его переводу Псалтыря (1551) содержится знаменитое место, где Агрикола перечисляет языческие божества у карелов и финнов племени хяме. Это первое упоминание подобного рода, представляющее исключительный интерес для науки. В числе «многих идолов, которым прежде поклонялись здесь, далеко и близко», называются божество леса и охоты Таппо, божество воды и рыбной ловли Ахти, «сыны Калевы», которые «косили луга», Вяйнямейнен, который «ковал песни», Илмаринен, который ведал погодой и «приводил к месту путников». Все эти имена встречаются в карело-финской эпической поэзии, о бытовании которой в народе Агрикола, видимо, знал, поскольку слитно с нею бытовали и языческие верования. В качестве церковного деятеля Агрикола осуждал язычество, боролся с ним. После перечисления языческих божеств следовало восклицание: «Не глупый ли это народ, верующий в них и поклоняющийся им! Дьявол и грех довели их до такой веры. На могилы усопших приносили они пищу, причитали и плакали там». Характерно, что формально Агрикола был склонен описывать языческие обычаи в прошедшем времени, — пусть как недавнее прошлое, но все же прошлое. «Еще совсем недавно, во времена папизма, — писал он, — люди открыто и тайно поклонялись вместо бога природным стихиям — огню, воде, земле, деревьям... Но теперь пусть каждый почитает только Отца, Сына и Святого Духа». По этой заклинательной интонации можно, однако, судить, что, хотя Реформация и собственная деятельность церковного писателя представлялись Агриколе важным рубежом в преодолении языческих верований, все же он не мог считать язычество уже совершенно изжитым.

Впрочем, не только петершимостью церковника определялось отношение Агриколы к языческим верованиям. Цитированное предисловие к Псалтырю окрашено и человеческой любознательностью, своего рода гуманистическим интересом к пестрой картине жизни, к тому, сколь по-разному жили и живут на земле племена и народы. В личной библиотеке Агриколы сохранилось латиноязычное сочинение Иоахима Вадриануса, содержащее описание жизни, обычаев и верований народов Европы, Азии, Африки. В книге имеются пометки Агриколы, свидетельствующие, по словам исследователя В. Таркнайнепа, о «широте его любознательности, о романтическом его интересе к дальним странам, к странному образу жизни, обычаям и верованиям живущих там народов... Его воображение явно было заинтриговано также рассказами о существах с собачьими головами, о карликах высотой с локоть, о чудовищах древнегреческих мифов...»

Примечательно, что, осуждая язычество финских племен, Агрикола нигде не выражает своего отношения непосредственно к народной поэзии, к которой он в эстетическом смысле еще безразличен. Безразличие к фольклорной поэзии наблюдается и у Агриколы-стихотворца. В его стихах нет видимых следов влияния фольклорно-эпической, «калевальской» поэтики. Стихотворную форму Агрикола заимствовал из современной ему европейской протестантской поэзии, немецкой и шведской. Это был так называемый «книттельферз», немецкий стихотворный размер с парной рифмой, которым широко пользовались Лютер, знаменитый поэт Ганс Сакс, шведский писатель-реформатор Олаус Петри — все хорошо известные Агриколе авторы.

Но парадокс состоял в том, что эти книжные примеры, казалось бы, отдалявшие Агриколу от фольклора, вновь возвращали его внимание к стихии народной речи. Раннепротестантская литература в той же Германии отличалась глубоким демократизмом и народностью, в том числе в области языка. Влияние этой литературы на Агриколу отнюдь не было только отвлеченно-книжным; напротив, она поощряла его доверие к народному языку, к народной фразеологии, и плоды этого доверия очень хорошо чувствуются в стиле Агриколы, в его пристрастии к сочным и крепким народным выражениям, к буднично-житейским и неожиданным для книжного языка сравнениям. В пре-

дисловиин к Псалтырю, например, читаем: «Подобно тому как медведица облизывает своих детенышей, так же (любовно, старательно) и ты читай и изучай эту книгу». Некоторые обороты Агриколы обладают выразительностью пословиц. Едва ли не самым известным стало следующее изречение-двустишие, в котором звучит не только религиозная приверженность слуги церкви, но и демократический протестантизм, любовь к народному языку, гордая уверенность, что с богом достойно говорить и по-фински, на языке простого народа, ибо: «*Kyllä se kuulee suomen kielen, joka ymmärtää kaikkein mielen*», то есть: «Наверняка услышит финскую речь тот (всевышний), кто разумеет душу каждого».

Если к эстетической стороне национально-фольклорной поэзии Агрикола оставался еще безразличным, то его пристрастие к народным пословицам и поговоркам было уже сознательным. Здесь его поддерживала и общеевропейская литературная традиция, начиная от античных авторов и кончая Эразмом и Лютером, которые, как известно, собирали пословицы. Ничего предосудительно «языческого» в пословицах они уже не видели. Напротив, в одном из лютеровских предисловий, которое швед Олаус Петри в 1536 году приложил к своей подборке библейских пословиц, утверждалось, что в большинстве своем пословицы «происходят от слов и деяний божьих, и потому они всегда верны, истинны и безошибочны».

Предполагают, что целенаправленный интерес к пословицам у Агриколы возник еще в студенческие годы в Виттенберге. В одной из принадлежавших ему лютеровских книг подчеркнуты немецкие пословицы. В переводных книгах самого Агриколы немало пословиц, как финских, так и переводных. Сохранилась часть латиноязычной рукописи Агриколы от 1553 года, специально посвященной пословицам и поговоркам. Видимо, это была подборка пословиц (на сохранившихся листах их три, но, судя по нумерации, всего было двадцать шесть). В пояснительной части говорится о роли и значении пословиц в языке, автор ссылается на литературные примеры, на Библию, Тита Ливия, Квинтилиана. В употреблении пословиц Агрикола призывает к чувству меры: «Употребляемые чрезмерно, пословицы портят и утяжеляют устную и книжную речь. И наоборот, экономно введенные в письменное или устное изложение, они сильно возвышают его,

подобно звездам, заставляющим сиять небеса, или подобно цветам и миртам, делающим землю прекрасной и приятельной для глаза».

Агриколу высоко оценивают как переводчика, но его обычно не считают прирожденным поэтом. О нем говорят, что он сочинял «не поэзию, а стихи» — имеется в виду узко-практическая, «прикладная» функция его стихотворных предисловий к переводам церковных книг. Все же в качестве первых, самых ранних образцов финской книжной поэзии стихотворные опыты Агриколы весьма примечательны и сохраняют свое значение.

Подсчитано, что книги Агриколы содержат около шести тысяч финских слов. Из них более четырех тысяч сохранилось в современном литературном языке, составив прочный его фундамент. И в этом главная заслуга Микаеля Агриколы.

Около 1583 года Якоб Финно (употребляется также финнизированный вариант его фамилии: Суомалайнен) издал первый на финском языке сборник духовных песен, включавший сто одну песню, преимущественно переводы с латыни, немецкого, шведского; до десятка песен являлись оригинальными сочинениями автора. Сборник Я. Финно открывался кратким предисловием, примечательным тем, что это было первое в истории финской литературы рассуждение о поэзии, и оно представляет немалый интерес. Автор предисловия излагал свои представления об истории духовной песни в ее соотношении с фольклором, выступая при этом ревностным лютеранином и ополчаясь, с одной стороны, против католицизма, с другой — против «мирских» песен. Рубеж между «божественной» и «безбожной» (в основном фольклорно-языческой, но, видимо, и вообще светской) поэзией проходил в сознании Я. Финно весьма резко, та и другая были для него непримиримыми антиподами. Бог, по мысли Я. Финно, для того и выдвигал время от времени «одаренных великой мудростью и высоким искусством» христианских поэтов, чтобы они своими «прекрасными и благозвучными песнями» помогали утверждению «истинной» веры, особенно среди юношества, отвлекая его от «песен пустых, смешных, постыдных и безбожных». Я. Финно вспоминал о древнееврейской библейской поэзии, о псалмах Моисея, Давида, Соломона, особо подчеркивая, что эта поэзия создавалась «на родном языке», общем для всего народа.

Впрочем, Я. Финно не склонен был осуждать и тех средневековых поэтов, которые сочиняли духовные песни на латыни. Он понимал, что латынь была общим языком образованных людей «западного мира», подобно тому как на православном Востоке языком-посредником был греческий. Хотя латиноязычная церковная поэзия культивировалась преимущественно в городах, где были школы, университеты и образованные люди, однако творцы этой поэзии, по словам Я. Финно, вовсе не имели в виду, что в церкви будут петь только на латыни, а народные языки будут совершенно изгнаны. Не умея еще иначе объяснить неприемлемые для него тенденции в католичестве, и в первую очередь подавление народных языков, Я. Финно возлагал вину на нечистую силу: дескать, заметив, как духовные песни содействуют распространению христианства, бес в своей злокозненности не мог потерпеть этого и устроил так, что языком песнопений и всего богослужения стала только латынь, которую «редко понимали певцы и еще реже слушатели». Тех же, кто пытался сочинять духовные песни на народном языке, католицизм преследовал, и «в конце концов получилось так, что ни в одной стране уже не находилось людей, которые бы пожелали и посмели сочинять песни на родном языке».

Но поскольку люди, продолжал Я. Финно, от природы любят песню и свыклись с нею, то отсутствие церковных песен на родном языке привело к тому, что народ запел совершенно иные песни, родившиеся вне влияния церкви и ей враждебные. В народе эти «постыдные» песни пелись «на праздниках и в поездках, ради времяпрепровождения и веселья». Люди «состязались друг с другом в песнопении» — здесь мы имеем самые ранние в финской литературе указания на особенности бытования народно-песенной культуры. При всей своей идеологической антипатии к народной песне, автор предисловия косвенно признает ее эстетические достоинства, ее привлекательность для народа. Но словам Я. Финно, бес был столь лукав, что с целью «вложить» эти песни твердо в народную память он выковал для певцов «пужные слова, так что они слагали песни очень быстро и складно, и их заучивали и запоминали скорее, чем заучивают и запоминают теперь божественные и христианские песни». Но потом бог дал народам Лютера и других церковных реформаторов, которые стали сочинять христианскую поэзию на народных

языках, однако ей, по представлениям Я. Финно, предстояло нелегкое «состязание» с народной поэзией.

Из фразеологии и духа предисловия можно понять, что формальным отличием христианской поэзии автор считал рифму — сам он обещал «рифмовать по примеру (поэтов) других христианских стран». В отношении формы рифма в этом случае представлялась антиподом фольклорной поэтики: калевальская поэзия рифмы почти не знает, она возникает в рунах лишь в виде исключения, случайно. Я. Финно в своих песнях, напротив, сознательно руководствовался рифмой и ради нее даже жертвовал иногда смыслом, произвольно изменял форму слов, изобретал ничего не значащие, но нужные для рифмы звуко-сочетания. Его техника стихосложения еще довольно примитивна, метрика часто нарушается, но в то же время некоторые его стихи не лишены лирического чувства, всегда религиозно окрашенного.

Некоторый сдвиг в пользу «мирского» содержания замечен в сборниках духовных песен, изданных священником Хемминки из Маску (Maskun Hemminki, 1550—1619). В его технике стихосложения тоже немало изъянов, и Хемминки сам сознавал это, сетуя на неразработанность финского языка для выражения «великих таинств» средствами поэзии. Он имел в виду здесь преимущественно религиозную медитацию, но не только ее. Из песен Хемминки возникает уже иной тип личности, чем из духовных стихов его предшественника Я. Финно. Уже как переводчик Хемминки ведет себя иначе, свободнее и раскованнее. Он не следует слепо за текстом, а пишет как бы вариации на тему, одни строфы опускает, другие объединяет по своему усмотрению. В его переводах больше живости и красок, земной радости и веселья; хвала всевышнему выражается у него подчас в плясовых ритмах, он приглашает «сегодня всех петь и танцевать» по случаю рождения ребенка, его поэзии близка человеческая повседневность.

Любопытно, что эти признаки «обмирщения» содержания, уже не столь решительно противостоящего фольклорно-языческой поэзии, сочетались у Хемминки с определенным тяготением, осознанным или инстинктивным, к формальным особенностям калевальской поэзии. В его стихах эпизодически появляется аллитерация, характерные для народных рун хореические стопы и даже пекто

адекватное эпическим повторам. Но детального представления о фольклорно-эпической поэтике у Хемминки, видимо, еще не было. Следует учитывать, что более или менее правильные сведения о ней проникли в образованную среду лишь значительно позже. Вплоть до XVIII века считалось, например, что финской народной поэзии издревле присуща рифма, и на этом основании стихи самого Хемминки долгое время отождествлялись с народными.

В силу особых исторических условий финская литература продолжала еще долгое время развиваться замедленными темпами, ограниченная тесной сферой лютеранской ортодоксии. Во второй половине XVII века и в XVIII веке общая обстановка в стране во многих отношениях еще менее благоприятствовала нормальному литературному развитию, чем в предшествующий период. Правящие круги Швеции и шведское по происхождению дворянство Финляндии проводили политику шведской культурной гегемонии. В 1640 году в Турку был основан университет, но преподавание велось на шведском языке и латыни. Это означало, что интеллигенция в Финляндии могла формироваться только иноязычная, без прочных связей с народной культурой. Чем дальше развивалось образование, тем больше отрывалось оно от народно-языковой сферы. Финская книжность существовала только для «простолюдов», отгороженного от «образованного общества» языковым барьером. Финский язык не имел доступа ни в культурную, ни в административно-государственную сферу, до него не снисходили даже судьи и мелкие чиновники, не говоря о дворянстве. Со стороны влиятельных дворян-сановников раздавались голоса, требовавшие полного устранения финского языка даже в народном его бытовании, путем целенаправленной шведизации чуть ли не всего населения Финляндии. Один из губернаторов предлагал в 1709 году сохранить финский язык «ради экзотики» только в двух приходах где-нибудь у границ Лапландии, а из остальной Финляндии совершенно его вытеснить.

В этих условиях финский литературный язык, успев возникнуть, как бы законсервировался, не завоевывая новых областей социальной и духовной жизни, без решительного внутреннего саморазвития и обогащения. Не имея под собой настоящей социально-культурной почвы, не находя широкого, подлинно общенационального приме-

нения, культивируемый лишь редкими энтузиастами, этот книжный язык неизбежно нес в себе долю искусственности, слишком зависел от индивидуального опыта, чутья, вкуса авторов-одиночек, легко подвергался случайным и чужеродным влияниям, от которых потом приходилось с трудом освобождаться. Применительно к XVII—XVIII векам специалисты находят в состоянии книжного финского языка даже некоторые моменты регресса, выражавшиеся в том, что под воздействием шведского и других индоевропейских языков временно утверждались чуждые финскому языку способы словообразования, синтаксических связей.

Угнетенное положение финского народа и его языка породило в начале XVIII века так называемое феннофильское культурное течение¹, у представителей которого интерес к финскому приобретает особые черты, связанные с пробуждением национального самосознания. Еще для М. Агриколы и Я. Финно финский язык это «свой язык», язык того народа, к которому они сами принадлежали. Феннофилы предприняли первые попытки создать грамматику финского языка, словари, описать прошлое и настоящее финского народа. В сочинениях феннофилов истина соседствовала с фантазией, опиравшейся не на достоверное знание, а на мифы. Они стремились возвысить и прославить униженный финский народ, красоту и древность его языка. Феннофильская идеология должна была противостоять шведскому великодержавию, которое для финского народа оборачивалось жестоким угнетением. Как писал Д. Юслениус в своем сочинении «Старый и новый Турку» (1700), он хотел способствовать своим трудом тому, чтобы «спасти наше любезное отечество от забвения, оградить его от презрения недругов». И он был готов к тому, чтобы встретить не только одобрение единомышленников, финских патриотов, но и «ненависть и насмешки тех, кто хочет унижить нашу Суоми, считая ее ничемным и недостойным предметом исследования».

Фантазия Юслениуса, возбуждаемая оскорбленным чувством, не знала границ. Только кое-где он из скром-

¹ Термин «феннофилы» (в отличие от «фенноманов» XIX века) был введен в научный оборот Ю. Кроном в его «Истории финской литературы» (1897). Но уже у Д. Юслениуса (1676—1752), одного из первых феннофилов, встречается в аналогичном значении слово «филофеннус» (то есть «любящий финское»).

пости допускал, что будущие исследователи, возможно, и не согласятся со всеми его утверждениями, но тем настойчивее он их отстаивал. Получалось, что финны были одним из древнейших народов земли, прямыми потомками Яфета, переселившимися на Север под предводительством Магога, «первого их короля». Финский язык был «изначальным», столь же древним, как древнееврейский и древнегреческий. В отличие от «производных» языков, сложившихся позднее, финский возник сразу же при вавилонском столпотворении, в результате божественного акта. Юслениус написал впоследствии особое сочинение о родстве финского языка с древнееврейским и древнегреческим, причем он подразумевал не влияние последних на первый, а некую равноправную их общность, в результате одинакового их «первородства». В древности у финнов была, по Юслениусу, развитая литература, памятники которой не дошли до потомков, уничтоженные в результате шведского завоевания и распространения христианства. Шведам, писал автор, было необходимо не только физически, но и духовно покорить завоеванный народ, а христианство боролось с древней литературой как последним язычеством. Кроме всех прочих доводов, рассуждал Юслениус, «уже сам здравый рассудок заставляет нас предположить, что у финнов существовала литература, ибо без нее они просто не могли бы обойтись, когда их ближайшие соседи, с которыми они временами были в союзе, гордились своею словесностью».

В сочинении Юслениуса говорилось и о финской поэзии, о том, что стихосложением в Финляндии занимались «с одинаковым успехом и люди ученые, и крестьяне, наделенные, подобно жителям Аркадии, природным даром сочинять прекраснейшие песни на любой предмет и в любое время. Это может показаться иностранцу невероятным, но многократный опыт показывает, по меньшей мере у нас, что поэтами не становятся — ими рождаются». В этих хвалебных отзывах можно наряду с преувеличениями обнаружить и следы реальных наблюдений. Юслениус, например, упоминает об аллитерированном восьмисложном стихе, подразумевая калевальский четырехстопный хорей и литературные подражания ему.

Феннофильские идеи получили преломление и в финской поэзии. В ней впервые возникает тема народной жизни и народных бедствий, крестьянского труда и быта.

Книжная поэзия в какой-то мере эстетически сближается с фольклорной поэзией. В XVII веке эти тенденции наблюдаются в стихотворениях Г. Тудеруса, Ю. Каянуса, М. Саламниуса. Принадлежащая последнему «мессиада» на библейский сюжет («Радостная песнь Иисусу», 1690) обнаруживает в авторе превосходного знатока народной поэзии и одновременно человека образованного и поэтически одаренного. Похоже, что он был выходцем из народа. О Саламниусе сохранились весьма отрывочные сведения, о его биографии судят больше по догадкам. Предполагают, что он был родом из финляндской Приботнии, учился в Тартуском университете, служил продолжительное время священником в Ингерманландии, затем вернулся на родину (имя Саламниуса упоминается в списке ожидавших вакансий священников за 1690 г.), но в следующем году умер в возрасте примерно сорока лет. Если из-под пера некоторых ученых современников Саламниуса выходили лишь слабые, даже технически неумелые подражания народному стихосложению, то Саламниус в сравнении с ними выглядит опытейшим мастером-творцом. Для него народная поэзия не есть нечто инородное, с трудом усвоенное лишь в своих внешних признаках, но составляет стихию его собственного образного мышления. Народную поэзию он должен был знать из первых рук, в ее непосредственном бытовании, и до некоторой степени сам может быть приравнен к рунопевцам. С завидной легкостью и свободой воспроизводит он не только метрику и другие формообразующие элементы фольклорного стиха, но во многом и сам стиль эпического повествования. Как церковнослужителю. Саламниусу не была чужда определенная религиозно-проповедническая цель. И все же верх в «Песне» берет не проповедник, а поэт, глубоко чувствующий фольклорную эстетику и инстинктивно следующий ее законам. В произведении Саламниуса, как заметил В. Таркнайнен, «сквозь библейские образы просвечивает глубокий колорит нашей древней народной поэзии».

События в «Песне» как бы сдвинуты: хотя в ней упоминаются библейские «святые места» (Вифлеем, Египет и др.), но повествование все же погружено в национально-фольклорную среду, все воспринимается очень по-крестьянски, глазами северного земледельца с его особым социально-бытовым опытом и привычками, народно-языче-

ской образностью мышления. В «Песне» фигурируют и домовитый скряга-хозяин, и финская баня, и чисто фольклорные «хийси» и «богатыри» (в том числе применительно к библейским апостолам). Подрастающий Иисус в «Песне» воспитывается как обычный крестьянский мальчик, помогает матери в домашних хлопотах, ходит по воду, приносит дрова, подсобляет отцу мастертить деревянную посуду. Даже ад изображается в «Песне» как сказочно-огромный крестьянский двор с воротами и запорами. С фольклором связан сам стиль «Песни», весь ее образный язык. Хореический стих Саламниуса предельно аллитерирован, встречаются строки, в которых аллитерацией охвачены сплошь все слова, причем это не производит впечатления нарочитости, дурной вычурности, сопутствующей некоторым книжным образцам, а достигается высоким искусством, умением следовать фольклорной традиции.

По своим художественным достоинствам «Песнь» Саламниуса занимает особое, можно сказать, исключительное место в древней финской литературе. В сущности это была первая в ее истории эпическая поэма, и близость к фольклору обеспечила ей долгую жизнь. Известны шестнадцать ее изданий, последнее в 1886 году. Орывки из «Песни» исполнялись в народе как фольклорные произведения. По общему признанию исследователей, в искусстве владения калевальским стихом Саламниус дал в своей «Песне» столь высокие образцы, которые могли быть превзойдены в финской литературе лишь два столетия спустя, поэтами конца XIX — начала XX века.

Во второй половине XVIII века в Финляндии получает распространение идеология просветительского рационализма, и феннофильство сочетается с научно-критическим мышлением, антифеодальным по своей социальной направленности. В 1770 году в университетском городе Турку возникло культурно-просветительное общество «Аврора», в следующем году начала выходить первая в Финляндии газета на шведском языке, а в 1775 году была предпринята попытка основать финноязычную газету. Пробуждается интерес к национальной истории, к собиранию и изучению фольклора, пародной мифологии, впервые затрагивается вопрос о соотношении устной и литературной поэзии. Большое значение во всем этом сыграла деятельность Х. Г. Портана (1739—1804),

К. Гапандера (1741—1790), Х. Акреннуса (1730—1798). В латиноязычной ученой диссертации Портана «О финской поэзии» (1766—1778) впервые столь подробно рассматривалась финская фольклорная и литературная поэзия, обсуждались пути ее развития.

Однако необходимые общественно-исторические условия для развития новой финской литературы сложились лишь в XIX веке, в эпоху интенсивного формирования финской нации. Именно в эту эпоху фольклор был по-настоящему открыт для общества, для строительства национальной культуры.

Подъему национального самосознания способствовало отделение Финляндии от Швеции и присоединение ее на правах автономии к России в 1809 году. Впоследствии автономия Финляндии часто нарушалась царизмом, и все же сам факт ее отрыва от Швеции был воспринят передовыми интеллигентами как обещание более самобытного национального развития, как стимул для усиления национально-культурной деятельности.

В истории Финляндии и ее культуры период 1810—20-х годов принято называть периодом «первого национального пробуждения». В историко-литературном смысле его называют также периодом «туркуского романтизма» — в отличие от «хельсинкского романтизма» 1830—40-х годов. В роли «будителей» выступили национально настроенные писатели и публицисты. В их выступлениях впервые была выдвинута идея создания финской нации, прежде всего в смысле укрепления и развития культурно-языковой общности, но не только это. Постепенно зрела мечта о будущей государственно-политической независимости Финляндии, как естественном следствии национально-исторического развития финского народа. И хотя это будущее виделось в весьма отдаленной перспективе, однако отныне вся национально-культурная деятельность получала новый смысл. Борьба за развитие финского языка и расширение его общественно-гражданских и культурных функций впервые приобрела практическую политическую целеприцеленность. Литература и язык отныне были уже не просто предметом фепнофильских увлечений отдельных энтузиастов, но рассматривались в общей связи с задачами национального самоутверждения и борьбы с сословно-феодалными общественными устоями. Финское национальное движение на том истори-

ческом этапе было глубоко прогрессивным. От национального бесправия более всего страдал народ, финское крестьянство. Процесс формирования финской нации предполагал общественно-экономические преобразования, преодоление сословного неравенства, вовлечение отсталой, полупатриархальной Финляндии в русло капиталистического развития.

На духовную атмосферу в Финляндии существенно влияла общеевропейская обстановка, как она сложилась после французской революции и наполеоновских войн. Одним из центральных событий, к которому постоянно возвращалась мысль финских писателей и к которому они должны были так или иначе определить свое отношение, была французская революция конца XVIII в., продолжавшая влиять на мировое развитие. Наряду с этим собственные национальные проблемы побуждали мыслящих финнов с особым сочувствием относиться к национально-освободительным движениям в тогдашней Европе. Их внимание привлекла национально-освободительная борьба в Испании и Италии, Греции и Польше. В поле их зрения было и декабристское восстание 1825 года в Петербурге.

Оживление национальных интересов в Финляндии положительно отразилось на развитии литературы. Не только финноязычная, но и шведоязычная литература Финляндии начинает с этого времени приобретать национально-финляндскую направленность и окраску.

В 1810 — 20-е годы появляются новые периодические издания как на шведском, так и на финском языке. В финноязычной литературе, еще скромной по объему и художественному уровню, наблюдается важный сдвиг: она становится светской по содержанию, и это послужило важным толчком для развития общенационального литературного языка. В 1820-е годы в финской литературе вспыхивает так называемая «борьба диалектов», длившаяся несколько десятилетий. При некоторых ее издержках и крайних отклонениях она была по своей главной сути выражением обостренного внимания к народному языку в целях обновления и обогащения языка литературного. Несоответствие между устаревшим книжным языком и новыми национально-культурными задачами стало в этот период особенно очевидным. В истории финноязычной литературы это был период, когда самой нужной книгой была нормативная грамматика, и сами

писатели пытались создать ее. Им по необходимости приходилось выступать в роли языкотворцев, ибо для выражения новых попятий требовались сотни и тысячи новых слов. Творчество финноязычных писателей, его художественный уровень определялись в первую половину XIX века еще во многом тогдашним состоянием литературного языка и практическими нуждами его развития.

Резко повышается в этот период интерес к фольклору, к народной культуре. Фольклор собирали в 1810—20-е годы А. Шёгрэн, А. Поппиус, А. И. Арвидссон, К. А. Готлунд, С. Топелиус-старший, а затем Э. Лённрот. Стали появляться фольклорные публикации. Тогда же впервые возникла идея создания единого фольклорно-эпического свода, реализованная позднее в «Калевале». Еще в 1817 году Готлунд высказал мысль, что «если бы только нашлось желание собрать вместе наши древние народные песни и создать из них стройное целое (будет ли это эпос, драма или нечто другое), мы имели бы нового Гомера, Оссиана или Песнь о Нибелунгах, и финская нация, через это прославившись, с блеском и достоинством проявила бы свою самобытность, осознала бы себя и светом своего развития озарила бы восхищением лица современников и потомков». Патриотически настроенная интеллигенция прониклась чувством глубокого уважения к народной культуре и осознала, что без культурно-исторической преемственности финны не могли строить свое национальное бытие.

Усилиями передовых литераторов постепенно выработывалась плодотворная точка зрения на значение фольклора для развития современной литературы. Национальная литература, сохраняя связь с фольклором и опираясь на него, вместе с тем должна была быть литературой нового времени, развиваться ей надлежало в новых формах. Отчетливей всего этот взгляд выразил Арвидссон в статье 1821 года: «Всегда было очевидно, что национальное искусство и литература расцветают лишь при том условии, что отечественные по духу и поэтическому складу песни усваиваются новыми поколениями, пленяют их сердце и разум, чтобы отразиться затем в новых творениях. Воздвигая здание, необходимо иметь фундамент, ибо в воздухе повиснуть оно не может. И если мы хотим, чтобы у нас возникла национальная поэзия, то древние наши поэмы, сказания, песни должны овладеть сердцем

современного народа, стать его душой, которая затем уже будет творить в новых формах, но с подлинной, как прежде, гениальностью и мощью».

Объективно эта мысль Арвидссона противостояла обнаружившимся уже в 1810—20-е годы тенденциям консервативной идеализации древней народной поэзии, попыткам противопоставить ее современному литературному развитию. Позднее, в 1840-е годы, когда полемика против этих тенденций стала более актуальной и острой, плодотворная точка зрения Арвидссона на фольклор была развита Ю. В. Снельманом в его критических статьях.

Период 1810—20-х годов в истории финской литературы отмечен сочетанием продолжающихся просветительских традиций с новыми, романтическими веяниями. Наследие европейского Просвещения долго продолжало сохранять актуальность для Финляндии, поскольку актуальной оставалась борьба с феодализмом и феодально-церковной идеологией. Просветителям был многим обязан романтик Арвидссон, хотя он и полемизировал с ними.

В особенности же под знаком просветительских традиций развивалось творчество финноязычных писателей первой половины XIX века: Я. Ютейни (1781—1855), К. А. Готлунда (1796—1875), П. Ханникайнена (1813—1899). В отличие от Портана, просветителя XVIII века, ориентировавшегося еще исключительно на образованные круги, упомянутые писатели обращаются своим творчеством непосредственно к народу, финскому крестьянству, желая просветить его, помочь ему осознать свое угнетенное положение. Их по праву можно назвать крестьянскими просветителями, они сами осознавали себя выразителями интересов именно крестьянского сословия, подвергавшегося социальному и национальному гнету. «И мы достойны уважения!» — эта строка из стихотворения Ютейни, которое стало народной песней и в котором звучит социальная гордость крестьянина-труженика, воспринимается как девиз всей деятельности крестьянских просветителей.

Наиболее активным из упомянутых авторов был Ютейни, сын крестьянина. Он писал стихи, рассказы, пьесы, статьи-трактаты, публикуя все это в дешевых народных изданиях. Своим творчеством он преследовал

недвусмысленные просветительно-дидактические цели, его произведения откровенно назидательны, он не гнушался утилитарными темами, сочинял стихи о лечении болезней, преодолении суеверий, о крестьянских занятиях, не уставая при этом прославлять труд, разум, свободу как высшие ценности, необходимые для процветания родины.

Сок свободы ум питает,
рабство счастью мешает,
от него и разум гаснет,
мудрость от него безгласна...

Особое место в творчестве Ютейни занимает тема прославления крестьянского сословия как основы общества и государства. В этом смысле его творчество глубоко народно, оно отражает крестьянское сознание, ту народную правду, которая выразилась в финской поговорке: «Крестьянин всех кормит — от короля до мыши». Ютейни принадлежат гордые слова о силе и значении парода-труженика, презирающего господ-тулундцев:

Государство с древних пор уж
с мельницею очень схоже.
Мы — река! Мы жернов движем.
Господа же — только пена;
легкая, белее снега,
поверху она кружится,
резво скачет — ну, а все же
жернова она не вертит...

(Перевод мой. — Э. К.)

К. А. Готлунд выпустил в 1829—1831 годах две книги первого на финском языке литературного альманаха «Большая Медведица». Они включали его собственные стихи, народные песни, поэтические переводы, статьи о финском языке, фольклоре, народных мелодиях, народных обычаях, исторических событиях. Всеми этими материалами Готлунд хотел оживить интерес к финскому языку, внедрить его в новые культурные сферы, наглядно показать, что при достаточном желании на этом языке можно было писать обо всем.

Поэты просветительского направления усвоили из фольклора некоторые особенности его поэтики, в их сти-

хах упоминались имена фольклорных героев (в особенности Вяйнямейнена), они призывали умножать поэтические традиции народа. Однако по-настоящему фольклор был открыт для литературы все же не просветителями, а романтиками.

Просветители были рационалистами, они боролись со всевозможными предрассудками и суевериями, в том числе с теми, которые восходили к народной мифологии, а это не способствовало глубокому пониманию фольклора, его эстетической ценности и специфики. Просветители еще не заостряли внимания на историческом и художественном своеобразии народной поэзии, основе для развития национально-самобытной литературы. Для такого понимания фольклора нужен был развитый историзм мышления, который просветителям еще не был свойствен; они взывали к вечным идеалам и нормам, к суду вечного разума. Поэтому и в просветительской эстетике преимущественный акцент был не на национально-своеобразном и исторически неповторимом, а на вечно разумном и всечеловеческом. Нормативной классицистической эстетике просветителей плохо открывалась поэтичность, пародно-мифологической образности, они и в фольклоре склонны были видеть прежде всего рационально-дидактическое начало. Сама эпоха древней поэзии представлялась им неким идеальным веком просвещения, когда люди еще безраздельно внимали разуму, который затем почему-то утратил свою власть, уступив место средневековому невежеству и предрассудкам. С этой точки зрения Готлунд считал наиболее древним видом народной мудрости пословицы (как своего рода идеальный дидактико-правоучительный жанр), тогда как мифологические и заклинательные рупы казались ему более поздними по происхождению. Но вместе с тем писатели просветительского направления были внимательны к социально-критическим мотивам в фольклоре (в тех же народных пословицах) и использовали их в борьбе против сословно-феодальной идеологии.

Для наиболее прогрессивных тенденций в романтизме была характерна как раз выработка навыков исторического мышления, исторического понимания общественных и художественных явлений. Правда, историзм романтиков 1810 — 20-х годов был по-своему ограниченным и непоследовательным, но он означал все же существенный

шаг вперед в развитии финской общественно-эстетической мысли.

В особенности это относится к деятельности А. И. Арвидссона (1791—1856), с именем которого прежде всего связано «первое национальное пробуждение» в Финляндии. Арвидссон писал стихи, но в основном известен как публицист. Он был в числе первых в Финляндии, кто открыто заговорил о гражданских свободах, о необходимости отмены феодальных институтов, о развитии финской нации, финского языка, национальной культуры в соответствии с требованиями нового времени. За свои оппозиционные выступления Арвидссон подвергся преследованиям. Уже его первые статьи вызвали неудовольствие властей. В 1821 году Арвидссон основал свою газету «Або Морганблад», более радикальную, чем существовавшая газета романтиков «Мнемозина», которая не удовлетворяла его своей умеренностью. Арвидссон предчувствовал, что газета его долго продержаться не сможет, что власти не потерпят ее оппозиционного духа, но он все же решился выступить и попытаться разбудить общественное мнение. После девяти месяцев издания газеты она была запрещена, за последующие выступления Арвидссона уволили из университета (где он занимал должность доцента истории), власти хотели изолировать его, и в конце концов он вынужден был эмигрировать в Швецию.

В теоретическом плане главным в романтических идеях Арвидссона был именно историзм, элементы диалектики. Во многом он опирался на немецкую классическую философию, на идеи Фихте, Шеллинга, немецких писателей-романтиков. О финском периоде своей жизни Арвидссон оставил автобиографию, содержащую ценные сведения о его духовном развитии, о формировании у него романтического мироощущения. Он мечтал, по его словам, о героическом искусстве, убежденный, что поэт сродни герою, что они «дети одного племени». Действительность, однако, представлялась далекой от героики, люди «расслабленного» века были заняты будничными материальными интересами, не ведая высоких духовных порывов. И тогда, пишет Арвидссон, «перед моим мысленным взором предстали прекрасные рыцари средневековья, эти одетые в сталь полубоги, что с девственно чистым сердцем и непорочной пылкостью ребенка бросали вызов

земному могуществу и коварным силам ада. Я увидел там идеал героической жизни в единстве с жизнью искусства».

Результатом этого увлечения рыцарскими временами явилась университетская диссертация Арвидссона «Исторический очерк о характере средневекового романтизма» (1817). Это была полемическая попытка преодолеть одно-сторонность просветительского подхода к эпохе средневековья, попытка понять ее как закономерное звено в поступательном движении истории. Опираясь на идеи Гердера, Фр. Шлегеля и других романтиков, Арвидссон выступил в защиту «варварских народов», в защиту их фольклора и культуры, которая классицистами третировалась как «пеклассическая». В оценке средневековья Арвидссон, сознавая свою увлеченность, все же стремился избежать крайностей. Это не была безоглядная апология средневековья. Более того, Арвидссон был убежден, что такая апология, равно как и призывы вернуться к средневековым порядкам, вообще противопоказаны подлинному романтизму. Подлинный романтизм в его понимании был неотделим от идеи бесконечности развития, необратимости исторического движения. Споря с ориентацией классицистов на античность и утверждая, что нет таких эпох и таких народов, история и культура которых не заключала бы в себе ничего положительного, Арвидссон отстаивал значение национально-народного культурного опыта. Речь шла не о консервации фольклорных и мифологических древностей — такой взгляд был Арвидссопу более чужд, чем кому-либо другому из туркуских романтиков. Напротив, Арвидссона отличало острое чувство переходности времени, чувство неотвратимости развития. Именно в качестве переходной эпохи он был склонен понимать и эпоху средневековья. Проводя в этом смысле аналогию между средневековьем и современностью, он писал в «Або Морганбладе», что «если средневековье означает переходную эпоху, которая сама по себе не обладала собственными свойствами, но из недр которой возникли последующие века, то наше время заслуживает этого названия во всех отношениях».

Чувство текучести и разомкнутости времени, его открытости будущему, его чреватости будущим чрезвычайно характерно для Арвидссона. Все его мировоззрение пронизывает идея развития, определяющая его понима-

ние природы, истории общества, культуры. Надо сказать, что существенное влияние на Арвидссона оказала натурфилософия Шеллинга, с которой он познакомился еще в студенческие годы. В университете он некоторое время занимался естественными науками, позже в «Або Морганблде» появилась статья о развитии земли, ее рельефа, климата, фауны и флоры. Из натурфилософии Шеллинга Арвидссон усвоил принцип динамической полярности сил в качестве всеобщего закона природы. Всякая сила, по Шеллингу, духовна, только духу присуще активное начало, проявляющееся в природных процессах. Главное в природе — динамизм самих процессов, тогда как статичное в природе относительно. Предметы и вещи как таковые, с фиксированной определенностью форм,— это лишь относительные точки покоя. Вещи суть особое состояние равновесия двух деятельностей духа: 1) бесконечно созидающей и 2) ограничивающей. Но состояние равновесия временно и преходяще, ибо творческий дух природы в бесконечном стремлении выразить себя более совершенно разрушает устоявшиеся формы вещей, чтобы воплотиться в новых формах. Устоявшееся, застывшее, окаменевшее неизбежно оказывается в потоке постоянно происходящих в природе силовых процессов.

Отзвуки этой шеллинговой концепции динамизма можно уловить не только в статьях, но и в стихах Арвидссона, она отражается в самом его стиле. В 1816 году в одном из шведских журналов было напечатано его стихотворение «У плавильни», в котором изображена картина непрерывных борений в земных недрах. Собственно, весь мир — это гигантская плавильня. Во мраке подземелья фантастические духи извлекают из глубин руду и бросают ее в пламя. Огненные потоки борются с «косностью инертной материи», ее твердь сопротивляется огню, но под ударами молотов становится податливой, изменяет свою форму, которая, однако, вновь затвердевает, становится окаменелостью, помехой для всего живого.

Для стиля Арвидссона, включая стиль его публицистики, чрезвычайно характерна сопряженность полярных понятий — движения и покоя, силы и слабости, бури и затишья, бесконечного и конечного, активности духа и косности материи. Вот показательный отрывок из его статьи: «...Бывают времена, когда н е о б х о д и м о вступать

в борьбу и драться. Буря освежает затхлый мир, вихрь разгоняет тяжелый удушливый туман, чтобы теплые лучи солнца растопили застывшую землю, пробудили новую жизнь, новую зеленую поросль. А разве ураган может являть свою мощь в тихом спокойствии? Разве может его рев напоминать нежные напевы свирели, только еще глубже усыпляющие природу? Нет, урагану надлежит бушевать и очищать воздух, даже если это помешает воркованию горлиц в долине, шепоту влюбленных в тенистой роще! Он должен бушевать, даже если от этого увянет листва и погибнет кустарник! Мелкое всегда должно уступать дорогу великому, преходящее — вечному. Так следи же за своим временем, за его переломами и знаменами, и не предавайся пустым и никчемным жалобам, если сон твой нарушен буйным порывом ветра».

Поначалу это контрастно-динамическое восприятие мира было лишено у Арвидссона общественно-политической конкретности. То было романтическое смятение чувств, но еще не осмысленное миропонимание. Арвидссон пишет в автобиографии, что первоначально он и сам был не в состоянии определить ни причины своих волнений, ни того, к чему стремилась его возбужденная фантазия. Однако к концу 1810-х годов, под впечатлением событий европейской освободительной борьбы, у него определяется интерес к практическим политическим вопросам, искания его общественно конкретизируются. «Вспыхнувшие тогда революции в южной Европе, — писал Арвидссон, — сильно повлияли на меня, вселили новую бодрость в мое сердце; я увидел пробуждение самосознания у народов и надеялся, что самодержавие и произвол, наконец, рухнут в заросшие могилы предков — да почнут они там в мире и покое, никогда уже не пугая человечество кошмарами и привидениями».

Арвидссон развивал историческую точку зрения на общественные сословия, на общественные институты и их роль в историческом процессе. В одной из статей «Або Моргонблада» сопоставлялась, например, роль дворянства и «третьего сословия», причем подчеркивалось, что если в былые времена статут «первого сословия» еще оправдывался культурной гегемонией дворянства, то позднее привилегированное его положение стало анахронизмом и тормозом прогресса. Газета напечатала также историче-

ский обзор средневековой цеховой системы, и опять-таки Арвидссон утверждал, что если цеховая система первоначально способствовала развитию ремесел, то впоследствии в качестве пережитка феодализма она стала уже мешать развитию современной промышленности и торговли. Автор предлагал отменить цеховую систему и в Финляндии.

Говоря о борьбе, Арвидссон подразумевал обычно борьбу идей. Он был убежден, что сдвигами в духовной жизни людей обусловлены сдвиги общественно-политические. Но для успешного развития духовной и общественной жизни нужна была свобода мнений. Мысль о борьбе мнений как движущей силе развития освещала собственную деятельность Арвидссона. Своей публицистикой он стремился утвердить в Финляндии такую гласность, которая бы сделала возможной активную идеологическую борьбу с политической реакцией, и в этом была главная цель его газеты.

Ярким образцом публицистики Арвидссона является его статья «Свобода печати и гласность». В ней Арвидссон исходит из диалектики бесконечного (идея бесконечного развития) и конечного (то есть ограниченности «конечных» форм воплощения этой идеи). Диалектика бесконечного и конечного прилагалась в этом случае к сфере государственно-политической жизни. Вслед за многими романтиками Арвидссон рассматривал государство в его идее как живой, способный к саморазвитию организм. В потенциально неограниченном саморазвитии идея государства воплощает философскую идею бесконечного, тогда как действующие в государстве законы суть категории «конечного», временно фиксирующие определенные статические состояния государственной жизни, придающие ей стабильную форму. Со временем, однако, форма приходит в противоречие с идеей развития, становится слишком тесной, и тогда она должна либо сама уступить дорогу «вечно обновляющимся силам человечества, либо быть испровергнутой. Все революции, — писал Арвидссон, — которые действительно заслуживают этого названия (о мятежах и узурпаторах здесь нет речи), суть следствие слишком упрямого сопротивления старой жесткой формы новым условиям. Когда форма не желает уступить дороги новому времени, время в конце концов разбивает ее, и вместе с нею гибнут и зло

и добро. Отсюда со всей очевидностью следует, что закон должен быть изменен сообразно с эпохой и условиями, но никак не последние должны приравниваться к закону». Отсюда же следовало, что нормальное функционирование государственного организма требовало свободы печати, полной гласности политической жизни. Арвидссон категорически выступал против цензуры. Даже самый либеральный цензурный устав, рассуждал он, разрешает предавать гласности лишь второстепенные изъязы в управлении государством и лишь постольку, поскольку их выявление и устранение «упрочняет целое», то есть господствующий политический режим. Но что «вся форма правления порочна в своей основе и что все нуждается в переустройстве, это запрещено доказывать, ибо это направлено уже против существующего закона, которому подчинен и цензурный устав. Мы, таким образом, приходим к выводу, что цензура лишь постольку терпит свободу печати, поскольку она служит действующему закону, или точнее говоря: поскольку она не есть еще свобода». Печать, по словам Арвидссона, должна быть «голосом народа для народа». Возражая тем, кто считал финский народ недостаточно зрелым для предоставления ему свободы печати, Арвидссон подчеркивал, что именно отсутствие гражданских свобод задерживает развитие народа.

Стремясь выработать исторический подход к явлениям. Арвидссон был, однако, непоследователен, что в особенности отразилось на его эстетических взглядах. Элементы исторического понимания искусства содержались в его критике классицистической нормативности, в его рассуждениях о том, что в каждую эпоху искусству присущи свои особые формы, что оно не может остановиться в своем развитии. Но вместе с тем Арвидссон не смог стать на последовательно историческую точку зрения, оставаясь в рамках шеллинговой эстетики. Показательна в этом смысле его статья «Мораль в отношении к поэзии», обнаруживающая сильное влияние эстетики Шеллинга.

Как и Шеллинг, Арвидссон выводит искусство из абсолюта, из вечного и бесконечно совершенного божественного идеала. Красота в искусстве, по его словам, есть «символ абсолютного (бесконечно совершенного)». Слово «символ» здесь означает, что красота в искусстве есть еще не сам абсолют, а лишь его «ограниченно

земное» воплощение. Искусство выражает бесконечное в конечном. В тысячах произведений художники стремятся выразить абсолютный идеал, который, однако, никогда не достигим. Это стремление к абсолютному и составляет, по Арвидссону и Шеллингу, единственную цель искусства, равно как и его свободу. Называя поэзию «наисвободнейшей из всего свободного», Арвидссон усматривал свободу искусства в его свободе от всех прочих целей, слишком «земных» и утилитарных, рассудочных и дидактических. Поэзия — это «дочь небесного, она не может стать рабыней земного», писал Арвидссон. И здесь заключалось препятствие к последовательно историческому осмыслению поэзии.

Уже у Шеллинга абсолютное, из которого выводилось искусство, оставалось вне исторического времени и пространства, вне развития. К идеалу можно было лишь приближаться, но сам идеал пребывал в статике, он не изменялся с развитием общества. Исходя из вечного абсолюта, нельзя было осмыслить развитие искусства исторически, построить развернутую картину его эволюции.

Увлекаясь критикой дидактической поэзии, Арвидссон вслед за Шеллингом отрицал связь искусства и морали. Вторжению дидактики в литературу, по его мнению, способствовал просветительский рационализм. В век рационализма упал авторитет религии, ее заменила рассудочная мораль, которой хотели обуздать возраставший эгоизм. Морализирование подчинило себе и поэзию. Теоретическим доводом против дидактики в искусстве Арвидссону служила ссылка на то, что моральные нормы составляют сферу «конечного», тогда как искусство должно выражать абсолютное и бесконечное.

Здесь обнаруживается другая слабость эстетических воззрений Арвидссона. Поскольку под «конечным» подразумевалась непосредственная социальная действительность, весьма призрачной и эфемерной становилась связь искусства с нею, с ее конкретными явлениями. Тезис об искусстве как выражении абсолютно идеального содержания не поощрял художников вникать в непосредственную жизнь, в ее будничную плоть. Возникала опасность направить поэзию по пути идеалистических абстракций, примером чего могут служить стихи самого Арвидссона, а позднее и некоторых других финских поэтов. В этих стихах есть попытки изобразить борение

природных стихий, света и тьмы, бури и покоя, но чаще всего в очень отвлеченной и туманной форме. Положительным в этой поэзии был, однако, порыв к идеалу, поэтизация героической воли, ее устремленности в будущее, ее неспособности смириться с несовершенством настоящего.

Следует отметить, что критика Арвидссоном утилитаристских толкований искусства еще не была апологией «чистого искусства», чистого эстетизма. Тем более нельзя приравнивать эту критику к эстетскому пиммориализму позднебуржуазного декадентства. Выступая против дидактики, он не отрицал воспитательной роли искусства, того, что оно определенным образом содействует совершенствованию человека. Но содействует оно, писал Арвидссон, не назиданием, не голой дидактикой, а через возвышающее влияние на человеческую душу, «вознося ее за пределы конечного, очищая ее от суетных расчетов. Способ, которым искусство поучает, не есть прямой; в противном случае исчезает наслаждение искусством». Из рассуждений Арвидссона следовало, что искусство, как и вся духовная культура, существенно влияет на развитие общества. Ссылаясь на опыт европейской истории, он в той же статье «Мораль в отношении к поэзии» подчеркивал, что «революции в науке и искусстве предшествовали революциям политическим» и, следовательно, подготавливали их. Арвидссон признавал в этой связи и роль просветительской идеологии в подготовке революции конца XVIII века во Франции.

В заключение следует подчеркнуть, что в деятельности и самой личности Арвидссона впервые столь осязаемо на финской почве выразилось романтическое мироощущение и романтическое жизнеотношение. Арвидссон не стал выдающимся романтическим поэтом, но он был романтиком по кругу идей, умонастроению, стилю своей публицистики. И что не менее существенно, он поверял романтическими идеалами свое жизненное поведение, свои гражданские поступки. Жажда высокой героики, презрение к прозаическому благополучию, понимание жизни как борьбы и гуманистического деяния — все это составляло для Арвидссона основу его личной этики. В его автобиографии есть следующие слова: «Я живу и умру при убеждении, что человек рожден для действия, а не для расслабляющего покоя; эгоизм и страх еще не

породили ничего благородного и похвального в этом мире. Все высокое и великое сопряжено с борьбой и битвами. Многим суждено погибнуть, дабы в конце концов победило время, этот могучий богатырь, неизменно стремящийся навстречу к божественному. Золото очищается в огне, человечество — кровью павших сынов своих. Все гниющее и разлагающееся должно быть сожжено... Пусть осуждает меня и мои поступки тот, в ком никогда не вспыхивала искра более светлого идеала и чье сердце никогда не билось во имя соотечественников и родного края».

В смысле отношения литературы к фольклору представляемые Арвидссоном взгляды примечательны тем, что фольклор в этом случае рассматривается, во-первых, как основа развития самобытной национальной литературы и, во-вторых, рассматривается эстетически, то есть с точки зрения его художественной ценности. Для романтиков фольклор был не досадным пережитком языческих верований, а высокой и бесценной поэзией, не архаикой и набором «древностей», а поэтической историей народа. Древняя народная поэзия стала крайне важной для развития современной национальной культуры.

Такой взгляд на фольклор был, безусловно, необходим для резкого возрастания интереса к нему, для возникновения «Калевалы», для плодотворного влияния фольклора на литературу.

Не забудем, что в том же 1822 году, когда из Туркуского университета был уволен властями Арвидссон, в число студентов записались трое юношей: Элиас Лённрот, Ю. Л. Рунеберг, Ю. В. Спельман. Каждый из них сыграл потом выдающуюся роль в развитии финской культуры.

Элиас Лённрот и «Калевала»

Имя Элиаса Лённрота (1802—1884) принадлежит к самым славным и дорогим в Финляндии именам. Сельский домик в Самматти, где Лённрот родился, давно стал национальной реликвией и известен каждому финну. Причина особого отношения финского народа к Лённроту прежде всего в том, что деятельность его была глубоко народной, подлинно общенациональной по духу. Он сам

вышел из народной среды, посвятил свою жизнь народной культуре, выявлению ее сокровищ, и таким остался в народной памяти. Еще современники Лёнирота оценивали совершенное им как национальный подвиг, и время не изменило этой оценки.

Облик Лёнирота, его характер, одежду, привычки, манеру держаться выразительно описал Я. К. Грот, тогда профессор русской словесности Хельсинкского университета, с которым составитель «Калевалы» был хорошо знаком и состоял в дружеской переписке. Через Грота фигурой Лёнирота чрезвычайно заинтересовался П. А. Плетнев, ректор Петербургского университета и редактор журнала «Современник», в котором появлялись статьи Грота о финской культуре. В одном из писем к Плетневу Грот следующим образом передает впечатление от первой встречи с Лёниротом, состоявшейся в июне 1840 года: «Ласково встреченный им, я увидел в нем человека средних лет с огненным глазами, с добродушной улыбкой, с лицом, почти багровым от загара, с приемами неловкими и вовсе не светскими; он одет был грубо, в длинном сюртуке из темно-синего толстого сукна, но его обращение и речь так безыскусственны и просты, что я тотчас полюбил его от сердца. Он сам, кажется, и не подозревает в себе никакого достоинства и всякого считает выше себя». Советуя Гроту написать биографию Лёнирота, Плетнев восхищенно называл его «северным Плутархом», «героем для Тацитова пера».

Лёнирот родился в семье сельского портного. Полукрестьянин, полуремесленник, отец его принадлежал к промежуточной социальной прослойке. Но, как гласит финская пословица, чем больше у бедняка запятий, тем больше он натерпится голодной маеты. Ни ремесло, ни торнарская усадьба не обеспечивали семье необходимого достатка. Лёнирот вырос в нужде и бедности, голод был одним из первых его детских воспоминаний. И его жизнь являет красноречивый пример того, как трудно было человеку из народа пробиться к образованию. Биографы Лёнирота установили, что ни до него, ни много десятилетий после него никому другому из родной его волости не довелось учиться в университете. Лёнироту, что называется, повезло, по еще больше, чем везению, он был обязан собственному трудолюбию и редкостному упорству.

В школу Лённрот попал сравнительно поздно, в возрасте двенадцати лет. Некоторым возмещением послужила рано обнаружившаяся страсть к чтению. В школе он учился (на шведском языке) сначала в Таммисаари, затем в Турку и Порвоо, но уже через четыре года должен был прервать занятия и взяться за портновское ремесло. В ту пору сельские портные работали обычно на дому у заказчиков и вели странствующий образ жизни. Вместе с отцом из селения в селение странствовал и Лённрот. Продолжая заниматься самообразованием, он подрабатывал также в роли бродячего певца, исполнителя религиозных песнопений, служил в учениках аптекаря, а позже, в студенческие годы, был домашним учителем. Все это прибавляло молодому Лённроту житейского опыта, умения общаться с различными людьми, что потом очень пригодилось ему в фольклорно-собирательской деятельности, в многочисленных путешествиях за народными песнями.

В университете Лённрот изучал филологию, затем медицину. В 1833 году он получил место окружного врача в маленьком городе Каяни, где прошли последующие двадцать лет его жизни. Каяни числился тогда городом больше по названию, фактически это было довольно убогое местечко с четырьмястами жителей, отрезанное бездорожьем от культурных центров. В письмах Лённрот отзывался о своем местожительстве без малейшего восторга. Беден был сам городишко, бедны были деревни вокруг. Население часто голодало, то и дело вспыхивали грозные эпидемии, уносящие много жизней. В 1832—1833 годах, совпавших с началом врачебной деятельности Лённрота, были неурожай, разразился страшный голод, и единственному медику в обширной округе забот хватало сверх меры. В письмах Лённрот писал, что сотни и тысячи больных, предельно изможденных людей, разбросанных к тому же на пространстве в сотни верст, ожидали от него помощи, а он был один. Но, добавлял Лённрот, «по-настоящему тут не помогла бы и сотня медиков, ибо здешние эпидемии вызваны никудышной пищей и голодом, а без устранения причин невозможно справиться и с последствиями». Вскоре Лённрот опасно заболел тифом, и среди хельсинкских знакомых распространился слух о его смерти, были даже сочинены подobaющие стихи в знак соболезнования, в связи с чем Лён-

нрот писал потом со свойственным ему чувством юмора: «Если верить финской поговорке: о болезнях богатого говорят, о смерти бедного помалкивают,— то я должен быть по меньшей мере миллионером».

Наряду с врачебной практикой Лёнирот выступал в роли народного просветителя (в самом непосредственном смысле слова). В газетах он печатал статьи с целью сбора средств для голодающих, выпустил срочно переведенную им на финский язык брошюру «Советы в случае неурожая» (1834), написал и издал в 1839 году специально для крестьянства лечебный справочник. В соавторстве с Я.-Ф. Каяном Лёнирот выпустил в том же году «Историю Финляндии» и год спустя, в соавторстве с К. Тикленом, «Историю России». В 1860-е годы Лёнирот опубликовал еще «Финскую флору» и «Юридический справочник для всеобщего просвещения». На финском языке все это были первые в своем роде издания, книги для народа с совершенно определенными просветительскими целями. Вместе с тем через такие книги, брошюры, статьи финский язык завоевывал для себя новые области знания, делал существенные шаги в направлении к тому, чтобы стать современным культурным языком. Естественно, что в языковом и терминологическом отношении Лёнирот выступил в этих изданиях во многом пионером. Он ввел в литературный язык сотни новых слов, выказав при этом незаурядное языковое чутье. Большинство из его лексических образований прочно вошло в употребление.

Важное значение с точки зрения культурно-просветительных задач и развития литературного языка имело предпринятое Лёниротом издание ежемесячного журнала «Мехиляйнен» («Пчела», выходил в 1836—1837, в 1839—1840 гг.). Журнал был невелик по объему, всего два печатных листа. Издавал его практически сам Лёнирот. Содержание журнала определяли фольклорные материалы и популярно-познавательные статьи по истории, географии, медицине, уходу за детьми и т. д. Разнообразя фольклорный раздел, Лёнирот печатал записи из разных географических регионов, но богаче всего была представлена Северная Карелия. Помещались также стихи «крестьянских поэтов», литературно одаренных и знавших грамоту крестьян. Одним из таких поэтов был Пааво Корхонен, с которым Лёнирот встретился еще в 1828 году.

Позднее он составил из стихов Корхонена сборник и написал предисловие к нему (книга вышла в 1848 году).

В финской журналистике «Мехиляйнен» был новым явлением и в том смысле, что Лёнирот исходил в этом издании прежде всего из общенациональной функции литературного языка. В период «борьбы диалектов», когда единые нормы литературного языка еще не выработались, финские газеты издавались с сильным уклоном в сторону отдельных областнических говоров. Кстати, когда Лёнирот только еще приступал к изданию журнала, ему тоже советовали издавать его не на литературном языке, а на восточнофинском диалекте Саво как наиболее «живописном и поэтическом» (на этом диалекте существовал сравнительно богатый фольклор). Но издавать журнал на диалекте Лёнирот не согласился, его целью было утверждение норм такого литературного языка, который был бы понятен всем финнам. И, как справедливо пишет В. Кауконен, в усилиях по обновлению и стабилизации литературного финского языка журналу Лёнирота принадлежала ключевая роль. Лёнирот оказался прозорливее своих критиков и советчиков. В период издания журнала мало кто был вполне удовлетворен его языком и орфографией, но последующие поколения понимают этот язык лучше, чем язык других тогдашних изданий.

Принцип языковой общепонятности был чрезвычайно важен для Лёнирота также при издании фольклорных произведений (существующих в устном бытовании только на диалектах). Принцип этот сказался уже на том, как Лёнирот записывал руны. С точки зрения требований современной науки фольклорные записи Лёнирота не во всем удовлетворительны; обстоятельства вынуждали его записывать быстро (например, в Северной Карелии весной 1834 года он за одиннадцать дней записал четырнадцать тысяч стихов), и такая скоропись достигалась особой системой сокращений. Записи Лёнирота не воспроизводят всех диалектных и иных особенностей исполнения рун, не снабжены сведениями о сказителях (последующими исследователями эти сведения были во многом восстановлены по путевым дневникам и письмам Лёнирота). Однако дело не только в обстоятельствах и несовершенной технике записи, не только в тогдашнем уровне

фольклористической науки, по и в первостепенном значении для Лённрота общенациональных культурных задач, по сравнению с которыми филологические тонкости отступали на второй план. Еще в 1829 году в статье по поводу фольклорных сборников Тонеллнуса-старшего Лённрот, исходя из интересов общенационального языка и общенациональной роли фольклора, отстаивал право разумной языковой унификации фольклорных текстов, предназначенных для общего, а не специально-научного пользования. Лённрот писал, что хотя языковед-диалектолог, специально изучающий особенности говоров, может многое возразить против его принципа языковой унификации, однако и диалектологу надлежит помнить, что «руны — не его частное дело. К ним должно относиться как к священному наследию, доставшемуся нам от предков. И с этой точки зрения нужно сделать все возможное для их общедоступности, придать им такой вид, чтобы их могла читать вся нация; а это немыслимо, если воспроизводить диалектные различия вплоть до мелочей».

Еще до своего поселения в Каяни Лённрот успел издать четыре выпуска собранных им фольклорных материалов, озаглавленных «Кантеле, или древние и новые руны и песни финского народа» («Kantele taikka Suomen kansan sekä vanhoja että nykyisempiä runoja ja lauluja», 1829—1831). В первые годы врачебной практики, когда в Каяни свирепствовали эпидемии, выкроить время для литературно-фольклорных занятий Лённроту можно было только при исключительном его трудолюбии. В письмах он иногда сетовал, что пером ему приходилось пользоваться только для выписывания рецептов. И тем не менее в Каяни были подготовлены и «Калевала» и «Кантелетар» (а до них еще так называемая «Пра-Калевала» — «Alku-Kalevala», оставшаяся в рукописи и изданная посмертно в научных целях). В 1844 году Лённроту был предоставлен пятилетний служебный отпуск, использованный им в основном для подготовки второго издания «Калевалы». В конце 1853 года он был приглашен в университет на должность профессора финского языка и переселился с семьей из Каяни в Хельсинки. Наконец-таки он стал филологом не только по призванию, но и по положению.

Главным делом жизни Лённрота стала «Калевала», сюжетно объединенный свод народных песен. Первая

редакция «Калевалы» (1835 г.) включала более двенадцати тысяч (12 078) стихов, вторая редакция (1849 г.) — более двадцати двух тысяч (22 795) стихов, составляющих 50 рун.

В отношении «Калевалы» следует различать, с одной стороны, собственно народную (бесписьменную) рунопевческую традицию, уходящую своими корнями в очень глубокую и трудно проникаемую древность, а с другой — «Калевалу» как литературный памятник в виде составленной Лёпиротом книги, обстоятельства возникновения которой достаточно хорошо известны науке. То и другое, разумеется, взаимосвязано, книга составлена на основе подлинных рун, записанных от сказителей. Но поскольку «Калевала» представляет не просто публикацию сказительских рун, а составленную под новым углом зрения единую сюжетную композицию (для чего потребовалась определенная «редакция» сказительских вариантов, определенная система «монгажа» лучших мест, унификация имен, сюжетные связки и т. д.), постольку возникла новая эстетическая целостность с новым содержательным уровнем. И для понимания «Калевалы» как литературного памятника необходимо учитывать специфические установки составителя, его эстетические вкусы, его обусловленные временем представления об эпосе и о тех национально-культурных задачах, решению которых его книга должна была способствовать.

Следовательно, по отношению к «Калевале» существует не только чисто фольклорная проблематика, но и «проблема Лёпирота» в связи с его эпохой. К этому следует добавить, что в качестве книжного памятника «Калевала» имеет и относительно самостоятельную литературную судьбу, и относительно самостоятельное место в истории культуры — финской, карельской, мировой.

Если взглянуть несколько шире на исторические пути к «Калевале» именно как к литературному памятнику, они представляются непростыми и начинаются издавна. Можно выделить две главные линии, которые постепенно сходились. С одной стороны — непрерывная работа творческого гения народа на протяжении многих столетий, работа таких великолепных рунопевцев, как Онтрей Малинен и Архип Перттунен, с которыми встретился Лёпирот в своих поездках. С другой — постепенно нарастав-

ший интерес культурного мира к творчеству народа, к его могучей поэтической фантазии.

Может показаться, что в течение долгих веков эти два полюса — изустная пародно-песенная культура и по-вая, книжная цивилизация — существовали в истории финнов и карел совершенно раздельно. Языческие руны находили прибежище в лесных селениях, а христианская книжность возникла в городах.

Однако даже в отдаленные исторические времена полной взаимной изоляции не было. Из глухих, казалось бы, совершенно отторгнутых от «большого мира» лесных уголков шли невидимые токи, народный гений посылал импульсы, улавливаемые наиболее чуткими людьми иной культурной среды. Уже начиная с Микаеля Агриколы, народная поэзия так или иначе оказывалась в поле зрения писателей, постепенно осознавалась ее эстетическая ценность. В конце XVIII — начале XIX века через первые фольклористические труды, путевые записки и публикации о карело-финской народной поэзии впервые заговорили в европейских странах, за пределами Финляндии и Карелии.

Надо, однако, сказать, что до XIX века о карело-финской народной поэзии чаще узнавали еще таким образом: не ученые люди ездили к народу в далекие лесные деревни, а сами представители народа — крестьяне, странствующие карельские корабейники — случайно оказывались в городах и становились предметом внимания со стороны ученых, рассказывая им о знаменитых на своей родине рунопевцах и демонстрируя образцы их искусства. Эти рассказы и некоторые косвенные сведения заставляли ученых все более склоняться к мысли, что наиболее богатые россыпи народной поэзии таятся в Северной Карелии, что там древние руны сохранились в наилучшем виде. Эту догадку уже вполне определенно высказал Топелиус-старший, отец известного финского сказочника. Характерно, однако, что свои публикации рун в 1822—1831 годах Топелиус-старший составил еще преимущественно из записей, сделанных от приехавших людей, от корабейников и отлучившихся на промыслы крестьян — сам он далеких путешествий специально за рунами не предпринимал.

Но уже в то время начиналось и обратное движение, литераторы и ученые пускались в странствия за песнями.

Заметим, что еще до Лённрота высказывалась и мысль о возможном соединении рун в целостную эпическую поэму.

Все это были, однако, еще только предположения и догадки, нуждавшиеся в воплощении. Главная встреча новой культуры с древней поэзией карел была еще впереди, и одним из первых в Северную Карелию устремился Элиас Лённрот.

Фигуру Элиаса Лённрота выдвинула определенная историческая эпоха с ее особыми задачами, вытекавшими из потребности развития финской нации и ее культуры. Вместе с тем духовный облик Лённрота формировался в контакте с современными ему общеевропейскими культурными течениями.

В историческом смысле Лённрот и «Калевала» не могли появиться ни раньше, ни позже, чем они в действительности появились. В этой не раз высказывавшейся мысли есть своя правда. Лённротовская «Калевала» была бы невозможна, например, в XVII столетии, когда для появления такого литературного памятника в Финляндии не было ни общественно-политических, ни культурно-исторических предпосылок. А, с другой стороны, если бы «Калевала» по каким-либо причинам была издана не в 1835 и в 1849 годах, а, скажем, на полвека позже, она и сама, видимо, не была бы такой, какой мы ее знаем, и иным был бы вызванный ею общественно-культурный резонанс. Лённрот и его «Калевала» есть характерные явления периода усиленной национальной консолидации финского народа, тогда как в начале XX века перед финским народом стояли уже другие исторические задачи и совершенно другим было финское общество.

«Калевала» возникла в результате огромной собирательской работы. Лённрот использовал записи предшественников и современников, но больше всего народных рун собрал он сам. Он был крупнейшим собирателем карело-финской народной поэзии XIX века. В течение 1828—1845 годов Лённрот одиннадцать раз отправлялся в путь и прошел в своих странствиях около двадцати тысяч километров — пешком, на лыжах, на лодке. В итоге ему удалось записать примерно шестьдесят пять тысяч стихов, а также много сказок, пословиц, загадок. В. Кауконен справедливо пишет, что хотя собиратели были и до Лённрота, однако «только на основе лённротовских

путевых очерков и публикаций было осознано, какие изумительно богатые и емкие по своему содержанию культурные сокровища хранятся в недрах презираемого, неграмотного крестьянского народа. Пример Лёнирота вдохновил многих других собирателей, продолживших его работу в 1840—1850-е годы и направивших свое внимание на прежде не исследованные районы».

Лёнирот вел путевые дневники, из которых, между прочим, явствует, что странствия его были далеки от романтики в облегченном понимании слова. Он вскользь упоминает, что иногда ему приходилось в пути спать на снегу под открытым небом, да и в курных крестьянских избах бывало так холодно, что у собирателя при записывании коченели пальцы. Дневники Лёнирота представляют большую ценность и в том смысле, что они являются подчас единственным источником сведений о крупнейших рунопевцах, их облике, характере, их отношении к древним рунам. В частности, в дневнике описан Архип Перттунен, с которым Лёнирот встретился весной 1834 года на родине знаменитого рунопевца, в деревне Ладвозеро в Северной Карелии.

Три дня пел Архип свои руны, а гость внимательно записывал. Всего Лёнирот записал от рунопевца более четырех тысяч стихов. Руны Архипа поразили искушенного собирателя своей полнотой и завершенностью, у певца было врожденное чувство художественной гармонии, исполнение его отличалось взволнованной одухотворенностью. Если к этому добавить, что многие основные сюжеты, прославившие затем «Калевалу», Лёнирот впервые услышал именно от Архипа, не встретив их у других сказителей, можно понять пережитую им радость состоявшегося художественного открытия. С волнением писал он в дневнике, что если бы это посещение Архипа по каким-либо обстоятельствам отложилось на неопределенное время, кто знает, быть может, старый рунопевец навсегда бы унес в могилу хранившиеся в его памяти сокровища. Лёнирот увидел в Архипе глубоко художественную натуру, человека, который относился к своему искусству ревностно и благоговейно. Лёнирот отмечал его духовную широту, то, что он был свободен от многих предрассудков, в семье и среди односельчан его уважали как патриарха. Потому рунопевцы и пользовались славой среди своих земляков, что были людьми

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

Определенным поэтическим даром должен был обладать и сам Лёнирот, чтобы выполнить ту задачу, которая выпала ему. Из истории собирания рун известен весьма показательный пример, когда образованный и знающий филолог не смог, однако, в полной мере осознать исключительную художественную ценность того, что ему удалось найти. До Лёнирота в Северной Карелии побывал в 1824—1825 годах молодой тогда языковед, впоследствии член Петербургской Академии наук, Андерс Шёгрэн. От крупного руноновеца Онтрея Малинена ему посчастливилось записать цикл рун о сампо, которые потом запяли одно из центральных мест в «Калевале». Но оценил их уже Лёнирот, а сам Шёгрэн не придавал своей находке особого значения. В 1827 году он, будучи в Петрозаводске, встретился здесь с ссыльным русским поэтом Федором Глинкой, познакомил его в устном переводе с некоторыми рунами, и годом позже Глинка опубликовал свои переводы двух рун в журнале «Славянин», с чего, собственно, и начинается история знакомства русских читателей с карело-финской эпической поэзией.

Собиратель Шёгрэн понимал, конечно, что он имеет дело с древней поэзией, однако, в отличие от Лёнирота, это не стало для него открытием огромного художественного и общекультурного значения, в связи с чем фольклористы иногда называют его «слепым собирателем».

Лёнирот был поэтически одаренной натурой, он сам писал стихи, и, между прочим, первой его публикацией стал стихотворный перевод с русского: в 1824 году Лёнирот напечатал в газете шведский перевод стихотворения Н. М. Карамзина «Берег».

При составлении «Калевалы» перед Лёниротом возникло немало трудных вопросов, среди них вопрос этический: имел ли он право объединять руны в сюжетное целое и, следовательно, несколько видоизменять их, но при этом ставить все же на обложке книги заглавие: «Калевала, или старинные руны Карелии о древних временах финского народа», как значилось в первом издании эпоса.

В несколько иной форме этот вопрос задает и последующая наука, а именно: в какой мере «Калевала» есть подлинное народное творчество и в какой мере — индивидуальное творчество самого Лённрота. Можно выделить две точки зрения, к которым склоняются различные ученые. Согласно первой, та целостная картина мира, которая возникает из «Калевалы», принадлежит не столько народному сознанию, сколько фантазии Лённрота; иными словами, не народ так мыслил себе мир, а Лённроту на основании известного ему из отдельных, разрозненных рунов казалось, что именно таким должно было быть целостное представление о мире у древних; а раз казалось, то это уже индивидуальное представление Лённрота, а не народа. «Калевала» в такой же мере плод индивидуального творчества, как и всякое литературное произведение. Любой отрывок, эпизод, стих, взятый Лённротом у рунопевцев, в «Калевале» уже не является тем, чем в народной руне, ибо входит уже в новую эстетическую целостность.

Согласно другой точке зрения, в настоящее время не столь, пожалуй, распространенной, но иногда все же встречающейся, Лённроту, напротив, якобы не удалось добиться в своей поэме ни художественной целостности, ни целостности мировидения, как это наблюдается, например, в «Илиаде»; Лённрот в «Калевале» выступает в роли позднейшего собирателя и редактора, а не народного певца гомеровского склада. В этом случае сомнению подвергается не столько фольклорность «Калевалы», сколько историческое право и самое возмозможность создания в XIX веке эпоса гомеровского типа; композиция Лённрота считается объединением исторически запоздалым и искусственным, внутренне противоречивым, лишенным идейно-эстетического единства. Подобного рода претензии высказывались еще при жизни Лённрота, а также в более позднее время.

Обе эти точки зрения представляются односторонними и потому неверными. Стоит вспомнить в этой связи, что и в отношении древнегреческого эпоса история науки знала целые направления, представители которых (так называемые «сепаратисты») отрицали единство «Илиады», находили в ней массу противоречий и в их поисках расщепляли чуть ли не каждый стих. Но науке потом приходилось все же отказываться от подобных крайних

взглядов ввиду их логической абсурдности. И не в последнюю очередь потому, что в сознании человечества «Илиада» все-таки живет как целостное произведение.

Однако последуем за ходом рассуждений самого Лёнирота в период его работы над «Калевалой». Их логика представляется не лишенной убедительности.

Напомним, что пример «Илиады» и других древних эпосов постоянно был перед глазами Лёнирота и в известной мере служил ему ориентиром. В поле его внимания был и так называемый «гомеровский вопрос», то есть существующие в науке точки зрения на происхождение древнегреческого эпоса: был ли певец Гомер в действительности или это личность мифическая; был ли у «Илиады» индивидуальный или коллективный автор; была ли она с самого начала создана как единая поэма или она есть результат сравнительно позднего объединения разрозненных песен и т. д.

Как отмечают исследователи «Калевалы», Лёнирот на первых порах придерживался ошибочного мнения, что карело-финский эпос существовал в древности как единая поэма, которая лишь позднее распалась на отдельные руны. В этом случае задача современного составителя сводилась бы к непосредственной реконструкции того, что однажды существовало (аналогично тому, как реконструкцией «праформ» отдельных рун и сюжетов потом занималась «финская школа»). Но к тому времени, когда Лёнирот приступил к составлению своей первой композиции, он уже отошел от этого ошибочного представления, считая теперь, что единой поэмы в древности не было, но что правомерно ее создание. Лёнирот был также убежден, что наблюдения над карело-финскими рунами в их устном бытовании, над тем, как сами рупопевцы обращались с традицией, могли внести дополнительную ясность в «гомеровский вопрос». Под влиянием теории немецкого ученого Ф. А. Вольфа Лёнирот полагал, что «Илиаде» как письменному памятнику тоже предшествовала продолжительная устная традиция, существовало множество отдельных эпических песен и их вариантов, которые развивались и «циклизовались» вокруг основных сюжетов и из которых затем была создана «Илиада» как целостная эпопея. По аналогии с этим Лёнирот представлял себе и собственную составительскую задачу.

Конечно, в историческом смысле аналогия здесь очень приблизительная и зыбкая. Возникновение «Илиады» обычно относят к VIII веку до нашей эры, а «Калевала» была составлена в XIX веке нашей эры — дистанция во времени более двух с половиной тысячелетий. Состояние мировой жизни в эпоху Лёнирота было совершенно иным, чем в эпоху Гомера, — казалось бы, бесконечно далеким от тех охарактеризованных Марксом социально-исторических предпосылок, с которыми было связано возникновение и существование героического эпоса. Во введении к «К критике политической экономии» Маркс спрашивал: «возможен ли Ахиллес в эпоху пороха и свинца? Или вообще «Илиада» наряду с печатным станком и типографской машиной? И разве не исчезают неизбежно сказания, песни и музы, а тем самым и необходимые предпосылки эпической поэзии, с появлением печатного станка?»¹

Но, помня о состоянии мировой жизни в начале XIX века, все же не забудем весьма существенной «поправки» на специфические финские условия, в которых сформировался Лёнирот, и на относительно мощную еще рунопевческую традицию, которую он застал в Карелии, а отчасти и в других регионах, например, в Ингерманландии.

Очень важно при этом подчеркнуть, что для Лёнирота устная эпическая традиция была не раз и навсегда сложившейся, неподвижной и неизменной; это была не мертвая окаменелость, а живой процесс, существующий в живом историческом времени. В русле этого процесса, как естественное его продолжение, Лёнирот рассматривал и собственную составительскую деятельность. В литературе о Лёнироте часто цитируется то место из его статьи 1849 года, где он говорит, что уже у крупнейших рунопевцев наблюдалась тенденция исполнять руны в определенном порядке и что порядок этот варьировался у разных исполнителей. Лёнирот пишет, что в этом отношении ему трудно было отдать предпочтение какому-нибудь одному певцу, но в самой тенденции к циклизации рун вокруг основных эпических сюжетов он усматривал «естественное для человека стремление как-то упорядочить

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I. М., «Искусство», 1957, стр. 135.

свои знания», стремление, которое в соответствии с индивидуальностью певцов проявлялось у них по-разному и приводило к разным результатам. «В конечном итоге,— пишет Лёнирот, — когда ни один пример какого-либо отдельного певца уже не соответствовал количеству собранных мною рун, я посчитал, что имею такое же право, каким пользуются, по моему убеждению, большинство рунопевцев, а именно: объединять руны в таком порядке, в каком они лучше всего подходят друг к другу; или выражаясь словами руны: «сами вещими мы стали, сами вышли в песнопевцы», я стал рассматривать себя певцом в той же мере, как и они».

Насколько обоснованным представляется это решение? Думается, что, помимо чисто моральной убежденности, без которой Лёнирот не смог бы осуществить того, что он осуществил, решение его имело под собой и определенную общественно-историческую почву. Застав еще сравнительно активную жизнь рунопевческого искусства, Лёнирот и сам был достаточно тесно связан с непосредственными истоками народной культуры, народным мировоззрением, чтобы по праву считать себя преемником фольклорно-эпической традиции. И одновременно он дал этой традиции литературное бытие. В неповторимой личности Лёнирота (неповторимой и как человеческая индивидуальность и как исторический тип), во всем том, что выпало ему совершить, ярко выразилась встреча двух культурных традиций — устно-поэтической и литературной. На это указал еще поэт Эйно Лейно в своем талантливом очерке о Лёнироте. Лейно подчеркнул именно органичность исторически подготовленного слияния народного и литературного начал в Лёнироте, их плодотворное преобразование в новом качестве. Лёнирот, по словам Лейно, был одновременно и преемником рунопевцев и наследником Агриколы, в его фигуре ученый-филолог «подавал руку карельскому коробейнику».

Напомним также, что Горький, решительно возражавший против позднейших попыток «переделывать» народные эпосы, вместе с тем был убежден, что «Калевалу» Лёнирота ни в коей мере нельзя считать запоздалой компиляцией и «переделкой». В беседе с писателем Корнеем Чуковским Горький отметил, что Лёнирот был «гениальный народный поэт... Он не переделывал народных

легенд, а воссоздавал их, потому что и сам был парод»¹.

Подлинность вошедшего в «Калевалу» фольклорного материала и народность устремлений ее составителя — вот те главные аргументы, которыми опровергаются мнения об «искусственности» лённротовской композиции. Эпоха Лённрота нуждалась в таком эпическом своде, и он был тем человеком, который оказался на высоте задачи. Специфические национально-культурные потребности времени придали его деятельности внутренние закономерный смысл, определили ее естественную необходимость. Закономерность появления в финской литературе «Калевалы» как поэмы гомеровского типа, как памятника, промежуточного между фольклором и литературой, становится особенно очевидной, если учесть другие, типологически сходные, явления в финской литературе этого периода: творчество «крестьянских поэтов», имеющее отношение и к фольклору и к литературе; поэмы гомеровского склада у Рунеберга или влияние народных песен на его лирику. Эти аналогии помогают понять, что в историко-литературном смысле, с точки зрения развития финской литературы, вопрос об «искусственности» лённротовской эпопеи лишен всякого основания и снимается сам собою.

В качестве литературного памятника, имеющего прочную фольклорную основу, «Калевала» Лённрота естественно вошла в национальную культуру финского и карельского народов, а также в культуру мировую. За время, прошедшее с момента выхода полного издания «Калевалы», традиция прочно канонизировала его труд, канонизировала в самом хорошем смысле слова. А это, как известно, происходит далеко не со всеми поздними попытками создать сводные эпопеи из народных героических песен.

Целостная композиция, которую создал Лённрот, обладает новыми эстетическими свойствами. Она есть уже не чисто фольклорное, а литературное произведение. Лённрот совершенно правильно подметил, что тенденция к циклизации несен наблюдалась уже у рунопевцев. Однако это еще не значило создания огромной, литера-

¹ К. Чуковский. Собр. соч. в 6-ти т., т. 2. М., «Худож. лит.», 1965, стр. 171.

турпо оформленной эпопеи. Сам факт литературного оформления уже отграничивает эпос от его устного бытования, являясь важной разделительной чертой. Убедительно об этом пишет В. Я. Пропп в статье «Калевала» в свете фольклора»: «Народ иногда и сам объединяет отдельные сюжеты путем контаминаций. Но народ никогда не создает эпопей — не потому, чтобы он этого не мог, а потому, что народная эстетика этого не требует: она никогда не стремится к внешнему единству. Причины, почему народ не стремится к созданию единства, очень сложны. Одна из них состоит в том, что это нарушило бы творческую свободу и подвижность фольклора. Превращение отдельных песен в огромную эпопею как бы останавливает эпос, лишает его гибкости, подвижности, текучести, возможности ежедневных, постоянных новообразований и творческих изменений и нововведений, тогда как отдельная песня дает певцам полную свободу. Эпос создается для пения, а не для чтения, и пение стремится к свободе и подвижности, тогда как эпопея неподвижна...»¹ И «неподвижной» ее делает как раз приданная ей и канонизированная литературная форма, которая одновременно есть принципиально иная (не устная, не слитая с напевом) форма функционирования книжной поэзии вообще.

В «Калевале» Лённрота, как литературной эпопее, произошло переплетение разных фольклорных жанров. В собственно эпические песни, повествующие о подвигах героев, вкраплены песни лирические, свадебные, заклинательные. Разные песенные жанры, да и эпические сюжеты, могут по своему происхождению относиться к разным историческим периодам, одни из них более древние, другие менее древние, но в «Калевале» они все присутствуют в одной временной плоскости и образуют как бы «разовую» художественно обобщенную картину древнего песенного мира.

В «Калевале» осуществлена унификация эпических имен и названий. В собственно народных рунах те сюжеты и эпизоды, которые вошли в книжную «Калевалу», необязательно связаны каждый раз с теми же именами, что у Лённрота. Характерный пример — Йоукахайнен. В «Калевале» он является эпическим антагонистом Вай-

¹ В. Я. Пропп. Фольклор и действительность, стр. 314.

нямейнепа (безуспешно состязается с ним в пении, коварно стреляет в него из лука), тогда как в народных рунах в этой роли выступает Лаппалайнен, а Йоукахайнен — соратник Вайнямейнена в походе за сампо (в «Калевале» в соратниках Лемминкяйнен, чего оиять-таки нет в народных рунах). Лёнирот должен был провести и унификацию эпических названий мест. В народных рунах и заклинаниях встречаются Пийвёля, Похьёла, Са-риола, Луотола, Вуоёла и т. д. В «Калевале» Лёнирота две главные эпические страны: страна Калевалы, родина эпических героев, и страна Похьёлы, родина их антагонистов. Унификация имен и названий была необходима для построения сквозного сюжета, она выражает новую ступень обобщения фольклорного материала и является элементом нового содержательного уровня.

Главным сюжетным стержнем эпопеи Лёнирот считал борьбу Калевалы и Похьёлы, их взаимное соперничество. В предисловии к полной «Калевале» Лёнирот напомнил, что по некоторым рунам калевальцы платили дань Похьёле, и в связи с этим писал: «В том и состоит взаимосвязанность, единство рун «Калевалы», что они повествуют, как Калевала постепенно сравнялась в своем благополучии с Похьёлой и одержала наконец верх». Столь четкая выраженность этого сюжетного лейтмотива в полной «Калевале» является в значительной степени результатом обобщающих усилий составителя, хотя тема борьбы за сампо и соперничества эпических героев с хозяйкой Похьёлы, волшебницей Лоухи, главным их антагонистом, отражена, разумеется, и в сказительских вариантах рун.

Возникающая из композиции Лёнирота картина мира, его мифологического происхождения, обживания и благоустройства характеризуется по сравнению с фольклорными рунами большей упорядоченностью и разработанностью, большей протяженностью и всеобщностью.

Следует подчеркнуть, что в отличие от древних рунопевцев, находившихся под влиянием мифологических представлений, Лёнирот был причастен к историческому мышлению, и это наложило отпечаток на «Калевалу». Если в устной традиции эпическое действие разворачивается еще всецело в мифологическом времени, в рамках предания, то в композиции Лёнирота предание уже определенным образом соотносится с последующим историческим временем. Для Лёнирота, автора композиции,

предание предшествует истории и, следовательно, не безотносительно к последующему историческому времени.

В композиции «Калевалы» эпическое повествование, его ход, как и ход повествовательного времени, обретают векторность, четкую направленность движения: от легендарно-мифологического прошлого — к историческому времени, к настоящему.

Нетрудно понять, что созданный Лённротом единый эпический свод с непрерывным событийно-сюжетным рядом по-своему отражал насущную потребность молодой нации осмыслить собственное бытие в его непрерывности и последовательности, потребность финского народа в период национальной консолидации осознать свое прошлое и свой путь, начиная с самых древних времен. Пребывая еще в процессе непосредственного становления и самоутверждения, молодая нация остро нуждалась в «упорядочении» своей истории, в том, чтобы выстроить в единый ряд все известное о себе. Для нее было крайне важно иметь такую древнюю эпопею и через нее поверить в свое историческое бытие, поверить в собственное прошлое, поверить в свое национальное будущее.

Не случайно после выхода «Калевалы» в Финляндии стали восторженно говорить, что с «Калевалой» и у финнов появилась своя история. Вот как об этом выразился в марте 1836 года в своей публичной речи Ю. Г. Линсён, тогда председатель Общества финской литературы: «Обладея этими эпическими песнями, Финляндия сможет с ободряющим самосознанием научиться понимать свое прошлое, равно как и свое духовное развитие в будущем. Она сможет сказать себе: у меня тоже есть история!»

Вопрос же о том, была ли у финского народа национальная история, воспринимался на том этапе развития национального самосознания как один из центральных. Напомним, что несколько позднее, в 1843 году, специально на эту тему счел необходимым выступить Топелиус-младший. Его большой доклад, прочитанный в университете и затем опубликованный, назывался: «Есть ли у финского народа история?» Топелиус утверждал, что самобытно-автономное, национально-государственное развитие финского народа началось лишь с 1809 года, а все предшествующие эпохи были затянувшейся «предысто-

рией», медленным приближением к осознанному национальному существованию. Весьма показательно, однако, что и Тонелиус, говоря о веках шведского господства в Финляндии, видел в народной поэзии, преданиях, мифологии единственное тогда проявление финской самобытности, собственно народного мировоззрения, пусть еще не развитого до степени национального самосознания, но все же позволившего финнам сохраниться духовно, не раствориться среди других народов. У финнов не было письменной национальной истории, но фольклор был устным народным посланием от «предысторических» времен.

Отчетливей всего встреча мифологии и «заинтересованного» исторического сознания выразилась в прологе и эпилоге «Калевалы», сочиненных составителем. В них подчеркивается мысль, что песни о героях извлечены из предания для того, чтобы они послужили новым поколениям, то есть вписались в историческое время. В заключительных стихах певец скромно просит о снисхождении к его таланту, но он хорошо сознает необходимость самой поэмы, как и важность той исторической задачи, которой поэма должна послужить:

Как бы ни было, а все же
Проложил певцам лыжню я,
Я в лесу раздвинул ветки,
Прорубил тропинку в чаще.
Выход к будущему дал я...

(Перевод Л. Бельского)

Некоторые руны «Калевалы» Лённрот, отправляясь от фольклорных мотивов, существенно перерабатывал, и речь в этих случаях должна идти уже непосредственно об авторском творчестве. Глубокое знание народной поэзии и собственный талант позволили Лённроту «досочинить» так искусно, что неспециалисту не просто отличить фольклорное в «Калевале» от авторского. Ярким примером может служить 44-я руна с мотивом плача березы. Фольклорная основа руны минимальна (есть народная песнь о плаче паруса). Лённроту удалось создать исполненную высокой поэзии лиро-эпическую руну, в которой тема жалобы березы срастается с темой волшебного искусства Вяйнямейнена, певца и музыканта.

Исследователи, детально изучившие обе композиции «Калевалы», отмечают, что во второй, расширенной композиции Лённрот руководствовался большей авторской свободой и творчески более самостоятелен. Он стремился к большей последовательности в развитии сюжета, к более подробной мотивировке поступков героев, к психологизации их образов. Повествование от этого обрастало множеством деталей. Лённрот хотел создать максимально полную картину древнего быта и обычаев, а это приводило, в частности, к тому, что во второй композиции больше, чем в первой, уделено места лирической (в основном свадебной) и заклинательной поэзии. В качестве самостоятельной эпопеи и литературного произведения расширенная композиция стала более целостной, по руны первой композиции ближе к собственно фольклорному эпическому стилю.

В «Калевале» появляется особая фигура эпического повествователя, которого нет или почти еще нет в собственно народных рунах. Для народного эпоса, и не только карело-финского, характерна «безличность» повествования, неосознанность авторства. Рунопевец обычно никак не выделяет себя, не имеет «сторонней», внешней точки зрения на рассказываемые события, не дает им оценок, не выражает к ним своего отношения, не «управляет» повествованием. Только в очень редких случаях в народных эпических рунах проглядывает собственное «я» рунопевца, как, например, в одной из рун, записанной от Архипа Перттупена, где есть такие стихи:

Noin kuulin saneltavaksi,
tiesin virttä tehtäväksi,

то есть: «Так, слышал я, нужно вести рассказ; так, известно мне, нужно слагать песню». Оговоримся, что здесь имеются в виду именно эпические песни, тогда как в народных лирических песнях «я» певца, пение от первого лица, встречается довольно часто (в том числе в «песнях о песнях»). То, что в эпосе является исключением, в лирике составляет правило — такова поэтика лирического жапра.

В объединенной композиции Лённрота, как в более крупной художественной целостности, организующей отдельные эпические сюжеты, лирические песни, загово-

ры в единую поэму, появилась более осязаемая, чем в собственно народных рунах, потребность в фигуре повествователя, который не только управляет всей этой усложнившейся системой, но и расставляет определенные нравственно-оценочные акценты (иногда впадая в прямую дидактику, как, например, в конце цикла рун о Куллерво). Повествователь ведет повествование, подготавливает время от времени читателя к тому, о чем пойдет рассказ в следующих рунах и как известные уже события будут связаны с последующими.

В эту свою роль эпический повествователь входит уже в известном вступлении к «Калевале», в обращении певца, с которого начинается первая руна. У народных рунопевцев тоже была своя «песня о песнях», но она составляла самостоятельную, обособленную лирическую руну, тогда как собственно эпические руны начинались обычно без указаний на певца, с непосредственного изображения эпических событий.

В лёнпротовской композиции «песня о песнях» развернута в целое эпическое вступление, где повествователь впервые представляет читателю и себя, и эпических героев, о подвигах которых пойдет повествование. Вступление настраивает современного читателя (уже читателя, а не слушателя) на древнеэпический лад, в нем проступает и краткая экспозиция темы, и определенная нравственная цель повествования. Вместе с тем в нем — проникновенная человечность, которая будет затем пронизывать все руны «Калевалы». Та самая человечность, которая побудила поэта Эйно Лейпо сравнить «Калевалу» с древнегреческим и древнегерманским эпосами и прийти к выводу, что «сила «Калевалы» в ее большей человечности, даже если другие эпосы превосходят ее в точности и смелости изображения»¹.

Уже во вступлении певец настраивается на этот лад простой и высокой человечности. Вчитаемся еще раз в его слова:

Золотой мой друг и братец,
Дорогой товарищ детства!
Мы споем с тобою вместе,
Мы с тобой промолвим слово.

¹ E. Leino. Kootut teokset, XIV. Helsinki, 1929, s. 126.

Наконец мы увидались,
С двух сторон теперь сошлись!
Редко мы бываем вместе,
Редко ходим мы друг к другу
На пространстве этом бедном,
В крае севера убогом.
Так давай свои мне руки,
Пальцы наши вместе сложим,
Песни славные споем мы,
Начиная с самых лучших;
Пусть друзья услышат пенье,
Пусть приветливо внимают
Меж растущей молодежью,
В подрастающем народе.

(Перевод Л. Бельского)

Как справедливо писал тот же Эйно Лейно, гуманизм заложен в самих народных рунах, но гуманистическим должно было быть и мировоззрение Лёйнрота, чтобы это качество народных рун получило достойное выражение в его композиции. Лёйнрот был для Лейно не просто собирателем и механическим составителем, а художником-творцом, чья эстетическая культура и чей эстетический диапазон были на уровне художественного гения самого народа. Лёйнроту, по словам Лейно, были доступны и задушевность народной лирики, и сумрачный дух заклинаний, и величие эпических песен, и дидактическая мудрость пословиц. Он должен был обладать столь же живой фантазией, как и народные певцы, чтобы почувствовать мощь и прелесть их фантазии. Более того, силой своей собственной фантазии он должен был охватить весь энос единым взглядом, увидеть его в художественном единстве и создать из отдельных рун «более крупную эстетическую целостность». «Если бы какое-нибудь из этих качеств отсутствовало у Лёйнрота,— писал Лейно,— оно отсутствовало бы сегодня и в «Калевале». Ведь в конечном счете ни один писатель не может вложить в свое творение больше того, что есть в нем самом. Будь собственная фантазия Лёйнрота более ограниченной, а его вкус менее развитым, он был бы просто шокирован и подавлен эстетическими мирами «Калевалы», в особенности же ее объемлющей землю и небо стихийной символикой... И равным же образом будь личность Лёйнрота менее че-

ловечпой, мы и в «Калевале» не чувствовали бы теплого дыхания человечности»¹.

Многие писатели, художники, музыканты находили в эпосе опору своим гуманистическим устремлениям, их привлекали образы народной фантазии, оптимизм народного сознания.

Огромна роль «Калевалы» в истории финской литературы и литературного финского языка, финского искусства и музыки.

В особенности на первых порах «Калевала» играла не только литературно-эстетическую роль, но способствовала утверждению национального самосознания. Очень скоро после своего выхода «Калевала» стала восприниматься как духовное знамя финского национального движения, как залог будущего расцвета национальной культуры. «Калевалу» называли «входным билетом», по которому угнетенный и малоизвестный народ получил свое место среди культурных наций. Оценивая историко-культурное значение «Калевалы», В. Я. Пропп писал: «Одна из заслуг Лённрота состоит в том, что через «Калевалу» он показал всему миру, что народ, к которому он принадлежал, не пустое географическое понятие, что он обладает единственной в мире, ни с чем не сравнимой изумительной сокровищницей народного творчества. «Калевала» в том виде, в каком ее создал Лённрот, стала народной в широком смысле этого слова, в том смысле, в каком каждый народ гордится своими великими национальными поэтами и их произведениями»².

Общенациональным значением «Калевалы» измерялись заслуги Лённрота уже при его жизни. Об этом красноречиво свидетельствуют, например, те тезисы, которые в октябре 1841 года были предложены для публичного обсуждения в Хельсинкском университете. Исходный тезис гласил: «Значение великих людей должно определяться не личным их величием, а мерой их воздействия на свою эпоху и на будущее». Сравнивая в свете национально-культурных задач деятельность Лённрота с поэтической деятельностью Рунеберга, авторы тезисов отдавали предпочтение составителю «Калевалы». Рунеберг, писали они, «только поэт и воздействует лишь

¹ E. Leino. Kootut teokset. XIV, s. 98—99.

² В. Я. Пропп. Фольклор и действительность, стр. 305.

в сфере своего искусства; Лённрота же надобно считать освободителем финского языка и финской национальности. Он рассеял те злые чары, которые тяжким бременем давят на весь народ, и однажды он, народ, сможет предстать перед Европой и заявить: мы являемся нацией».

Исследователи пишут о «магическом» воздействии «Калевалы» на людей того времени, хотя круг ее читателей был на первых порах невелик. Арханческий язык рун не всем был и понятен, он доставлял затруднения даже тем немногочисленным тогда людям из интеллигентной среды, которые читали по-фински. Но тем более удивительным, даже ошеломляющим был для всех сам факт существования у карелов и финнов великого эпоса, быстро завоевывавшего мировое признание.

Большую роль в пропаганде «Калевалы» сыграл шведский ее перевод (1841), выполненный М. Кастрепом. В ту пору, когда финская интеллигенция оставалась преимущественно еще шведоязычной, перевод Кастрена имел немаловажное общекультурное значение прежде всего для самой Финляндии. Он открывал читающей публике, в том числе писателям, поэтическое содержание народных рун и побуждал обратиться непосредственно к оригинальному тексту.

В сущности вся финская культура XIX века, особенно творчество писателей и художников романтического направления, развивается под знаком «Калевалы». Тесно связано с «Калевалой» и фольклорными традициями творчество Алекси Киви, основоположника финского романа и драматургии. В конце XIX—начале XX века в Финляндии наблюдается новая волна обостренного интереса к «Калевале», и это дало свои плоды. Достаточно назвать имена Сибелиуса, Галлена-Каллела, Лейпо, составляющие гордость финской культуры, чтобы понять, сколь результативным было их обращение к истокам народного искусства. В начале XX века, в связи с углублением общего кризиса капитализма, многих деятелей культуры охватил социальный пессимизм. В «Калевале» передовые художники находили мощную поддержку в преодолении декадентских настроений, крайних форм индивидуализма, опасных последствий процесса разрушения личности. В восприятии таких писателей, как Эркко, Лейпо, Линнанкоски, художественный мир «Калевалы» был выражением вдохновенной мечты о будущем

счастливым народе, о сильных и благородных людях, для которых превыше всего справедливость и общее благо.

В наши дни мы являемся свидетелями того, сколь ощутимо влияние «Калевалы» на современное карельское искусство, музыку, литературу. У молодых литератур особенно цепкая «фольклорная память», и это придает им художественное своеобразие.

Значение «Калевалы» не ограничивается рамками финской и карельской культуры. Уже первое ее издание привлекло к себе внимание мировой науки. В России о «Калевале» еще в начале 40-х годов XIX века писал Я. К. Грот. В 1845 году с научным докладом о «Калевале» выступил в Берлинской Академии наук Якоб Гримм, известный германист и большой знаток фольклора. Доклад Я. Гримма был тогда же опубликован, что способствовало распространению сведений о «Калевале» среди европейской научно-литературной общественности. Будучи представителем мифологической школы в фольклористике, Я. Гримм стремился прежде всего обнаружить в «Калевале» следы древних мифов. В героях эпоса он видел языческие божества, считая Вяйнямейнена божеством земли, Илмаринена — божеством огня, Ахти Лемминкяйнена — божеством воды и т. д. Взгляды фольклористов-мифологов на народный эпос имели свои методологические изъяны, однако бесспорной заслугой Я. Гримма является то, что он одним из первых в европейской науке оценил «Калевалу» как поэтический памятник огромного художественного и научного значения. Он восхищался простотой и живописной силой образов, богатством языка рун, глубиной и живостью чувства. В отличие от макферсоновских песен Оссиана, «Калевала» была для Я. Гримма действительно народным эпосом, в подлинности которого он не сомневался. Ее народность подчеркивалась немецким исследователем еще и потому, что это позволяло ему сопоставлять руны «Калевалы» с древней эпической поэзией других народов. «Чувствительный Оссиан, — писал Я. Гримм, — ни в чем не поможет истолкованию наших немецких древностей, тогда как финский эпос помогает сплечь и рядом; и это вернейшая проба подлинности того и другого». Публикацией «Калевалы» Лёнпрот, по словам Я. Гримма, заслужил бессмертие.

«Калевала» переведена на десятки языков мира, и появляются все новые переводы. В ряде случаев она послу-

жила стимулом при создании больших эпических произведений на фольклорной основе. Напомним, какое значение имела «Калевала» для Фридриха Крейцвальда при составлении эстонского эпоса «Калевипоэг». Или для американского поэта Генри Лонгфелло, опубликовавшего в 1855 году свою «Песнь о Гайавате», созданную по мотивам легенд североамериканских индейцев.

На фоне всемирной славы «Калевалы» менее известной за пределами Финляндии осталась другая фольклорная книга Лёнирота, сборник народной лирики «Кантелетар». Но в истории финской литературы она тоже сыграла огромную роль.

Как у собирателя и публикатора фольклора, у Лёнирота были свои жанрово-эстетические пристрастия. Он высоко ценил эпiku и считал обнародование эпических песен своим первейшим долгом, но душой тянулся больше к лирике. Для романтического сознания эпохи эпика была важна в национально-историческом смысле, но эстетически Лёнироту была ближе лирика. В его предисловиях и письмах можно найти тому прямые подтверждения. Например, в письме Лёнирота к Х. Брокгаузу есть следующая характерная фраза: «Возвращаясь к собственно народной поэзии, должен сказать, что всего восхитительней она являет себя в лирике, то есть в жанре, представленном в «Кантелетар»».

Вышедший тремя частями в 1840—1841 годах сборник «Кантелетар» включает, наряду с собственно лирическими песнями, также песни-легенды и баллады. Материал классифицирован по неоднородным принципам, есть разделы женских и мужских, свадебных и трудовых, пастушеских и мельничных песен. В текстологическом отношении сборник включает и непосредственно фольклорные песни в том виде, как они были записаны от исполнителей, и переработки Лёниротом фольклорного материала путем соединения отрывков из разных записей.

Предисловие Лёнирота к «Кантелетар» является наиболее полным изложением его эстетических взглядов. Оно признано образцовым также в стилевом отношении, с точки зрения литературного языка того времени.

Лёнирот рассматривал вошедшую в «Кантелетар» народную лирику калевальского размера в сопоставлении, во-первых, с пекалевальской новой фольклорной лирикой (образцы «новых песен» в количестве двадцати четырех

текстов приводились в предисловии) и, во-вторых, с литературной лирикой. И у фольклорной, и у литературной лирики были, по словам Лёпирота, свои достоинства. Он стремился быть объективным, хотя увлеченность фольклориста все же давала о себе знать. Увлечение фольклором было тогда почти всеобщим, и под влиянием весьма распространенных взглядов Лёпирот в предисловии не избежал одностороннего противопоставления народной поэзии литературе, что вызвало справедливые критические возражения Снельмана. Важнейшей задачей Снельмана-критика было развитие финской литературы, преодоление ее отсталости, нацеливание ее на актуальнейшие проблемы общественной жизни, привитие ей социально-критического угла зрения. И естественно, что малейшее принижение этих первоочередных задач, невнимание к ним, в какой бы форме оно ни проявлялось, вызывало у Снельмана возражение. Лёпирот в предисловии к «Кантелетар» тоже говорил об отсталости финской литературы по сравнению с литературами передовых стран, но он не склонен был придавать этому факту особого значения и даже обмолвился, что у финнов-де не было причины тревожиться, поскольку у них имелся богатый фольклор. Согласиться с этим Снельман, разумеется, не мог, отсюда разногласия.

Лёпирот высоко оценивал народную (калевальскую) лирику эстетически. Ее богатство выражалось не в количестве песен, а в их художественной подлинности. Это литературная поэзия, рассуждал Лёпирот, «берет числом», а народная песня подкупает силой и естественностью чувства. Она возникает непосредственно из переживания, пепроизвольно и бесхитростно. тогда как «ученая поэзия» (так Лёпирот называл литературную поэзию) есть плод рассудочной работы ума; поэтом стихотворение делается, в народе песня рождается.

Эти упреки «ученой поэзии» отчасти объяснимы в устах Лёпирота и тогдашним состоянием литературной финской поэзии, в которой рассудочно-дидактическое начало было едва ли не преобладающим (Ютейни, Готтлунд, крестьянские поэты). С этой точки зрения подчеркивание Лёпиротом роли непосредственного чувства в лирике было весьма своевременно. Фольклорная лирика преподносила реальный урок литературной поэзии, которая в дальнейшем постепенно и с успехом его усваивала.

В этом смысле значение «Кантелетар» огромно и непреходяще. Влияние народной лирики особенно ощутимо, например, в творчестве Ю. Х. Эркко, Э. Лейно, проявляется оно и в стихах ряда современных финских поэтов.

Говоря о вытеснении старинной калевальской лирики «новыми песнями», Лёппрот объяснял это отрицательным влиянием «господской культуры», изменением условий самой народной жизни. В эстетическом отношении «новые песни», по мнению Лёппрота, уступали старинным. Они были значительно хуже по словесному тексту, по языку и образности. Но зато, писал Лёппрот, они привлекали своей мелодической новизной, разнообразием напевов. На это Лёппрот обратил в предисловии к «Кантелетар» особое внимание и высказал ряд принципиальных идей.

Отстаивая художественное превосходство старинной народной лирики, Лёппрот исходил из того, что слово и мелодия в песне должны существовать слитно, не расщепляться и не вытеснять друг друга. В калевальской лирике это было именно так. Разрыв слова и напева произошёл в новое время, в «новых песнях». Причём под единством слова и мелодии (что необходимо подчеркнуть особо, исследователи обычно не обращают на это внимания) Лёппрот подразумевал не ту элементарно-нормативную их взаимозависимость и соответствие, которые требуются вообще от всякой хорошей песни, в том числе современной, а тот древний синкретизм, когда фольклорная песня ещё не имела отдельного словесного «текста» как такового, поскольку ещё не состоялось расщепление песни на текст и мелодию, на поэзию и музыку. Это наполняет мысль Лёппрота богатым историческим содержанием, существенно углубляет ее. Развивая ее в историческом плане, Лёппрот писал в предисловии, что древняя слитность слова и напева распалась в новое время таким образом, что слово стало единовластным «самодержцем» в литературной поэзии (которая превратилась просто в «текст»), а напев односторонне господствует в современных «новых песнях» (с их обедненным, по мнению Лёппрота, словесным поэтическим содержанием). По поводу этого Лёппрот образно писал: «Слово и напев, изначально родные сестры, теперь тоскуют друг по дружке и частенько плачут в одиночестве». И далее он приводил

народную песню о двух сестрах, которые «вместе росли у матери, вместе крутили жернов, вместе работали в овине; одна сестрица ушла, другая печалится, плачет весь свой век...»

В предисловии к «Кантелетар» Лёнирот, говоря о глубине народной лирики, в то же время подчеркивал ее простоту. В народных песнях не следовало искать отвлеченных тем, абстрактных материй. Но это было на редкость задушевное искусство. Лёнирот отмечал, что в народной лирике преобладает настроение печали. И хотя есть радостные, веселые песни, но чаще поется о горечи сиротства, о разлуке, о тяжести труда. Лёнирот приводил песню, где девушка выражает свою печаль словами: «Моя рубашка соткана из ненастных дней, платок — из забот», — и добавлял, что из душевных невзгод соткана образная ткань большинства лирических песен.

Характерным для восприятия Лёниротом народной лирики является подчеркивание коллективистской направленности ее содержания, коллективизма народной психологии. В песнях часто поется об одиночестве, и, казалось бы, какой тут коллективизм. Но, как полагал Лёнирот, именно потому в народных песнях так часты жалобы на разлуку, что человеку из народа чуждо одиночество, отъединенность от других людей. Человек, писал Лёнирот, всегда жаждал общения, и, когда по условиям жизни оказывался один, в собеседники призывал окружающую природу, общался мысленно со всеми ее обитателями. Отсюда в народной песне, по словам Лёнирота, «так часты обращения к птицам, рыбам, прочим живым существам, к деревьям, цветам, озерам, рекам, лесным ламбам и т. д. От тоски по человеческому общению всюду отыскивались друзья».

Защищая народно-песенную лирику от религиозных сектантов-пнетистов, которые в своем суровом аскетизме отвергали ее земное содержание, Лёнирот настойчиво проводил в предисловии мысль о первостепенном значении фольклорно-песенного наследия для развития литературной поэзии. И это не было просто желанием законсервировать старинные песни, старинные формы народной жизни. Лёнирот, правда, несколько идеализировал уходящую народную старину, когда с грустью писал, что «былая простота нравов и быта разрушается год от года, уступая место броской внешней мишуре», что «прежние

добротные кафтаны» сменяются «дрянными сюртуками», теплые бревенчатые избы — «продувными строепиями», старинные кантеле, почерневшие от дыма курных изб, «блестящими от лака скрипками». Но вместе с тем Лённрот (и это коренным образом отличает его от безоговорочных приверженцев патриархальности) отдавал себе отчет в том, что историческое развитие необратимо, противодействовать ему бессмысленно. Он, по его словам, ни в коей мере не хотел оказаться в числе тех, «кто, не постигнув своей эпохи, косо поглядывает на все то, что не напоминает ему о былых временах». У каждой эпохи «есть свой характер, своя жизнь, своя сущность, и былое нельзя вернуть назад, на каком бы аркане его ни тянули. Мы говорим это не для того, чтобы хвалить настоящее по сравнению с прошлым, а лишь в назидание тем, кто вечно печалится, глядя, как валится наземь старая ель, и не понимает того, что из молодого побега, если не затоптать его, может вырасти новое дерево».

При всей любви Лённрота к старинным песням, мысль его была устремлена в будущее, заботы его были о молодом побеге литературной поэзии, питать которую должна почва родного фольклора. Старинные песни, писал он, «скоро отживут свой век», но «пожелание наше в том состоит, чтобы новая финская песня была воздвигнута на фундаменте старинной песни, хотя вовсе нет необходимости, чтобы и все новое здание походило на старое». Лённрот считал, что создание новой, подлинно народной литературы в Финляндии тогда еще не было по-настоящему начато. Об этом, по его мнению, свидетельствовали, в частности, выпускавшиеся для народа религиозные песнопения и лубочные вирши, даже по уровню языка не заслуживавшие названия народной литературы. Другим свидетельством, как считал Лённрот, было то, что имевшаяся «ученая поэзия» не находила в народе широкого отклика, не вошла в обиход и сознание народа так же неотъемлемо, как собственно народные песни. И именно потому, что народ любил песни, причину его недостаточной любви к литературной поэзии следовало, по Лённроту, искать в ней самой, в том, что она была еще лишена глубокой связи с народно-песенной традицией и народной психологией. Этот критерий подлинности и народности литературы весьма показателен для Лённрота. Его эстетическому мышлению присущ глубокий демократизм,

искусство существует для него в той мере, в какой оно существует для народа, органически входит в народное сознание. И хотя проблема народности в тогдашней финской литературе не сводилась лишь к связи ее с фольклором, но имела и другие аспекты (важно было, в частности, преодолеть в литературе идеализацию отсталых сторон патриархально-крестьянского мирозерцания, о чем неоднократно писал Снельман), Лёнирот был все же глубоко прав в своем основном тезисе: литература могла успешно развиваться только при ее постоянном внимании к фольклору, народному языку, народной жизни.

Наряду с «Калевалой» и «Кантелетар» Лёнирот опубликовал сборники народных пословиц (1842) и загадок (1844). В течение сорока лет трудился он над капитальным финско-шведским словарем, издание которого было завершено в 1880 году. Словарь включает свыше двухсот тысяч слов, он подобрал в себя огромные познания Лёнирота в области диалектной лексики. Словарь был переиздан в 1930 году. По охвату и богатству материала он до сих пор остается единственным в своем роде трудом, сыгравшим в научно-литературной жизни неоценимую роль; к нему обращались языковеды, писатели, переводчики.

Историческое значение Лёнирота прежде всего в том, что через его многообразную деятельность финская литература оплодотворилась громадным опытом устно-поэтической народной культуры. Лёнирот явился самым ярким, самым талантливым посредником между фольклором и литературой в эпоху, когда такое посредничество было более всего необходимо. Именно через «Калевалу», «Кантелетар» и другие его публикации фольклорные сокровища были вовлечены в сферу дальнейшего литературного развития. Благодаря деятельности Лёнирота в финскую культуру влилась мощная народная струя, и ее живительное воздействие оказалось исключительно благотворным. «Калевала» и «Кантелетар», аккумулировав в себе заряд творческой энергии народа, продолжают излучать ее до наших дней.

И если иметь в виду глубокую народность деятельности Лёнирота, справедливо утверждение, что он сделал больше для развития финской культуры, чем кто-либо из его современников.

Перевод, не модернизация (О поэтических переводах рун «Калевалы»)

...следуя умному изречению: должно переводить нравы, так же как и язык, а ничего не опускал, ничего не изменял...

Н. И. Гнедич

Перевод древних поэтических памятников такого значения, как «Калевала», выдвигает особого рода задачи не только перед поэтами-переводчиками, но и перед аналитической мыслью критики. Оценочных разборов рецепционного уровня здесь, видимо, недостаточно, они должны разумно сочетаться с попытками теоретического осмысления некоторых общих проблем поэтики эпоса применительно к переводческим нуждам и целям. В этом я вижу главный смысл поднятого в статьях О. Мишина и Т. Сумманена критического разговора¹.

Роль критики в данном случае и вспомогательная, и самостоятельная. Было бы идеально, если бы ее теоретические усилия осуществлялись с определенной перспективой на будущее. «Калевалу» переводили, переводят и будут переводить. От весомости самой критики зависит, в какой мере она послужит путеводителем для сегодняшних и будущих переводчиков.

Содержательный уровень критики включает в себе и немаловажный психологический момент: только при ее собственной теоретической серьезности становится оправданной взыскательность ее тона, а заодно отступают на второй план, если не отпадают вовсе, упреки в мелочной ее придирчивости и недоброжелательстве, в зlostных намерениях нарушить литературную идиллию по причинам, не имеющим к литературе прямого отношения. По-настоящему содержательная или, как прежде говорили, просвещенная критика менее всего похожа на капризную игру самолюбий, на сшибку нелитературных интересов. Если обратиться к переводческой критике, то я имею

¹ Имеются в виду статьи О. Мишина и Т. Сумманена в журнале «Север» (№ 6 и 9, 1974 г.), посвященные анализу переводов в издании: Калевала. Избранные руны карело-финского народного эпоса в композиции О. В. Куусинена. Перевод Н. Лайне. М. Тарасова, А. Титова, А. Хурмеваара. Под общей редакцией А. Хурмеваара. Петрозаводск, «Карелия», 1970.

в виду ту меру взыскательности, ту степень требовательной озабоченности, которая побудила Александра Блока написать в 1919 году следующие слова о многократных переводах поэзии Гейне: «Не будет никакого преувеличения, если я скажу, что, несмотря на то, что все лучшие русские журналы, начиная с 40-х годов, помещали на своих страницах переводы из Гейне, принадлежащие перу часто первоклассных поэтов,— русский язык почти вовсе не знает Гейне...»

Требовательный подход к переводческому делу предполагает твердо усвоенную отправную истину, которую полезно иметь в виду и при дальнейших наших рассуждениях, а именно: перевод есть познание подлинника. И чем перевод совершенней, тем более пропитательное знание подлинника он в себе заключает. Художественное совершенство перевода дается не наитием, не озарением только, но и в результате предшествующей аналитической работы. Не случайно многие крупные переводчики, помимо их поэтической одаренности, были неплохими аналитиками, авторами статей с теоретическим уклоном. Это были, как правило, люди широко образованные, со вкусом к самостоятельному мышлению, умевшие ценить знание и избравшие для себя непреложный принцип: мало одного желания переводить, мало одной любви к подлиннику — нужна еще готовность к кропотливому труду по всестороннему и глубокому его изучению.

Перевод любого подлинно поэтического произведения труден, но труден каждый раз по-новому. Однажды приобретенный опыт не отменяет необходимости новых усилий при работе над переводом нового произведения,— возможно, другого народа, другой эпохи, с печатью другой творческой индивидуальности. Не хотелось бы повторять достаточно азбучных с точки зрения переводческого профессионализма истин и подкреплять их ссылками на авторитеты в разъяснение того, что значит серьезный подход к художественному переводу, особенно к переводу древней поэзии, отдаленной от нас во времени и требующей от переводчика, помимо знания языка, немалого труда и старания, чтобы освоиться с эпохой, бытом, нравами, культурой соответствующего народа. Позволю себе лишь один конкретный пример, весьма наглядный и показательный,— пример строгой самодисциплины и высокой

требовательности, которую предъявляли к себе выдающиеся переводчики.

В начале XX века двум крупным поэтам, русскому и финскому, почти одновременно предложили взяться за перевод «Божественной комедии» Данте, каждому на язык своей страны. Одним из поэтов был Валерий Брюсов, другим — Эйно Лейно. Это были образованные поэты, знавшие по несколько европейских языков, имевшие к тому времени уже переводческий опыт (молодой Брюсов переводил Шекспира, Байрона; Лейно — Гёте, Шиллера, Расина, шведских поэтов). Тем не менее, понимая ответственность задачи, Лейно просил год времени только для подготовительной работы к переводу Данте, специально поехал в Италию в целях совершенствования своих познаний в языке и культуре страны. Несмотря на острую нужду в деньгах и поторапливание издателей, Лейно не спешил с представлением первых образцов. «Мне слишком многому надо научиться, а у меня тупая голова!» — отшучивался он в письмах. Несколько позднее, когда Лейно выразил желание взяться за перевод «Потерянного рая» Мильтона, он опять-таки считал само собою разумеющимся, что ему придется совершенствовать свой английский язык и приобретать немалые дополнительные знания.

А Валерий Брюсов в связи с переводом Данте сообщал С. А. Венгерову в июле 1905 года: «Над Данте уже работаю. Впрочем, больше читаю о Данте, чем перевожу его стихи. И чем глубже вхожу в изучение Данте, тем безмерней кажется мне этот мир. А между тем это изучение переводчику безусловно необходимо. На многие стихи «Комедии» у меня только теперь открылись глаза». Напомним, что это писал человек исключительной эрудиции, «самый культурный писатель на Руси», по выражению Горького.

К этому можно было бы добавить упоминание о Михаиле Лозинском, более позднем переводчике «Божественной комедии», проделавшем не менее внушительные предварительные разыскания по постижению трудных мест оригинала; итогом этих разысканий явился солидный научный комментарий, разросшийся до целых шестнадцати авторских листов.

При обсуждении проблем перевода «Галевалы» важным и разумным предварительным условием является

совершенно ясное, реалистическое представление о трудностях задачи. Разумеется, не для того, чтобы абсолютизировать трудности и пассивать перед ними, а для более настойчивых поисков оптимальных путей их преодоления. В критических статьях уже звучали предостережения от слишком утешительных и поспешных заключений, будто при переводе «Калевалы» на русский (или любой другой современный) язык «не приходится сталкиваться с несовместимостью эстетических представлений». Авторы статей приводили не согласующиеся с этим заключением частные примеры из «Калевалы». Но оно вызывает и теоретические возражения более общего порядка.

Ведь даже на современном, синхронном уровне разные языки с точки зрения нужд художественного перевода весьма сильно различаются — в противном случае не было бы и многих переводческих проблем, вокруг которых постоянно идут споры. По проблеме «переводимости — непереводимости» мнения высказывались всякие, в том числе не очень утешительные, но иногда неутешительные лишь на первый взгляд, а на поверку весьма продуктивные. Вот что говорил в середине 30-х годов упомянутый М. Лозинский, подчеркивая нелегкость переводческой работы: «Достаточно сказать, что поэт, приступая к переводу чужеземных стихов, берет на себя задачу, в конечном счете невыполнимую, и успех его зависит лишь от того, насколько глубоко он продвинулся в разрешении этой задачи, насколько ему удалось приблизиться к недостижимой цели. В чем цель поэта-переводчика? В том, чтобы созданная им копия оказывала на воспринимающего точно такое же действие, какое оказывает оригинал, написанный на чужом языке. А два языка всегда несоизмеримы. У них неодинаковое строение, у них несовпадающее семантическое содержание слов, неодинаковая ассоциативная атмосфера, окружающая каждое из этих слов, они обладают неоднородной звуковой палитрой и неоднородными средствами выразительности... Задача в конечном счете неразрешимая и допускающая только приближенные решения. От степени этой приближенности зависит качество перевода. А качество наших переводов должно быть очень высокое».

Не скрою, мне симпатична эта позиция, она плодотворна. В ней подкупают трезвый реализм и определенное мужество. Максимализм переводческого идеала соче-

тается в ней с дерзанием, с неотступностью усилий, и если их предпринимает мастер, эффект вероятен. Девиз о высоком уровне переводов не был в устах Лозинского фразой, он подкреплён его собственной переводческой практикой.

То, о чем говорилось выше, относится к языкам на синхронном уровне, то есть не отделённым друг от друга значительной хронологической дистанцией. Но при переводе «Калевалы» на современный русский язык мы имеем дело с иной ситуацией, при которой проблема «переводимости — непереводимости» ещё более обостряется. Речь идет о переводе древней поэзии, настолько древней, что среди всех известных героических эпосов разных народов карело-финский эпос не без причины считается по своей типологии одним из самых архаических. Предполагать, что по сравнению с той древней эпохой в эстетических представлениях людей в принципе ничего не изменилось, было бы попросту антиисторично. Между прочим, в книге «Мир саги» (1971) проф. М. И. Стебляни-Каменский очень хорошо и остроумно показывает, как легко современные люди, часто сами того не подозревая, впадают в модернизацию памятников древней словесности, вкладывая в них совсем не то содержание и не тот смысл, какой они имели для древних людей. Становясь на откровенно проническую точку зрения, автор не щадит и ученых-филологов, подчас исследующих формальные особенности древних произведений в полном отрыве от специфики того духовного мира, который в них запечатлен. Книга весьма наглядно и поучительно раскрывает, насколько исторически своеобразны в древнеисландских сагах понятия о правдивости и достоверности повествования, достойных и недостойных повествовательных темах, добре и зле, чести и долге.

Отсюда возникает вопрос: чего мы хотим от перевода древнего поэтического памятника? Максимальной ли передачи его исторического своеобразия, раскрытия его художественно-содержательной непохожести на современную поэзию и современное мышление или же, напротив, такого его приближения к сегодняшним нашим представлениям, в результате которого эта непохожесть почти полностью утрачивается? Именуя переводчика посредником при встрече с древностью, А. Гуревич в одной из статей ставит тот же вопрос иными словами: «Открывает

он перед нашим взором окно в былую действительность или же воздвигает зеркало, в котором вместо людей прошлого мы созерцаем своей же собственный лик?»

Выдающиеся переводчики давно так или иначе понимали те особые трудности, которые возникают из факта несовпадения духа древнего памятника с духом более поздних эпох. Предусмотрительный Гнедич в предисловии к «Илиаде» советовал читателю не торопиться с осуждением переводчика, «если какой-либо оборот или выражение покажется странным, необыкновенным; но прежде или сверить с подлинником, или вспомнить, что и самые предметы, в «Илиаде» изображаемые, многие для нас чужды и странны. Для перевода такой поэмы, исполненной подробностей и предметов технических, без сомнения, невозможно и не должно было ограничиваться языком гостиных и скудными еще нашими словарями». Гнедич считал, что при откровенном осовременивании древних памятников при переводе (чему тоже были примеры) очень легко «украсить, а лучше сказать, подкрасить стих Гомера краскою нашей палитры; и он покажется щеголеватее, пышнее, лучше для нашего вкуса; но несравненно труднее сохранить его гомерическим, как он есть, ни хуже, ни лучше. Вот обязанность переводчика, и труд, кто его испытал, не легкий». И еще более категорически сформулированная мысль: «Таким образом, величайшая трудность, предстоящая переводчику древнего поэта, есть непрерывная борьба с собственным духом, с собственною внутреннею силою, которых свободу он беспрестанно должен обуздывать; ибо выражение оной было бы совершенно противоположно духу Гомера».

Древность «Калевалы», разумеется, тоже накладывает свою печать на ее язык, эстетику, всю образную систему. Недоучитывать их специфичности, не заострять на ней переводческого внимания, значит увеличивать опасность неосознанной модернизации древней поэзии, проходить мимо многих ее своеобразных черт. Отдельные из подмеченных критиками просчетов в переводе избранных рун «Калевалы» проистекают как раз от не вполне ясного представления об исторически обусловленной специфике эпоса. Переводчик не должен ни на минуту забывать, что эпос и вся его поэтика, песенный склад эпоса, его звукоритмическая организация, семантическая окраска лексики, характер метафор и системы эпической образ-

пости — все это есть плод длительного развития в довольно отдаленные от нас эпохи и в своей совокупности исторически неповторимо. Одна из труднейших задач переводчика эпоса заключается в том, чтобы по зрелом размышлении решить, что же из этой исторически обусловленной специфики подлежит переводу на другой язык и от чего следует разумно отказаться. Но чтобы решить это и воплотить свое решение в органическое художественное целое, необходимо хорошо знать детали специфики, причем знать по возможности исторически, в контексте той эпохи, когда создавался оригинал.

К сожалению, относительно некоторых особенностей поэтики карело-финского эпоса в их историческом аспекте наука пока не может предложить сколько-нибудь подробной и полной картины. Например, в 1970 году в Финляндии вышло структурно-статистическое исследование Пентти Лейно об аллитерации, но по части происхождения аллитерации автор проявляет большую осторожность. Учитывая, что неаллитерированными (без сильной и слабой аллитерации) в рунах остается лишь примерно двадцать процентов стихов, исследователь все же исходит из того, что главной генетической предпосылкой аллитерации послужили структурные свойства самого языка, на котором руны складывались. В связи с этим он различает (применительно к различным языкам) аллитерацию «структурную» и аллитерацию «случайную», причем первая бывает «принудительной» (как в древнегерманской поэзии) и «оптимальной» (как в карело-финских рунах). По этой классификации аллитерацию в русском языке следует считать «случайной», возникающей лишь эпизодически. Отметим, впрочем, что в широком смысле под аллитерацией понимают звукоповторы как в начале, так и внутри слов — последний случай (имея в виду ударные слоги) Т. Сумманен в своей статье не без основания считает более органичным для русской поэзии.

При переводе надлежит внимательно учитывать тенденцию эпической поэтики к повторяемости и постоянству — постоянству эпитетов, словосочетаний, параллелей, троекратности эпизодов. Эпос нетороплив и обстоятелен в повествовании, но в то же время очень экономен в средствах. И переводчик, разумеется, не может не считаться с этим. Его профессиональная изобретательность и мастерство должны проявлять себя в строгих границах эпи-

ческого стиля. Скажем, если эпитет в руне постоянный, нельзя произвольно варьировать его, стараясь «разнообразить» и «обогащать» лексику. Нужно совершенно определенно принять как должное, что повторяющееся и постоянное в эпосе не от «бедности» поэтических средств, а от существа стиля, от высокого искусства рунопевцев. И усилия переводчика должны быть направлены как раз на то, чтобы все многократное и постоянное в эпосе звучало в переводе особо весомо, отточенно, незаменимо. Не пестрота множества эпитетов, а предельная выразительность немногих, чтобы они и в своей привычной повторяемости производили впечатление единственно уместных. Стиль эпических рун величествен в своей простоте, красочен без украшений. И в переводе следует остерегаться нарушений этой весомой простоты, остерегаться неоправданных отклонений в лексике, синтаксисе, эпитетах, параллелизмах — примеры таких отклонений в переводе «Избранных рун» приводились в статьях критиков.

В заблуждение при переводе отчасти способны ввести несколько вольные рассуждения о том, что язык «Калевалы» для сегодняшних карелов — это «живой народный» язык. Конечно же, язык «Калевалы» тоже архаичен, и было бы странно, если бы дело обстояло иначе. Это действительно народный, но не современный народный язык, и в этом смысле не «живой». Можно, с другой стороны, с определенными оговорками отослаться к категорическим высказываниям некоторых финских исследователей на сей счет. В специальном исследовании «Калевала» и народный язык» (1967) В. Руоппила указывает во введении, что хотя «Калевала» в Финляндии по-прежнему считается национальным эпосом, однако для финнов двадцатого столетия, в сильно изменившемся мире, она «по содержанию и языку стала уже далекой книгой». Вопрос о том, насколько великие произведения искусства и литературы близки или далеки от нас, не столь прост.

Но язык «Калевалы» все же архаичен, и анализируемый в книге В. Руоппила лексический материал наглядно об этом свидетельствует. Разъяснением той части лексики, которая трудна для понимания, автор как раз и хотел бы приблизить «Калевалу» к сегодняшнему читателю. Из приложений к тексту лингвистических таблиц и карт видно, как в народном бытовании от диалекта к диалекту, в зависимости от местности, варьируется иногда

весьма значительно семантика встречающихся в «Калевале» слов: в одном месте слово значит одно, в другом — нечто другое. Помимо чисто диалектных различий, зафиксированных наукой на синхронном уровне, следует иметь в виду также семантическое варьирование по исторической вертикали: язык рунов, в том числе их лексика, на протяжении многовековой жизни эпоса был семантически подвижен, в нем с большой вероятностью можно допустить семантическую многослойность отдельных слов и выражений, причем расчленение исторически разных смысловых оттенков нередко затруднительно. Полисемантизм эпической лексики и эпических метафор — чрезвычайно сложное явление, корни которого уходят в глубокую древность, и разобраться в каждом конкретном случае далеко не просто. В результате при переводе рунов «Калевалы» не всегда можно с уверенностью установить и тем более воспроизвести то, что М. Лозинский назвал «ассоциативной атмосферой», окружающей каждое слово в поэтическом контексте. Знаток карело-финской народной поэзии М. Кууси отмечает, что в рунах есть «скрытые образы», о значении которых исследователи спорят уже более столетия. По мнению М. Кууси, точный перевод древнего метафорического языка на современный финский язык часто попросту невозможен. Фольклористы-собиратели хорошо знают, что неуверенность в толковании отдельных мест подчас выказывают сами исполнители рунов: сохраненная эпической традицией древняя семантика слов и словосочетаний для них самих в таких случаях тоже уже замутнена. И обходиться без помощи науки, специальных словарей и пособий современный переводчик «Калевалы» ни в коем случае не может, просто не имеет права, даже если он считает себя достаточно хорошо владеющим современным финским и карельским языком.

Но, разумеется, никакие словари, справочники и пособия не дадут ответов на все вопросы именно в их переводческой постановке, каждый раз применительно к совершенно конкретному случаю в конкретном поэтическом контексте. Переводчик обязан многое знать, о многом справляться, но при конечном выборе определенного слова, определенного семантического соответствия решает все же его чутье, вкус, общая языковая культура. К тому же темные места, малопопятные слова — не единственная

трудность при переводе. Переводчик «Калевалы» должен считаться с особым рода семантическим синкретизмом древних слов, даже таких, которые на первый взгляд не таят в себе никаких загадок. Поясню это одним примером, может быть, не самым сложным из тех, какие предлагает переводчику «Калевала».

В одной из рун Вайнямейнен, сам вещий заклинатель, отправляется за недостающим ему знанием к еще более древнему, еще более мудрому и могучему певцу-заклинателю Антеро Випунену. Между прочим, в этой руне с большой силой и выразительностью, в архаично-мифологических формах, звучит мысль о преемственности знания, в данном случае вещего знания, мысль о том, в каких драматических борениях эта преемственность себя реализует. Випунен в руне сосредоточил в себе все тайны происхождения мира, земли и неба, родословные отдельных людей, память о прошлом эпического коллектива. Ему подвластны все стихии, он знает все заклятья. Но он стар и должен умереть; когда Вайнямейнен приходит к нему, вещий великан уже слег в землю, его огромное тело успело зарости деревьями, смерть вот-вот унесет навсегда все тайны, и Вайнямейнену, провалившемуся в чрево великана, приходится пыткой продлить угасающую жизнь, чтобы вырвать у Випунена вещее знание. Ибо, как говорит Вайнямейнен, знание не должно исчезнуть с земли, оно нужно живым. По существу, в руне воспевается (повторяем опять-таки: в очень архаических формах) поединок знания и смерти, торжество даруемого знанием чувства длительности жизни над прерывностью ее частных сроков. (Вместо «длительности» я чуть было не употребил «бесконечности», но в отношении понятия бесконечности, когда речь идет об эпическом мышлении, надо быть очень осторожным, о чем ниже).

Так вот, Випунен в этой руне именуется «*virsikäs Vipunen*» — эпитет постоянный, многократно повторяющийся. Как перевести это *virsikäs*? В современном финском литературном языке *virsi* означает духовную песнь, псалом. В фольклоре оно означает фольклорную «песню» и является синонимом слова *runo* (руна). То и другое слово в финском языке заимствованные. Прежде лингвисты считали, что *virsi* (как и *runo*) пришло из германских языков, хотя *vers* (восходящее к латинскому *versus* — стих) встречается и в других европейских языках (фран-

цузском, английском и т. д.; сюда же примыкает русское «вирши», пришедшее из польского, и русское «версификатор»). Позднее лингвисты пришли к выводу, что *virsi* является не германским, а более древним балтийским заимствованием и восходит к латышскому *virds* (слово), то есть его этимология в языке финнов и карелов еще более усложняется.

Ясно, однако, что фольклорная семантика эпитета *virsikäs* в упомянутой руне об Антеро Випунене не сводится к современному значению слов «песнопевец», «знаток песен». Древняя «песенность» семантически шире, она имела и «заклипательный» смысл. Ведь в Випунене акцентируется и заклинатель, могучий, жестокий в своих смертных муках чародей, великан-чудовище, пожиратель живых существ,— современные слова «песнопевец», «песенник» в таком фольклорном контексте недостаточны и односторонни. В новом переводе, при первом упоминании о Випунене в руне, читаем:

Старец, знавший много песен,
Випунен, силач могучий,
с песнями лежит своими,
в землю вросший, неподвижный...

Не только в первой цитируемой строке переводчиком учтена лишь «песенная» семантика слова *virsikäs*, но и в третьей строке «песенность» фиксируется в качестве единственного смыслового значения. А между тем в оригинале строки третья и четвертая, составляющие семантический параллелизм, дополнительно и уже более непосредственно усиливают, развивают семантическую амбивалентность постоянного эпитета, его полисемантический синкретизм, включающий и момент «песенности» и момент чародейства, колдовства, заклинательности (буквальный перевод третьей и четвертой строк: «Лежит со своими песнями, простерся с заклинаниями»). Кроме того, и из второй переводной строки совершенно исчез мотив волншебства, который в оригинале несомненно есть, ибо эпитет *varaväkevä* в контексте руны означает не просто «силач могучий», а «сильный (колдовскими) способами, средствами» — тайнами песенно-заклинательного искусства.

Особая трудность перевода в подобных случаях (а их в «Калевале» великое множество) заключается, повторя-

ем, в том, что слова современного языка не передают полисемантического синкретизма древних слов, слитности и многослойности их значений. Древняя «песня» была неотделима от «волшебства», от мифологического «творения» (в том числе материальных вещей), но как передать это одним современным словом? Вдумчивый переводчик тем не менее ищет каких-то путей. В переводе Л. Бельского соответствующие строки выглядят так:

Винунен, старик могучий,
Заклинатель-песнонец,
Лежа врос в сырую землю
И с заклятьями, и с пенем...

Можно спорить, насколько оптимален выбор Бельского, и все же он отражает более последовательное стремление переводчика придерживаться в поисках соответствий семантической многозначности оригинального текста. Далее в руне о Випунене, когда эпитет *virsikäs* начинает повторяться в качестве постоянного, Бельский вновь учитывает его многозначность и останавливается на строке-формуле: «Винунен, певец заклятий», уже не изменяя ее при повторях, тогда как в новом переводе строка варьируется: «Випунен, хранитель песен», «Старец-несенник Випунен», «Старец, знавший много несен» — опять-таки с акцентированием лишь момента «несенности».

Пренебрежение архаичной семантикой слов может приводить к явным ошибкам при переводе рун. Слово *tarkka* в современном финском языке может означать и «точный», и «верный», и «подробный», и «педантичный», и «расчетливый», и, наконец, «строгий». Это последнее значение и выбрал переводчик в стихе: «Строгий старец Тапиолы». Но здесь не о «строгости» речь, и ни одно из остальных приведенных значений тоже не годится. Древнее значение слова *tarkka* (оно может быть и прилагательным, и существительным) связано опять-таки с волшебством, «вещим знанием», «ясновидением» (и в этом смысле с «точностью» и «верностью»). У финского поэта Эйно Лейно, немало почерпнувшего из народно-эпической поэзии, есть стихотворение «*Läpin tarkka*», что означает «мудрец-тайновидец из Лаппи». (Напомним, что в современном эстонском языке «*tark*» означает «умный, мудрый».) В упомянутой строке руны имеется

в виду мудрый волшебник — владыка Тапиолы, лесного царства. В том же отрывке упоминается волшебная хозяйка Таниолы, и опять в переводе эпитет не понят и опускается, остается просто: «И сама хозяйка леса, женщина из Тапиолы». Далее в оригинале говорится, что она надела синие чулки и подвязала их красными подвязками, а в переводе читаем: «синие чулки надела и, платок накинув красный...» В той же руне есть окрашенное юмором место, где медведь, чтобы лучше услышать игру Вяйнямейнена на кантеле, попытался взобраться на лесную изгородь, но изгородь не выдержала, и медведь свалился. А в переводе получается, что, плутая по лесу, медведь «в забор уткнулся, напоролся на ворота» и свернул их со своего пути — то есть юмора оригинала уже нет, есть просто физическая сила медведя. Не слишком ли много в этом переводе ненреднамеренных вольностей, непонятых переводчиком мест, попросту говоря ошибок? Ошибки ущербны не только сами по себе, каждая в отдельности, но они до некоторой степени изменяют общую атмосферу переводимой руны. Ведь переводится знаменитая руна об игре Вяйнямейнена на кантеле, о которой исследователи говорят, что в ней, быть может, впервые осознал себя человек-творец. В этой руне так важна атмосфера волшебства — уже не столько магического, сколько эстетического, атмосфера сказочной красоты и праздничности искусства, атмосфера всеобщего нетерпения, любопытства, доброго восхищения. Для передачи такой атмосферы ошибки переводчика только в ущерб: и подчеркивание грубой медвежьей силы, и «строгость» хозяина леса, и то, что послушать игру пришла просто «женщина из Тапиолы» в «красном платочке».

Ранее уже говорилось, что героическому эпосу (как и древней литературе — античной, средневековой) присущи свои особые пространственно-временные отношения, зависящие от исторических форм мышления и существенно отличающиеся от современных представлений о времени и пространстве. Специфику этих отношений в фольклоре переводчику также весьма полезно иметь в виду.

Например, фольклорная топонимика имеет мало общего с современной географической топонимикой. И подобно тому как «Lappi» в рунах — не современная Лапландия, так же и многое другое в них следует понимать исторически, без ошибочного осовременивания. Когда

в рунах встречается, например, слово «*manne*», это вовсе не географический материк в современном смысле, а просто суша, твердая, конкретно-осязаемая древним человеком ближняя земля, которую можно пощупать руками и отличить простым глазом от «моря» — тоже не абстрактного моря, а реальной воды. Поэтому, когда в новом переводе (той же руны о Випунене) строка «*maasta manteren sisästä*» передается как «из нутра самой Вселенной» (даже не материка, а целой Вселенной), это выглядит анахронизмом и модернизацией. Или в переводе другой руны («Бегство Лемминкяйнена») о герое, преобразившемся в орла, неожиданно говорится: «Он летит, парит над миром». Кроме того, что это очень литературно но стилию (словно речь о лермонтовском Демоне), это еще и смысловой анахронизм — то и другое взаимообусловлено. Такого рода «надмирность» эпосу совершенно чужда.

Специфика пространственно-временных отношений в эпосе касается и гипербола, что должно учитываться переводчиком. Уже отмечалось, что в эпосе преувеличивается конкретно-предметное, а не отвлеченное. Предметность и конкретность — неотъемлемое свойство эпической образности. Из чего следует, что с употреблением, скажем, эпитетов типа «необъятный», «бесконечный», «бескрайний» («но морской бескрайней сини») в их сколько-нибудь абстрактно-дематериализованном, тем более «романтическом» значении переводчику эпоса следует быть очень осторожным. И от научного, и от художественно-романтического понимания бесконечности эпос еще очень далек.

Предметность и предельная конкретность восприятия времени и пространства в эпических рунах выражаются и в том, что время и пространство еще неотделимы от непосредственного эпического действия. Поэтому переводчику есть резон избегать неосознанно привносимых подчас слов, которые уже в значительной степени абстрагируют понятия времени и пространства, отделяя их от эпического действия. «Вдалеке четыре девы» — в оригинале нет слова «вдалеке». Переводчик должен задуматься над тем, присуще ли фольклорно-эпическим картинам то, что называют передним, средним, дальним планом. Эпическое художественное зрение еще не различает «поодаль» и «вблизи»; для него не существует пространствен-

но-липейной перспективы, все предстает на одном расстоянии, подобно тому как эпические герои предстают всегда в одном возрасте.

Даже без специального изучения вопроса, уже при чтении «Калевалы» бросается в глаза, что слово «время» в более или менее самостоятельном и абстрагированном значении встречается в ней крайне редко — едва ли не исключительно в тех случаях, когда мы имеем дело с влиянием самого Лённрота, составившего целостную композицию. (Строго научное исследование пространственно-временной проблематики в эпосе возможно поэтому лишь на материале первичных записей рунов, не по «Калевале».) Например, в первой руне канонической «Калевалы», где повествуется о начале мира и рождении Вяйнямейнена, есть строки: «Время движется вперед, год следует за годом». Но, как известно, именно в этой руне весьма значительно выразилось личное авторство Лённрота, отразились его собственные представления, в том числе о времени. В последней, пятидесятой, руне «Калевалы» Вяйнямейнен перед уходом с эпической сцены говорит своим соплеменникам: «Придет время, пройдут дни, и я буду нужен вновь» — это уже явное творчество составителя. Языковеды считают, что сама грамматическая категория будущего времени появилась в языках сравнительно поздно. В эпосе, в собственно народных рунах, эта категория уже есть, но все же подобное обращение к будущим временам, которое домыслил Лённрот, эпическому сознанию едва ли присуще.

В эпических рунах действие как бы спюмипутно, время любого действия опредмечено в самом действии и не нуждается (еще не нуждается) в особом отвлечении, в абстрагизации. Поэтому и слова типа «тогда», «теперь», «однажды», «вдруг», «сначала», «потом», то есть слова функционально и дополнительно-специально поясняющие временные нюансы и временные обстоятельства действия, почти не употребляются в рунах. Можно сказать, что они еще не входят в эпический стиль, не вполне органичны для него. Эпическое повествование складывается еще из столь конкретно-опредмеченных действий, что не возникает особой надобности специальными словами пояснять, что было сначала и что потом; последовательность эпического действия видна непосредственно из следующих друг за другом поступков и событий.

Категория времени в героическом эпосе отчасти (но только отчасти) имеет нечто общее с тем, что М. М. Бахтин в своей чрезвычайно интересной работе «Время и пространство в романе» («Вопросы литературы», 1974, № 3) именует типом «авантюрного времени» применительно к так называемому «греческому роману» первых веков нашей эры. Но есть и существенные различия. Там тоже герои не знают биографо-биологического времени, но о происходящих с ними событиях там повествуется уже совершенно иначе, в иной тональности, чем в фольклорном эпосе. В античном романе, как пишет М. М. Бахтин, в повествование вторгается чистая случайность, все основано на случайном совпадении или несовпадении, на случайной одновременности или разновременности, на «вдруг» и «как раз». В эпических рунах, на мой взгляд, ничего не происходит «вдруг» и случайно. Повествуя о событиях, освященных преданием и древней традицией, фольклорный эпос рассказывает о них как о единственно возможном, достоверном и безусловном прошлом, исключающем моменты необязательности, неожиданности, авантюрной внезапности, обыденно-бытовой случайности. О героической эпохе эпических первопредков, заложивших основы жизни данного рода, данного этноса, руны не могут повествовать тоном: «как-то раз...», «случилось однажды...» — тон этот более уместен в народной сказке, особенно бытовой.

Между тем в новом переводе рун в гораздо большей мере, чем в переводе Л. Бельского, заметна тенденция к своеобразному «обытовлению» эпического стиля, стремление добиться в переводе максимального впечатления «живого языка». Несколько примеров, чтобы было ясно, о чем речь. «Эта вредная хозяйка» (о хозяйке Илмаринена); «пирогом той вредной бабы» (о ней же); «я куя стальной ошейник для одной карги из Похьи» (о колдунье Хийси); «ты бессовестно наврал ей» (о Лемминкяйнене, нарушившем свой обет матери) и тд. Есть и менее очевидные, но все же сомнительные для эпического стиля разговорно-бытовые интонации и прозаизмы типа: «и пошли расти деревья»; «есть на этот случай выход»; «язычок у птицы долог» (в смысле болтлив); и даже «затянем-ка песню» — в последнем случае (как и в случае с «красным платочком») явный русизм. В контексте подобных оборотов получают сниженно-обытовлен-

ную (не героическую) интонацию и выражения такого рода: «И задумался однажды, так прикидывал и эта к: кто засеет эту землю, чтобы дружно всходы вышли»; «Мудрый, старый Вяйнямейнен отправляется однажды посмотреть посевы Сампсы».

Обытовленность выражений сочетается в переводах «Избранных рун» с литературностью, с современно-книжным стилем, причем сочетание это принимает подчас странные формы стилистической пестроты и несогласованности. Пестрота стиля встречается не только в рунах, переведенных разными переводчиками, но и внутри одной и той же руны, в почерке одного и того же переводчика, чему уже труднее найти объяснение и оправдание. Например, в руне «В поход за сампо» в уста Вяйнямейнена наряду с чисто разговорными оборотами, содержащими, на мой взгляд, очень мало эпического («Ой, кузнец пап, Илмаринен, в Похьёлу давай поедем, поглядим на наше сампо, заберем его оттуда...»), вкладывается и такое описание странствия героев на лодке: «...ветер парус наполняет, волны лодку подгоняют». По дословному смыслу это довольно точно, но по стилю, ритму, общему колориту стиха это ведь не столько героический эпос, сколько имитация Пушкина, его милых поэтических сказок («...Ветер на море гуляет и кораблик подгоняет; он бежит себе в волнах, на раздутых парусах...» и т. д.). Или разве уместно в переводе той же руны картонно-игрушечное слово «помахал» в следующем контексте: «Помахал мечом каленым он в теснине гор железных и сказал слова такие: «Этим острием разящим горы разрубить могу я, скалы рассеку на части!»

Сами по себе, безотносительно к эпическому стилю оригинала, переводы в отрывках могут быть и благозвучны, и удобочитаемы, и близки по дословному смыслу, но все же они довольно часто вызывают одно главное возражение: от эпического стиля они сильно отклоняются. Вот, к примеру, отрывок, один из наиболее показательных:

Вдалеке четыре девы,
пять русалок на лужайке
косят травы луговые,
скашивают полевицу
в затененном уголке
островной косы туманной...

В окружении уменьшительных форм («на лужайке» вместо «на лугу», «в уголочке») и литературно звучащих по-русски эпитетов «туманный», «затененный» эпические девы воды, переведенные как «русалки», начинают выглядеть довольно-таки экзотически, и отрывок приобретает чуждые эпосу пасторальные краски.

Серия примеров: бок выкованной Илмариненом золотой девы «был бесчувственным, холодным»; при игре Вяйнямейнена на кантеле «было искренним веселье, в полный голос радость пела»; в той же руне «щучий зуб звенел призывно»; в другой руне вещий старец плывет в лодке «с красным парусом крылатым»; в третьей он «сразу всю опасность понял» — во всех подобных выражениях, представляющих собой то ли прозаизмы, то ли поэтизмы, виден явный след посредственной литературности, тех современных книжно-среднепоэтических штампов, которые отнюдь не помогают передать своеобразие фольклорно-эпического стиля.

Когда под современным литературным языком понимается сиюминутность литературного штампа (вроде «в полный голос радость пела», или в одной из рун раб Куллерво намерен мстить «за отравленную радость»), это плохо во всех отношениях. Кроме того, что трафарет и сейчас не может сойти за настоящую поэзию, он еще и преходящ, он очень скоро сместится новым трафаретом, и переводчику не угнаться за мнимой новизной. Суетную тщету подобной «современности» хорошо понимал Гнедич, адресовавший свои слова тогдашней моде, тогдашней литературной сиюминутности. Он писал: «Чтобы сохранить свойства сии поэзии древней, столь вообще противоположные тому, что мы от наших поэтов требуем, переводчику Гомера должно отречься от раболепства перед вкусом гостиных, перед сею прихотливою утопченностью и изнеженностью обществ, которых одобрения мы робко ищем, но коих требования и взыскательность связывают, обессиливают язык... Требования переменятся, вкус века пройдет; между тем как многие тысячи лет Гомер не проходит... Я предпочел выгоды Гомера — своим; решился переводить с возможною верностью...»

В «Калевалу», наряду с эпической героиней, включено довольно много народных лирических песен. При их переводе, может быть, литературность в хорошем смысле и не производила бы впечатления столь явного анахро-

низма, как в эпике, но режет слух разностильность переводов. После такого, например, стиля одного переводчика (отрывок из свадебной лирики):

Ой, моя родная мама,
я оплакиваю горько
светлый блеск волос волнистых,
красоту косы девичьей,
нежные густые пряди...—

через несколько страниц следует у другого переводчика, с явной ориентацией на «просторечье»:

Знать, навек откуковала
радости моей кукушка.
А ведь прежде не смолкала
утром, вечером и в полдень.
Что же смолкнул громкий голос,
почему он стих, чудесный?
Знать, тоска заела голос,
горе звонкий доконало...
...*Кабы* мать была живая,
в добром здравии родная... и т. д.

Перевод полной «Калевалы» Л. Бельским тоже далеко не совершенен, и я вовсе не хотел бы сталкивать разные переводы, побивать один другим. Бельский все же не был ни крупным поэтом, ни выдающимся мастером-версификатором. К тому же огромный труд по переводу канонической «Калевалы» он осуществил за сравнительно короткий срок. После всех исправлений и улучшений в его переводе осталось немало тяжелых, неуклюжих оборотов и много рода недочетов. Но при всем этом, смею думать, Бельский в своих поисках адекватного эпического стиля шел, пожалуй, по более верному следу — и аналитическим умом исследователя, и непосредственным поэтическим чутьем. Ему не все удалось, но в лучших местах его перевод более близок к эпическому складу рун. Не буду приводить примеров — это потребовало бы много места, ибо краткие цитаты для иллюстрации эпичности песенного склада были бы недостаточны. Думаю, что опыт Бельского с его позитивными и негативными сторонами заслуживает дальнейшего аналитического осмысления.

Активизация переводческой мысли является одним из условий повышения уровня переводов. Как видим, здесь

немало проблем, весьма сложных в теоретическом отношении, на окончательное решение которых претендовать пока никто не может. Было бы разумно время от времени возвращаться к ним, рассмотреть их по возможности все-сторонне, выслушать различные точки зрения. Как известно, критика сама нуждается в критике — это тоже входит в нормальную жизнь литературы.

Очень простую мысль о нормальной жизни литературы, когда всего дороже ее собственные интересы, весьма полезно помнить. Критические споры тогда продуктивней, обиды и ущемления самолюбий легче забываются. Умный и по-настоящему любящий литературу человек не будет из-за возможных обид пренебрегать серьезной критикой, предпочитать ей робость страуса. Мне опять — последний раз! — хочется сослаться на мудрого Гнедича, который, не без горестного вздоха в ожидании всевозможных «критик» на его перевод «Илиады» (на который он потратил двадцать лет жизни), тем не менее с мужественной улыбкой писал: «Что до критик, знаю, что если б сам великий Гомер поднял из гроба почтенную главу свою, Зоил, бросив обитель мрака, снова бы явился. Счастливи буду, когда найду суд просвещенный; он окажется полезным не мне одному: суждение есть жизнь словесности».

«Калевала» на сцене

Когда спектакль по «Калевале» в петрозаводском Финском театре был уже подготовлен и вынесен в начале сезона 1975 года на суд зрителей, я вспоминал первую реакцию, вызванную известием о намерении театра осуществить эту постановку. Признаться, мысли возникали тогда двоякого рода.

Что приглашенный для постановки «Калевалы» финский режиссер Курт Нуотио профессионально подготовлен, работоспособен и талантлив, это он доказал в свой предыдущий приезд, когда на той же сцене Финского театра им была поставлена пьеса американского драматурга Артура Миллера «Охота за ведьмами». Как и в спектакле по «Калевале», художником-оформителем в тот раз был народный художник РСФСР Лео Ланкинен, и они быстро нашли общий язык. Постановка «Охоты за

ведьмами» оставила хорошее впечатление, в пей была и четкая режиссерская мысль, и изобретательность в ее воплощении. Можно отметить также деятельную энергию постановщика, его умение в сжатые сроки сработаться с новым для него коллективом и подготовить добротный спектакль.

Но там была все-таки специально написанная для сцены современная пьеса, произведение драматургического жанра, тогда как «Калевала» — это фольклор, древняя эпическая, то есть повествовательная, а не драматическая поэзия. Для современного сценического воплощения «Калевалы» нужен, очевидно, какой-то совершенно особый подход, особый режиссерский взгляд и решение. В голову приходила и такая мысль: большое искусство вообще старается избегать слишком приземленного жизненподобия, плоского натурализма. При некоторых экранизациях литературной классики можно, например, наблюдать, как одухотворенная атмосфера литературного произведения заметно тускнеет на экране и па первый план назойливо выступает мир вещей и быта — обстановка, костюмы, чаепития, обеды, балы, скачки и т. д. В особенности же боится натурализма фольклор с его фантастическими образами и ситуациями, с волшебством и сказочностью — со всем тем, без чего нет фольклора, и что, однако же, так трудно вместить в реально-земные, житейские рамки. Фольклорно-эпических героев как-то не вдруг можно представить себе в натуральном человеческом масштабе, расхаживающими перед нами на твердой и реальной земле. Во всяком случае, когда я пытался вообразить Вяйнямейнена, Илмарилепу и других эпических героев на театральных подмостках, — с одной стороны, как создания народной фантазии, как образы-гиперболы, а с другой — как конкретных и реальных людей из плоти и крови, — это плохо удавалось. Разумеется, в самом эпосе, в древней поэзии «Калевалы», эти два начала — фантастическое и реально-эмпирическое — совмещены в идеальном художественном единстве средствами особой эпической поэтики. Но при инсценировках эпоса весь вопрос в том, как воссоздать это единство уже средствами современного сценического искусства. Это непросто; и думается, отчасти именно по этой причине, по причине трудности совмещения фантастического с реально-бытовым, не все удалось, например, в кинофильме «Сампо», равно как

и в некоторых книжных иллюстрациях к «Калевале»: в них натуралистический быт ущемляет эпическую фантазию.

Разумеется, инсценировки «Калевалы» были и прежде — то более, то менее удачные. Еще в начале двадцатого века специальный эпический театр «Калевалы» пытался создать известный финский поэт Эйно Лейно, написавший серию пьес по рунам эпоса. В предисловии к пьесам Лейно изложил основные принципы нового театра. Он исходил из того, что для сценического варианта «Калевала» не нуждалась ни в литературной переработке, ни в осовременивании. Образы ее героев, писал он, художественно совершенны, на сцене они должны «говорить своим эпическим языком, произносить свои собственные слова, сохранять свои изначальные характерные черты, свободные от современных толкований, объяснительных или символических». Но отсюда следует, продолжал Лейно, что для сохранения естественной фольклорно-эпической атмосферы надо отказаться и от современных театральных аксессуаров и приемов: не нужен зрительный зал, не нужна технически оборудованная сцена; представление переносится под открытое небо, на усеянный валунами берег озера. Действие разворачивается как ритуальное языческое празднество (театр Лейно назывался «*Helkanäyttämö*», что можно перевести как «священный театр»). Представление должно было пробудить воображение и фантазию зрителей, акцент был на «внутренней правдивости», а не на натуралистическом внешнем сходстве. Помимо художественных задач, Лейно преследовал также определенную общественную цель. Болезненно воспринимая обострение классовых противоречий в современном ему финском обществе, вражду политических партий, Лейно хотел приковать внимание нации к общему культурному наследию, не к тому, что разъединяло, а к тому, что объединяло и способствовало бы «гармоническому развитию». В идеологическом смысле театр Лейно был утопией и практического успеха не имел. После нескольких представлений (весной и летом 1912 года) Лейно должен был отказаться от своего замысла, театр распался.

В связи с этой неудачей в тогдашней финской критике раздавались скептические голоса, утверждавшие, что «Калевала» вообще утратила былое значение и стала для

современных людей «закрытой книгой», понять которую могут лишь редкие интеллектуалы, посвященные в тайны древней поэзии. В таком духе писала впоследствии и биограф Лейно, поэтесса Л. Онерва.

Но по сути дела подобный скептицизм должен быть отнесен не к «Калевале», а лишь к тем утопическим упованиям, которые Лейно возлагал на свой эпический театр. Он склонен был переоценивать роль духовной культуры в преобразовании общества, оставаясь в этом отношении идеалистом в самом прямом значении слова. Посредством «священного театра» нельзя было решить тех действительных общественных задач, необходимостью решить которые была вызвана рабочая революция 1918 года в Финляндии.

Но, признавая утопичность упований Лейно, было бы в корне неверным полагать, что у современного демократического искусства, в том числе театрального, вообще не может быть плодотворных точек соприкосновения с прошлыми культурными эпохами. Этому решительно противоречит как более ранний опыт, так и современная художественная практика, обращение к «Калевале» многочисленных художников — писателей, поэтов, живописцев и графиков, музыкантов и театральных деятелей.

По части театральных инсценировок «Калевалы» были и успехи. Так, в конце шестидесятых — начале семидесятых годов известность получила постановка «Калевалы» будапештским театром «Талия». Театр гастролировал в Финляндии, где его выступления вызвали настоящую сенсацию, пробудили интерес у самой широкой публики. Как заявил в интервью финским газетам режиссер театра Кароли Казимир, ему было известно об эксперименте Лейно, и он попытался извлечь из него урок. Подобно Лейно, венгерский постановщик тоже строго придерживался текста «Калевалы». Но сценическая трактовка у венгров была принципиально иная. Если Лейно, характеризуя свой театр, подчеркивал в «Калевале» моменты ритуально-языческой «священности», то венгры нашли ключ к спектаклю в идее народных игр. Постановка представляла своего рода «спектакль в спектакле»: актеры изображали не «настоящих» Вийнямейнена, Илмари-нена и т. д., а участников народных игр, обычных сельских жителей, которые в часы досуга предаются «само-

деятельному» веселью и разыгрывают эпизоды из «Калевалы». Прием «двойного перевоплощения» сразу же подчеркивалась условность сценического действия, актеры могли чувствовать себя раскованно, они именно «играли» — играли откровенно, изобретательно, с оттенками юмора. Финские рецензенты подчеркивали веселость венгерского спектакля. Например, в газете «Хельсингин санома» рецензия была озаглавлена: «Калевала» у венгров — веселая, молодая, полная сил». «Знали ли мы, — писал рецензент, — как много в «Калевале» юмора, сколько в ней забавных наблюдений над человеческими поступками». Все это делало эпических героев в трактовке «Талии» более земными людьми, тогда как Лейно хотел видеть в них настолько «идеальные» создания поэтической фантазии, что они, по его словам, «не должны были касаться ногами земли».

Как видим, уже в этих предшествующих постановках «Калевалы» особую важность приобретал вопрос о том, как сочетать в спектакле фантастическое и реально-бытовое. В каких пропорциях они должны присутствовать на сцене.

После успешных гастролей «Талии» также некоторые финские театры обратились к «Калевале». В частности, музыкальный спектакль на сюжет рун о Куллерво поставил левый КОМ-театр.

Режиссеру Курту Нуотио, осуществившему постановку «Калевалы» в петрозаводском Финском театре, были известны эти опыты. Он постарался извлечь из них уроки и в то же время искал собственное сценическое решение. Восприятие зрителей и театральных специалистов свидетельствует о том, что спектакль в целом удался. Он хорошо смотрится, довольно компактен и лаконичен, что весьма существенно в данном случае, ибо опасность растянуть действие была весьма реальной, учитывая большие размеры эпоса. Требовался тщательный отбор эпизодов, их умелый монтаж, сжатая сценическая трактовка.

Конечно, то обстоятельство, что инсценировано фольклорно-эпическое (повествовательное) произведение, все же сказывается на спектакле, на развитии сценического действия. На сюжеты «Калевалы» написаны и драмы, в которых сюжеты эпоса переработаны уже по законам драматургии. В спектакле Финского театра использована не такая переработка, в нем звучит только текст самой

«Калевалы». При всей умелости постановщика в соединении отобранных эпизодов в спектакле все же чувствуется некоторая инерция повествовательности, недостаточная проявленность того внутреннего единства, которого мы обычно ожидаем от драматического действия.

Однако режиссер и труппа Финского театра многого достигли в этом спектакле. Успеху содействовал весь коллектив, но особенно порадовало участие в спектакле многих молодых исполнителей, сравнительно недавно вступивших в творческую жизнь. Для них работа над «Калевалой» явилась хорошей школой.

Зрители увидели откровенно аптпнатуралистический спектакль. В нем много подчеркнутой театральности, чисто условных решений. В броской и яркой театральности постановщик нашел свой способ слияния эпической фантазии с конкретно-человеческим, условно-воображаемого с реально-бытовым. Кажется, сделано все, чтобы свести до минимума реалии обывденного быта, но зато усилить зрелищно-игровые моменты, определяющие ритм спектакля, его общий колорит. Условно оформление сцены; на ней стоят только свежеструганные дощатые щиты, на которых, кроме белизны плоскостей, ничего нет. Ни имитации древнего жилища, ни утвари, ни другой архаической натуры. В актерской игре многое достигается пластикой движений, с их особой, хорошо продуманной ритмикой (консультантом была Виола Мальми). Движения опять-таки не «будничные», они образуют целые ритмические фразы, несущие в спектакле, пожалуй, не меньшую смысловую функцию, чем фразы словесные. В значительной степени условна и актерская речь — ведь исполнители говорят стихами «Калевалы», и реплики героев чередуются с репликами ведущих. Зрители принимают как нечто вполне сообразующееся со стилем спектакля и роликовую тележку, на которой Вайнямейнен странствует из края Калевалы в Похьёлу и обратно. Да и сам Вайнямейнен в исполнении Паули Ринне выглядит не старцем в буквальном смысле, а по-спортивному молодо, несмотря на бороду. — борода нынче тоже еще не признак архаики и не принадлежность одних стариков. Молодостью веет от всего спектакля, и здесь очень кстати оказалось молодое пополнение труппы Финского театра, использованное постановщиком широко и умело.

Казалось бы, на сцене все происходит «как в театре» и не совсем как в жизни, в будничном ее понимании. Но, следя за игрой, вы с некоторым удивлением замечаете, что с каждым эпизодом герои эпоса как бы приближаются к вам, становятся по-человечески доступней и понятней. В споре Йоукахайнена (Лео Нярья) и Вяйнямейнена вы наблюдаете дерзкую самонадеянность молодости и мудрое достоинство мужа. В другой сцене вещий певец-заклинатель предстает опять-таки просто человеком, которому остается только примириться с тем, что капризная красавица, дочь Лоухи (Лидия Суккняйнен), предпочла ему кузнеца Илмаринена (Петр Микшиев). В более зримых человеческих контурах является нам и мать Айно: уж очень лестно для нее было бы выдать дочь пусть за немолодого ей, но знаменитого патриарха славного рода Калевалы. Трагедия самой Айно (Айя Мюллюля), гордая непокорность Куллерво (Александр Лайне), озорство и удаль Лемминкяйнена (Паули Ваклиш) — все это преподносится в спектакле с тем же стремлением к лаконизму стиля. Герои любят и ревнуют, ссорятся и мирятся, мечтают и терпят неудачи, но фантазия их неиссякаема, они преисполнены той деятельной силы жизни, которая так свойственна фольклорным образам.

Предложенный стиль постановки открывает значительные возможности для передачи свойственного фольклору сплава вымысла и реальности. Человеческое и житейское в героях не опускается до будничности — это противоречило бы духу эпоса. Постановщик внимательно следит за тем, чтобы в общем ритме спектакля, в каждом эпизоде и каждой детали присутствовал момент прихотливой игры и наивной сказочности, той широты и раскованности воображения, благодаря которым фольклорно-эпическое восприятие мира обретает ни с чем не сравнимую масштабность. Наивное в этой масштабности сочетается с величественным и героическим, душевной широтой и жизнелюбием. В спектакле это передается подчас весьма простыми, но эффектными приемами. Например, когда со сцены в зал несется протяжный клич, сзывающий всех калевальцев на всеобщий пир, создается впечатление, что клич и впрямь плывет над лесными просторами и слышен в самых далеких селениях. Это выразительное аukaшье рождает столь присущее эпической поэзии чувство огромности мира, хотя в действительности мир для древнего

человека обычно ограничивался непосредственным его окружением, тем маленьким уголком земли, в котором обитал его родовой коллектив.

Спектакль в некотором смысле освежает наше восприятие «Калевалы», приближает нас к ее непосредственному человеческому содержанию. Когда мы стараемся умом понять эпос, его исторический смысл и специфику, мы неизбежно попадаем под власть логических абстракций, которыми оперирует наша мысль. Абстракции, конечно, необходимы, без них не обойтись, но одновременно в них рассеивается целостность и непосредственность поэтического восприятия. Своим современным художественным решением спектакль как бы обновляет наши эмоции, возвращает нас от отвлеченных умозрений к поэзии, от привычно безличных похвал древним рунопевцам к душевному теплу их искусства. И, вероятно, после спектакля кому-то захочется вновь перечитать «Калевалу», чтобы на новом уровне пережить ее поэтическое содержание.



Финская литература XIX—XX вв.

От фольклорных жанров к литературным жанрам

На относительно ранней стадии литературного развития фольклорные жанры оказывают заметное влияние на образование литературных жанров — эпической поэмы, литературной баллады, лирики. Позднее, с появлением в финской литературе романного жанра, роман тоже на первых порах сохраняет заметную связь с фольклором именно в жанрообразовательном смысле.

В финской литературе первой половины XIX века преобладающими были еще не прозаические, а поэтические жанры, на которых мы и остановимся в первую очередь.

Для финской поэзии (и финноязычной и шведоязычной) первой половины XIX века характерен ряд явлений, которые занимают промежуточное положение между фольклором и литературой.

Среди таких промежуточных явлений была, во-первых, сама «Калевала» (обе ее композиции, 1835 и 1849 г.), а также «Кантелетар», в которых фольклорные эпос и лирика получили литературную форму бытования.

Во-вторых, сюда следует отнести «крестьянскую поэзию», которую тоже можно рассматривать как одну из разновидностей трансформации фольклорных традиций в литературное творчество.

В-третьих, по-своему весьма показательно в этом смысле творчество Ю. Л. Рунеберга (1804—1877), крупнейшего финского поэта, писавшего на шведском языке.

О «Калевале» и «Кантелетар» мы уже говорили и не будем повторяться. Обратимся к творчеству крестьянских поэтов.

Как в художественном отношении, так и функционально творчество крестьянских поэтов еще во многом было связано с фольклором, но оно не тождественно фольклору. Крестьянские поэты были уже не сказителями-рунопевцами в традиционном понимании слова, а людьми, приобщившимися в той или иной мере к грамоте и сознающими свое литературное авторство. Но, с другой стороны, хотя их творчество вступило уже в контакт с письменной литературой, оно занимает в ней особое место, отличаясь по ряду признаков от литературной поэзии.

Крестьянские поэты были творчески одаренными людьми из парода, крестьянами, иногда ремесленниками. Чаще всего они не получили никакого школьного образования, грамоте выучились самоучками. Впрочем, были среди них и неграмотные, особенно на ранних этапах. Если рассматривать творчество крестьянских поэтов в более широком хронологическом охвате, оно не есть только явление первой половины XIX века. Еще Х. Г. Портан в своем исследовании «О финской поэзии» упоминал об отдельных народных поэтах, которых можно отнести к числу крестьянских поэтов. И уже в те ранние периоды были примеры, когда крестьянские поэты грамоты не знали, но их произведения тем не менее получали литературную форму с индивидуально-литературным авторством. Одним из примеров является впервые изданная в 1801 году и много раз переиздававшаяся «Забавная песня об удивительном рыбном пироге» Хейкки Вянянена, в которой высмеивается жадность таможенников города Оулу, немилосердно обиравших окружающих крестьян в их приезды в город с товарами. Годы жизни Х. Вянянена точно неизвестны, но известно, что он был жителем округа Оулу и грамотой не владел. Пример его «Забавной песни» наглядно показывает чрезвычайную зыбкость грани между устной и письменной традицией, когда речь идет о крестьянской поэзии. Далеко не все подобные песни, сочиненные в устной форме конкретными людьми, получали литературную форму с обозначенным литературным авторством. И когда они распространялись безымянными, в этом случае их обычно относят к фольклору.

И все же в XIX веке крестьянские поэты уже приобщались к книжной традиции. Один из наиболее известных крестьянских поэтов, Пааво Корхонен (1775—1840), писал о себе в одном из своих стихотворений: «В детстве

слагал я песни, выучил буквы и начал на досуге записывать на бумаге, чтобы и другие могли прочитать, передать потомкам. Надо было и пахать, ходить за плугом, а перо между тем высыхало, становилось широким, как лемех...»

Другой крестьянский поэт, Олли Кюмяляйнен (1790—1855), весьма выразительно подчеркнул в своей песне ту истину, что люди, подобные ему, были прежде всего пахарями и кормильцами, а потом уже поэтами: «В Финляндии не проживешь стихами, не заработаешь на хлеб песнями».

Крестьянские поэты не имели возможности прибегнуть к большой литературе. Круг их чтения был сравнительно ограниченный и включал дешевые «народные книги» (аналогичные русским лубочным изданиям), сборники народной поэзии, редкие тогда финские газеты, некоторые светские и религиозные книги.

Их связь с фольклорной традицией проявлялась в том, что свои произведения они обычно пели, иногда сопровождали пение игрой на кантеле. Литературное бытие их произведения обретали зачастую уже после устного исполнения, причем запись делали либо они сами, либо фольклористы-собиратели.

Крестьянские поэты сознавали себя еще во многом продолжателями устной традиции. Они являлись известными в своей округе народными певцами и своей популярностью в народной среде были обязаны именно устной форме бытования их произведений, параллельно с которой возникала форма литературная.

Усилиями фольклористов-собирателей произведения крестьянских поэтов печатались в газетах и журналах. Они вошли в изданный в 1828 году К. А. Готтлундом сборник «Вяйнямёйнепы». В 1848 году Э. Лёнирот издал сборник стихов Пааво Корхонена. Собиратели обычно именовали произведения крестьянских поэтов «новыми песнями» в отличие от древних рун на калевальские сюжеты.

Крестьянские поэты широко пользовались калевальской метрикой, но к собственно фольклорным сюжетам и мотивам они уже не обращались. Они сознательно сочиняли свои песни, повествуя в них о различных событиях в своей округе, об известных им людях, о собственной жизни. Их песни были посвящены современным делам и событиям, значительную роль играл момент авто-

биографический. Причем это были уже не традиционные упоминания о том, откуда певец выучил песни и для кого их поет (как это было еще в чисто фольклорных «песнях о песнях»), а в полном смысле автобиографический материал, рассказ об индивидуальном опыте жизни данного автора.

К этому следует добавить, что и сами представления крестьянских поэтов о фольклоре были отчасти уже литературно опосредованы, особенно после выхода лённротовской «Калевалы» и «Кантелетар».

Хотя отдельные крестьянские поэты были известны еще с XVIII века, однако повышенное внимание к себе со стороны литературно-образованных кругов они стали привлекать в 1830—40-е годы. Некоторые из них (Пааво Корхонен, Пентти Лютинен и др.) были приняты в члены Общества финской литературы, их стали приглашать для публичных выступлений; в 1845 году в Хельсинки приезжали Олли Кюмяляйнен, Пиэтари Макконен, Антти Пухакка; двух первых художник Г. Д. Будковский изобразил на картине в традиционной позе рунопевцев: они сидят друг против друга, взявшись за руки. Эта известность и популяризация оказывали влияние на самих крестьянских поэтов. К ним проявляла интерес и церковь. Поднимался вопрос о том, чтобы привлечь крестьянских поэтов к сочинению текстов духовных песен; для улучшения церковного пения священники стали пропагандировать народный инструмент кантеле. Народно-поэтические традиции подвергались в этих условиях весьма разнородным влияниям.

Общая тенденция эволюции крестьянской поэзии была такова, что в функциональном и содержательном отношении она постепенно все дальше отходила от устной традиции и становилась письменной литературой. Можно отметить и тенденцию географических сдвигов: если в конце XVIII — начале XIX века крестьянские поэты были известны еще и в западной Финляндии, то в последующем они выдвигаются преимущественно из восточных районов страны. Особенно знаменитой в этом отношении стала волость Рауталампи в губернии Саво, родина многих крестьянских поэтов.

Как указывает В. Лаурила в специальном исследовании о крестьянской поэзии, переломными в ее эволюции стали 1850-е годы. В дальнейшем крестьянские поэты

все чаще писали свои произведения и реже пели. Успехи печатного дела в Финляндии, рост числа типографий и газет в провинциальных городах, способствовали увеличению выпуска дешевой «народной литературы», которая нуждалась в своих авторах, и в их числе были крестьянские поэты. Среди крестьянства эта литература имела довольно широкое распространение вплоть до конца XIX века, затем ее роль и значение заметно убывают. Культурно-историческую ценность сохраняют основные издания крестьянской поэзии, в том числе составленная К. Гротенфельтом антология «Восемнадцать поэтов» (1889).

Некоторыми чертами, в частности в жанровом отношении, творчество крестьянских поэтов близко творчеству писателей просветительского направления, например, Я. Ютейни. Крестьянским поэтам свойственна дидактичность, многие их стихотворения написаны в форме назидательных поучений; показательным примером может служить хотя бы стихотворение П. Корхонена «Крестьянам» (1831). Дидактическая интонация обычно присутствует и в тех стихотворениях, которым не чужды сатира и юмор. Так, забавной юмористической фабулой привлекает стихотворение А. Пухакки «Мытарства глупого Юсси» (1845).

В социальном смысле творчество крестьянских поэтов свидетельствовало о росте народного самосознания, о желании народных низов выразить свое отношение к современным национально-общественным проблемам. Редкий крестьянский поэт не писал об угнетенном положении финского языка, не стремился прославить трудовое достоинство крестьянского сословия, не судил критически о современных нравах, о злоупотреблениях чиновников, нерадивости священников и т. д. И хотя крестьянские поэты нередко писали о местных событиях, происшедших в их округе, им не чужды были также общенациональные заботы. Их творчество было одной из форм приобщения народа к активной духовной жизни в новых исторических условиях, и в этом состоит культурно-историческое значение их наследия.

В жанровом отношении творчество крестьянских поэтов следует отнести к эпике, к повествовательной поэзии. Оно было одним из звеньев в эволюции фольклорно-эпической поэзии в литературно-эпическую.

Развитие лирики в финской литературной поэзии было связано с романтическими веяниями. Когда речь идет о финноязычной лирической поэзии, обычно в числе первых упоминают имена А. Поппиуса (1793—1866) и Каллио (псевдоним С. К. Берга, 1803—1852). И о них же говорят как о первых романтиках в финноязычной литературной поэзии. Они были именно лириками и в этом смысле отклонялись как от крестьянских поэтов, так и от просветительно-рационалистической поэзии Я. Ютейни. Вместе с тем в стихах Поппиуса и Каллио ощущается связь с народной лирикой. Их творческая активность была непродолжительной и ограничилась главным образом 1820-ми годами. Написали они сравнительно немного, всего до двух десятков стихотворений. В их стихах нет уже рассудочности и дидактики, но преобладает чувство, лирическое переживание; мысль из рационалистической стала образно-поэтической и эмоциональной. Своеобразным показателем тяготения этих авторов к романтическому мировосприятию является воспеваемое ими чувство томления в различных его оттенках: это и любовное томление, и элегическая тоска по родной земле при разлуке с нею, и мечтательно-идеалистическое томление духа по небесным далям, по свободе от «земных оков». Любовное томление опять-таки могло получать в их стихах разную тональность — от радостно-призывных излияний до скорбной жалобы.

О том, что главным для финноязычной лирики становилось выражение чувства, внутренних состояний душевной жизни, несколько необычным образом свидетельствует стихотворение Каллио «Кузнечик». Взят традиционный басенный сюжет о муравье и стрекозе (кузнечике), но в отличие от традиции сюжет освобожден от привычной дидактики и морализаторства. Муравей в стихотворении Каллио тоже произносит нравоучение о необходимости трудолюбия, но назван он «скаредным насекомым», которому недоступна прелесть бескорыстного веселья. Поэтизируется в стихотворении радость, способность предаваться чувству, тогда как дидактика и утилитаризм преднамеренно отвергаются. В стихотворении это акцентируется достаточно выразительно, и именно бескорыстная радость пения кузнечика оказывается заражительной для окружающей природы.

Sirkka laulo lystiksensä,
 oman intonsa ilossa,
 huviksensa hyräeli
 mättähällä mesisellä,
 simakukkien keralla.
 Päivä paisto. Nurmen nunnut,
 kukat kullaset keolla
 kattelivat, kuuntelivat
 kun hän laulella liritti...¹

В финноязычной литературной поэзии Каллио едва ли не первый стал воспевать природу, и происходило это во многом под влиянием фольклорной лирики.

Несколько раньше, чем в поэзии на финском языке, романтические веяния выразились в шведоязычной лирике — творчестве «туркуских романтиков» 1810—20-х годов (Ю. Г. Линсен, А. И. Арвидссон, А. Г. Шёстрём, Г. Идман-Идестам). Они испытали влияние романтической поэзии Швеции и Германии, тогда как национально-фольклорные влияния еще не имели для их творчества существенного значения. В лирике «туркуских романтиков» довольно отчетливо проявляется характерная для романтической эстетики тенденция к абсолютизации духовной субъективности, личностного мира, индивидуального переживания. В стихах начинает варьироваться романтический образ поэта-избранника, нередко предстающего в одеждах космического пессимизма и тяготящегося земными оковами. Сквозь призрачный мир эмпирической действительности поэт устремляется в мир идеальный, его занимают проблемы вечности, а вечное заключено только в жизни духа. Как писал Шёстрём в стихотворении «Грёзы», лишь тот, кому открывается скрытый за материальными вещами духовный мир, способен жить мечтами, для остальных же они — пустые сны. Человек смертен, и только через духовность, через напряженную внутреннюю жизнь, которая есть своего рода подвиг, он пробуждается к вечности. Искусство как высшее выражение духовности требует жертвенного служения. В финской лирике впервые

¹ «Кузнечик пел от полноты души, для собственной радости и веселья, на медвяном пригорке среди душистых цветов. Светило солнце. Травинки и золотистые цветы, собравшись гурьбой, смотрели и слушали пение кузнечика...»

появляется романтическая формула поэта-странника и поэта-страдальца, испепеляющего себя душевным жаром. В лирику входит романтический идеал тревожной жизни, жизни как непрерывного творчества, презревшей покой и не знающей застоя. Этот идеал в какой-то мере становился идеалом жизненного поведения, что в особенности характерно для Арвидссона и его деятельности.

Однако значительных поэтов среди «туркусских романтиков» 1810—20-х годов все же не было. Их лирика не оставляет впечатления самобытности, национального своеобразия. Ей не хватало еще глубокой народной основы. Эти качества финско-шведская лирика стала обретать только с творчеством Ю. Л. Runeберга.

Ю. Л. Runeберг (1804—1877) обладал выдающимся талантом, и в становлении его как национального поэта Финляндии большую роль сыграло влияние народной поэзии.

Впрочем, в раннем творчестве Runeберга преобладали еще чисто литературные влияния, главным образом со стороны шведских романтиков и предромантиков (Франсена, Тегнера, Стагнелиуса). Уже на ранних стихах Runeберга лежала печать таланта, поэт обладал чувством формы, и все же они еще не вполне самостоятельны, в них не найден еще свой стиль. Эти стихи вошли в первый сборник Runeберга, вышедший в 1830 году.

Но в том же сборнике были другого рода стихотворения, объединенные в цикл под названием «Идиллии и эпиграммы» и привлечение внимание своей необычностью в тогдашней шведоязычной поэзии. Необычность была обусловлена их связью с фольклорной традицией и народной жизнью. К тому времени Runeберг успел прослужить три года домашним учителем в сельской местности, в волости Саариярви, где он впервые смог наблюдать жизнь финского крестьянства. Но финского фольклора Runeберг тогда еще не знал, и его «Идиллии и эпиграммы» были написаны под влиянием не финской, а сербской народной поэзии. Написанию цикла предшествовало знакомство Runeберга со сборником сербских народных песен, изданным П. О. Гётцем в 1827 году в Петербурге, в немецких переводах. Сборник случайно попал на глаза Runeбергу осенью 1828 года и оказался для него настоящей находкой. Он стал с увлечением переводить сербские песни на шведский язык (сборник переводов Runeберга выпел

в конце 1830 года, вскоре после первой книги его лирики). Одновременно он сочинял собственные стихи «в подражание сербским песням», как указывал поэт в письме к Снельману. В рукописи цикл имел даже заголовок: «Стихи в духе народных песен».

Знакомство Рунеберга с сербскими песнями, а затем и с фольклором других народов имело большое значение для его творчества, хотя сам он первоначально и не сознавал этого в полной мере. Фольклор помог ему найти собственный стиль, научил простоте и выразительности образов, во многом определил его поэтическую оригинальность на фоне современной ему финско-шведской лирики.

Цикл «Идиллии и эпиграммы» в первой книге включал двадцать семь стихотворений. Большинство из них было о любви, чаще о женском чувстве. В духе народных песен Рунеберг воспевал силу и красоту любви, не подвластной соображениям выгоды, расчетливым родительским советам; любовь единственно определяла счастье или несчастье человека. Отвергнув богатого жениха ради любимого, девушка говорит в одном из стихотворений: «Что значит знатность по сравнению с моим будущим счастьем; что значит золото по сравнению с жизнью в любви; что значат драгоценные украшения по сравнению с сердцем милого?»

От народной песни идут существенные особенности поэтики рунеберговских идиллий: сжатость лирического (и лиро-эпического) сюжета, простота образного языка, отсутствие рифм, троекратные повторы эпизодов и ситуаций. Для иллюстрации приведем полностью одну из идиллий в переводе В. Авенариуса:

Раз из рощи воротилась дочка,
Возвратилась с красными руками.
Мать пытается: «Что с тобою, дочка?
Почему так красны твои руки?»
Дочь в ответ: «Я розы, вишь, срывала;
О шипы задела, знать, немножко».
Вот опять из рощи воротилась,
Воротилась с красными губами.
Мать пытается: «Что с тобою, дочка?
Почему так красны твои губы?»
Дочь в ответ: «Ходила по малину;
В соке, знать, окрасила немножко».

В третий раз из рощи воротилась,
Воротилась с бледными щеками.
Мать пытается: «Что с тобою, дочка?
Почему так бледны твои щеки?»
Дочь в ответ: «Ох, дорогая, бледным!
Рой мне яму, законай поглубже,
Крест поставь, да на кресте том вырежь:
«Раз она из рощи воротилась,
Воротилась с красными руками:
Докрасна своими жал их милый.
Как еще из рощи воротилась,
Воротилась с красными губами:
Горячо так целовал их милый.
В третий раз из рощи воротилась,
Воротилась с бледными щеками:
Познобил изменою их милый».

Аналогичная троекратность эпизодов присуща и наиболее известной идиллии Рунеберга о Паво Саариярви. Собственно, это не идиллия, а героическая баллада о финском крестьянине и его борьбе с суровой природой, с болотами и заморозками, неурожаями и голодом. Трудолюбие и стойкость в лишениях сочетаются в характере Паво с твердой верой, что «бог не оставит», и с доведенной до аскетического самоотрицания христианской любовью к ближнему. В балладе сказалась склонность Рунеберга к идеализации патриархально-крестьянского сознания, чувства патриархального коллективизма и в то же время социальной незрелости и пассивности. В поте лица осушает Паво болото, копает канавы; но посевы его размывает весеннее половодье, бьет град, губит ранний заморозок. Жена его — по натуре противоположность мужу, она впадает в отчаяние и роняет на бога, советует взять в руки нищенский посох: «Бог оставил нас; посох тяжел, но голод тяжелей». Крестьянин терпеливо берет жену за руку: «Бог испытывает, но не оставляет». Он велит ей добавить в хлеб наполовину сосновой коры, а сам еще усердней копает на болоте канавы. Но стихия мстит вновь, и вновь отчаяние жены побеждается только самообладанием Паво. И вот на третий год уродился урожай, крестьянин с женой в молитве славят бога. Но когда изголодавшаяся женщина хочет теперь испечь хлеб без примеси сосновой коры, Паво терпеливо разъясняет: «Только тот побеждает в испытаниях, кто не покидает

в беде ближнего; замеси хлеб наполовину с корой — у соседа нынче ниву загубил заморозок».

В поэтическом отношении баллада о крестьянине Паво написана Рунебергом мастерски. И в немалой степени именно ее художественное совершенство послужило тому, что образ Паво был воспринят и долго воспринимался в Финляндии как символ, как концентрированное выражение взгляда Рунеберга на финский народ. В таком обобщенно-символическом значении этот образ стал потом предметом споров о том, насколько правомерным было отождествление с ним вообще всего финского народа, причем и на более поздних этапах исторического развития, когда общественная активность народа возрастала.

Исходя из исторического взгляда на творчество Рунеберга, следует отметить, что при всем своем уповании на бога герой его баллады вовсе не фаталист в том смысле, чтобы оставаться бездеятельным. Можно сказать, что Паво героически трудолюбив, ибо только в усердном и терпеливом труде для него заключена возможность выжить собственными усилиями. Исследователи указывают, что в самом способе Паво выжить, в том, как настойчиво он копает канавы и осушает болото, отразились распространявшиеся тогда среди финских крестьян практические рекомендации по борьбе с заморозками.

Но в балладе Рунеберг воспел прежде всего свой нравственный идеал финского крестьянина. В образе Паво есть черты реального тогдашнего крестьянина, в нем идеализирована та исторически конкретная ступень крестьянского сознания, когда оно оставалось в социальном отношении еще неразвитым и проявлялось лишь в чувстве патриархальной общности, но не в том, чтобы он признавал себя членом гражданского общества. Паво пока что самоотверженно борется только с природой, но еще не за свои гражданские права, потребности в которых он пока не осознает. Упорство его состоит в умении трудиться и безропотно переносить голод, но еще не в том, чтобы поразмыслить над социальными причинами народных бедствий и над социальными же путями их преодоления. Однако Паво в балладе возведен в идеал праведника, а последующие консервативные толкователи Рунеберга рассматривали этот образ как идеал финна на все времена. Но совершенно ясно, что, перенесенный из породившего его времени в другие эпохи в качестве национально-

го идеала и носителя высшей народной мудрости, образ крестьянина Паво становился уже явным анахронизмом, чего никак не хотели признавать многочисленные сторонники антиисторического толкования творчества Рунеберга.

На мировоззрение и эстетику Рунеберга существенно повлияла общественно-политическая атмосфера 1830-х годов, атмосфера господства Священного союза и подавления гражданской мысли. Ограниченность духовной жизни общества мешала поэту осознать отсталость патриархально-крестьянского мирозерцания, настраивала его на идеализацию этой отсталости, влияла на его понимание исторического процесса, который рассматривался им не в противоречиях и динамике, а в статике, с точки зрения безусловного господства во всем вездесущей идеи мировой гармонии.

Однако заслугой Рунеберга в истории финской поэзии является то, что народную жизнь он сделал непосредственным предметом изображения в литературе. Он ввел в поэзию образы крестьян, ториарей-арендаторов, бездомных бобылей и нищих, бродячих корабейников. Своим выдающимся художественным талантом он узаконил изображение в литературе людей «низших сословий», доказал их право на внимание со стороны общества. В то время это было весьма прогрессивным явлением в финской литературе, и не случайно своеобразный патриархально-крестьянский демократизм рунеберговского творчества с трудом пробивал себе дорогу. Господствующие классы встречали его произведения без особого восторга.

Обращение к изображению именно народной жизни было необходимым условием для того, чтобы финская литература стала действительно национальной, обрела свою национальную самобытность. И хотя Рунеберг писал по-шведски, по своей народности творчество его способствовало развитию финской национальной литературы, его недаром считают выдающимся национальным поэтом.

Главным произведением Рунеберга, в котором он попытался создать широкую эпическую картину финской народной жизни, является поэма «Охотники на лосей» (1832). В творчестве Рунеберга эта поэма означала некоторый его отход от романтизма, от романтической субъективности в поэзии. До этого Рунеберг успел написать чисто романтическую поэму под названием «Ночи

ревности», герой которой страдает от чувства трагического разлада с действительностью и пребывает в иллюзорном мире субъективных видений. Но теперь Рунеберг хотел изобразить самую действительность, самую народную жизнь и обратился для этого к типу гомеровской эпической поэмы. Как и «Илиада» и «Одиссея» Гомера, поэма Рунеберга «Охотники на лосей» написана гекзаметром, состоит из девяти песен; в ней использованы некоторые особенности героико-эпического стиля. По поводу этой поэмы Рунеберга иногда называют «последним гомеридом» в европейской литературе, последним последователем стиля гомеровских эпопей.

В связи с поэмой «Охотники на лосей» возникает вопрос историко-литературного порядка, а именно: в каких художественных формах, сквозь призму какого мировидения могла быть изображена народная жизнь на той относительно ранней стадии развития финской литературы, когда перед нею остро стояла проблема освоения фольклорного опыта и в то же время определения ее собственно литературной специфики? То, что Рунеберг обратился к жанру эпической поэмы гомеровского типа, то есть поэмы, еще близкой к собственно фольклорному эпосу, весьма показательно для этой ранней стадии. Напомним, что и для Лённрота при подготовке «Калевалы» гомеровские поэмы служили определенным образцом. Отметим попутно, что некоторое влияние на Рунеберга, наряду с гомеровскими поэмами, оказали также более поздние европейские попытки создания эпических поэм, особенно в немецкой литературе: «Герман и Доротея» Гёте, «Луиза» И. Г. Фосса. Это было тогда же отмечено критикой, и хотя сам Рунеберг впоследствии заявлял, что «Луизы» ему читать не доводилось, однако исследователи не без основания полагают, что обращение Рунеберга к гекзаметру и жанру эпической поэмы было в значительной степени опосредовано немецкими влияниями.

В отношении поэмы «Охотники на лосей» необходимо все же подчеркнуть, что в отличие от упомянутых немецких поэм, в которых изображалась жизнь бюргерства и духовенства (как и в последующих поэмах самого Рунеберга), здесь предметом изображения является еще собственно народная, крестьянская жизнь, причем жизнь относительно патриархальная, регулируемая не столько развитым правосознанием индивидуумов, сколько коллек-

тивными обычаями и вековыми традициями. С этой точки зрения прав Л. Вильянен, отметивший, что по сравнению с «Германом и Доротеей» Гёте и «Луизой» Фосса поэма «Охотники на лосей» Рунеберга «ближе к Гомеру, по-своему архаичнее».

С гомеровским (и фольклорным) героическим эпосом поэму Рунеберга сближают не только формальные особенности его поэтики (гекзаметр, постоянные эпитеты, подробность описаний и т. д.), но прежде всего попытка увидеть финскую народную жизнь, так сказать, в гомеровском качестве героико-эпического действия. Патриархальный сельский мир (со сценами коллективной охоты, крестьянского быта, прихода корабейников) изображается с видимым стремлением возвысить его до уровня эпического мира гомеровских поэм. Но в полной мере осуществить это было невозможно — Рунеберг писал свою поэму в другое историческое время. Если из поэм Гомера (и из фольклорного эпоса) изображаемый эпический мир возникает как единственно существующий и единственно возможный мир, то в поэме Рунеберга этого ощущения единственности уже нет; в ней предстает некий патриархальный микромир, за пределами которого простирается качественно иная историческая действительность. Для того чтобы этот микромир выглядел значительным, целостным и устойчивым, его необходимо было по возможности изолировать от остального мира, от движения истории; отличительными его чертами в поэме становятся замкнутость и статичность. В этой связи любопытно отметить, что Рунеберг и теоретически (в духе идей Шиллера о «наивной» и «сентиментальной» поэзии) подчеркивал своеобразную замкнутость изображаемого в эпосе мира. В своей статье о шекспировском «Макбете» он сравнивал античное сознание (как оно запечатлено в гомеровских поэмах) с замкнутой окружностью, тогда как послеантичное «христианское сознание» сравнивалось с устремленной в бесконечность волнообразной линией; своей замкнутостью окружность (эпос) охватывала наивно существующее бытие, то, что имело очерченные «конечные» границы; свойством же послеантичного искусства, по Рунебергу, является открытость, разомкнутость, стремление к бесконечно далекому идеалу.

Соответственно и в «гомеровской» поэме Рунеберга возникает картина прочности, устойчивости, незыблемой

традиционности изображенного патриархально-крестьянского быта и всего уклада жизни. В социально-нравственном отношении этот уклад зиждется на безусловном уважении потомков к предкам, равно как и на самоуважении людей, на чувстве собственного достоинства, на уверенности, что тот заведенный порядок жизни, которому они следуют, есть самый разумный, человечный и богоугодный. На охоте, в поле, быту они поступают так, как задолго до них поступали предки, и в рамках традиций, в рамках «векового знания» они демонстрируют свое личное умение, храбрость, силу; в поэме герои чрезвычайно дорожат тем, чтобы в традиционных ситуациях быть на уровне предков, действовать именно так, как предписывает традиция и народная память. Необходимо подчеркнуть, что при всей идеализации патриархальных отношений в поэме герои ее, в соответствии с героико-эпическим стилем, наделены чувством полноты жизни. В них нет того аскетизма, того мучительного долготерпения, которое акцентировалось Рунебергом в героях других произведений, в той же балладе о крестьянине Паво Саариярви. В образе Паво идеализировалось стоическое воздержание как черта христианской этики, тогда как в поэме крестьяне живут настоящим, умеют радоваться жизни, податливы на ее соблазны. Кажется, ни в одном другом произведении Рунеберга не описываются с таким удовольствием веселая пляска, застольные беседы, еда и питье. Тем самым герои поэмы Рунеберга как бы спорят с утверждаемой им же идеей аскетической умеренности.

Но мир, изображенный в поэме, замкнут, и только редкие эпизоды (например, посещение пищим Ароном города, упоминания о войнах) намекают на то, что за чертой этого сельского мира есть другой, чуждый и непонятный героям поэмы. Причем соседство этого непонятного мира угрожало деформацией самого героико-эпического взгляда на действительность. Такая деформация очень наглядно проявилась в последующих, написанных гекзаметром же, повествовательных поэмах Рунеберга, таких, как «Ханна» (1836), «Вечер под рождество» (1841): в эти поэмы все больше вторгается идиллия, вытесняющая эпико-героическое начало. Это было проявлением своеобразной исторической закономерности, которую на материале европейской литературы отметил еще Гегель, подчеркивший, что в новое время, в условиях буржуазного раз-

вития, уже не может быть героического эпоса в собственном значении слова; при попытках его возрождения эпос, ограниченный сферой «домашней жизни», превращается из героического в идиллический; новое время, по Гегелю, породило и новые жанры эпического повествования — роман, новеллу.

В дальнейшем Рунеберг должен был отказаться от следования гомеровским образцам, он стал более «романтическим» поэтом, что сказалось и на его последующих поэмах, таких, как «Надежда» (1841), «Король Фьялар» (1844). Что же касается поэмы «Охотники на лосей», то она осталась в истории финской поэзии именно как произведение «последнего гомерида», характерное для ранней стадии ее развития.

Многосторонними связями с фольклором характеризуется творчество Алексиса Киви (1834—1872), основоположника национальной финской драматургии и романа, реформатора финской лирики. Киви обладал глубоко оригинальным талантом; его творчество — явление исключительное, составляющее целую эпоху в развитии финской литературы XIX века.

Киви из тех художников, которые не были поняты современниками. Посмертное его признание тоже было трудным и замедленным; его открывали лишь постепенно, по частям, сначала как драматурга и романиста, а его лирика была по-настоящему оценена лишь сравнительно недавно, лет двадцать-тридцать тому назад. Учитывая исключительное значение творчества Киви, исследователи до сих пор не перестают удивляться, как стало оно возможно на той относительно бедной и маловозделанной литературно-языковой почве, которую представляла тогда финская словесность. Творчество крупного художника, разумеется, всегда неожиданность и открытие; но то новое эстетическое качество, которое Киви сообщил сравнительно неразвитой тогда финской литературе, предстает особенно феноменальным именно на фоне эпохи и ее общего литературного уровня. Еще поэт Э. Лейно в 1909 году отметил это впечатление внезапности совершенного Киви скачка, подчеркнув, что, явившись создателем финской художественной прозы, он «одним рывком поднимает ее на вершину повествовательной литературы, придает ей такое монументальное, искрящееся гениальностью совершенство, которое и в наши дни остается для

финского романа недостижимым». Эти слова не кажутся преувеличением и сегодня: «Семеро братьев» — по-прежнему первый финский роман не только по времени написания.

Непреодолимое значение творчества Киви исследователи подчас объясняли «вневременной» направленностью его художественной фантазии, ее безотносительностью к эпохе и общественной среде, в которой жил писатель. Но такой взгляд несостоятелен, связь творчества Киви с эпохой многообразна, она проявлялась по многим линиям. Необходимо учитывать диалектичность этой связи: Киви был порожден своим временем, зависел от него, но вместе с тем он, как оригинальный и крупный художник, возвышался над временем, порывал со слишком тесными для себя традициями и канонами, по-новому осознал преемственную связь литературы с народной культурой, видел явления в новой взаимозависимости и тем самым открывал новые пути развития национальной литературы.

Связь Киви с эпохой проявляется прежде всего в особом историзме его художественного мышления. Киви жил в период начавшихся в Финляндии буржуазных реформ, у него было обостренное чувство переходности времени, чувство того, что происходившие перемены затрагивали глубокие основы народной жизни и народного сознания. Киви интересовали и буржуазные реформы как таковые, но еще больше означали для его художественного сознания те подспудные, протекавшие в недрах народной жизни процессы, по отношению к которым реформы в их официально-юридическом выражении были лишь внешними вехами.

Существенное для понимания творчества Киви заключается в том, что историю и ее движение он видел через народное сознание, через народное восприятие, через изменения в традициях народной культуры. Переходное состояние эпохи для Киви — это столкновение традиционных основ патриархально-крестьянского быта, патриархальной морали, фольклорно-мифологического еще во многом мышления с начатками новой (буржуазной) цивилизации, нового (буржуазно-собственнического) правосознания, новой (книжной) культуры.

Связь творчества Киви с эпохой, воспринимаемой им именно как эпоха переходная, выражается в особом рода

конфликтах и ситуациях, в которых оказываются его герои. Для творчества Киви чрезвычайно показательно, что его герои не вдруг могут найти себе место в изменяющемся мире. Сами происходящие изменения долго остаются для них непонятными. Одни из его героев либо вовсе не могут приспособиться к ним и чувствуют себя несчастными изгоями, как, например, Куллерво в одноименной трагедии; другие находят свое место в изменяющемся мире с большим трудом, после долгих злоключений, бунтарства, потасовок, принуждения, вразумления, как это происходит, например, в комедии «Сапожники Нумми» и комической эпопее «Семеро братьев».

Неумение героев Киви найти свое место даже, казалось бы, в привычном для них окружении именно особого рода. Это не тот конфликт индивидуума со средой, который вытекает из сугубо индивидуальных (и субъективно-индивидуалистических) качеств протестующей личности, не бунт презревшего мир романтического гения, одиноко вознесшегося над земной юдолью и видящего иные мысленные дали. Герои Киви — люди из народа, их представления о жизни традиционны, выношены веками и принадлежат не только им лично. С этими представлениями люди жили задолго до них, ничего иного не зная и не ощущая в ином потребности. Герои Киви — последние носители этих некогда устойчивых и распространенных представлений о жизни, идеалов и моральных норм. Они и дальше хотели бы жить по этим нормам. Но изменяется мир вокруг них, и отсюда все их затруднения. То, что было нормой, более не является таковой и не согласуется со складывающимся новым миропорядком. Герои Киви подчас и хотели бы усвоить новые правила поведения, как-то приспособиться к ним, но это у них плохо получается, они кажутся странными и смешными чужаками в новом окружении, и только постепенно их жизнь начинает образовываться по общепринятому подобию.

Такова в самом общем (и несколько упрощенном) виде та главная социально-историческая коллизия, которая в той или иной форме разрабатывается в основных произведениях Киви. Эта коллизия была заложена в самой эпохе Киви, она принадлежит его собственному времени. Таким было его восприятие собственного времени, его понимание той общественно-исторической и культурно-исторической фазы, в которой пребывал, с его точки зре-

ния, финский народ. И такое восприятие могло быть только у писателя, которому история являлась не в статике, а в динамике, в результате чего исторически подвижным становился сам мир народной жизни.

Как художник Киви испытывал глубокое влечение к литературе европейского Возрождения. В особенности Шекспир и Сервантес были для него близкими по духу художниками, в их творениях личность, будь это принц или простой могильщик, выводилась на широкий простор истории, а изображаемая жизнь представляла взору полной движения и раскованности, в причудливом смешении серьезного и смешного, реальности и вымысла, при весьма свободном обращении этих писателей с традициями, с заимствованным литературным материалом. Все это было родственно таланту Киви, к этому он стремился, сознательно и интуитивно, в своем собственном творчестве.

С писателями Возрождения Киви сближает также особый сплав народного и литературного начал. Подразумевается народное начало в широком смысле: не только книжные «Калевала», «Кантелетар» и народные песни в живом бытовании, но и стихия народной речи в целом, народный юмор, игры, празднества, обычаи и т. д. Как и у писателей Возрождения, это мощное народное русло соединялось в творчестве Киви с культурно-книжной, культурно-гуманистической традицией. Для Сервантеса, Рабле, Шекспира чрезвычайно характерно сочетание культурно-гуманистической точки зрения с народно-буффонной, народно-смеховой. Нечто подобное наблюдается и у Киви. В частности, его юмор имеет глубокую народную основу; недаром он так ценил чувство юмора у финского крестьянина, впервые открыв для финской литературы эту сторону народной психологии.

Отметим еще одну черту творчества Киви, сближающую его с народной традицией, с одной стороны, и литературно-ренессансной, с другой.

Для созданной фантазией Киви картины мира чрезвычайно характерна крупномасштабность художественного видения. Укрупненно, нередко гиперболично, предстают у Киви и люди, и предметы, и животные, и общий фон. Единичный человек соотнесен с целым мирозданием, все окружено необычайным простором, все увидено в далекой перспективе, пространственной и временной. Черта эта связана с историзмом мышления, и она решительно

определяет качество эпического у Киви, равно как и качество его лирики, которую мы рассмотрим подробнее.

Эпическое у Киви принципиально отличается от эпического у Рунеберга. Для создания своего патриархально-эпического мира (более или менее статического) Рунеберг должен был изолировать его от большого мира (уже не патриархального и изменяющегося). Патриархально-эпический мир «Охотников па лосей» искусственно замкнут в себе самом, он выступает в своей замкнутой статичности как нечто самоценное и безотносительно-устойчивое.

Киви своим эпическим искусством, напротив, разомкнул патриархальный мир, ввел патриархального крестьянина в мир новой цивилизации, который ставит перед ним новые проблемы и заставляет его так или иначе реагировать на них, приспосабливаться к изменившемуся порядку вещей. По-своему просторен в изображении Киви и тот близкий к природе деревенский микромир, в котором непосредственно живут его герои. Но за этим деревенским микромиром, непосредственно осязаемым, обозреваемым простым глазом, у Киви всегда присутствует другой, более далекий и более огромный мир с разными заморскими странами и диковиными городами. Он присутствует пусть лишь в чьих-то полуфантастических и полупоэтических рассказах (моряка Нико в «Сапожниках Нумми», дядюшки героев в «Семерых братьях», тоже моряка), но он тем не менее составляет необходимый фон для изображаемых событий, позволяет увидеть их в определенной перспективе, напоминает о существовании такой целостности, по отношению к которой не только родная деревня героев, но и вся Финляндия является лишь малой частью.

В укрупненном восприятии людей и их окружения Киви во многом идет от фольклорного эноса и его гиперболической образности. Не только в «Куллерво», чей сюжет взят из «Калевалы», но и в «Семерых братьях» и стихах Киви образы людей в чем-то близки образам фольклорной героики. Но одновременно с фольклором Киви в своей склонности к укрупненному изображению человека и его окружения находил поддержку в литературе Возрождения, с ее крупными и сильными характерами и восприятием мира в его огромности и целостности.

Вместе с тем отношение Киви и к фольклорным и к литературным традициям отличалось чувством неза-

висимости и свободы. Это ярко проявилось и в его лирике и стало одной из причин того, почему его лирику так долго не могли оценить. Киви-поэт решительно уклонился от тогдашних литературных традиций. В финноязычной литературной поэзии того времени успело уже установиться нормативное правило об обязательности рифмы, классических размеров и форм. Было принято считать, что литературное финское стихосложение должно непременно «европеизироваться», пройти европейскую школу. Киви отказался и от рифм и от традиционных размеров. Его формальное поваторство вытекало из поваторства содержания. Например, метрическая подвижность в стихах Киви, его стремление разнообразить ритмы в немалой степени обусловлены подвижностью мировидения Киви, внутренним динамизмом создаваемых им картин жизни, причудливым сочетанием в них эмпирического и фантастического, ближних и дальних планов.

Как и драматургия и проза Киви, его поэзия очень своеобразна — по языку, метафорам, ритмике, отразившемуся мировосприятию. В стихах Киви можно почувствовать как фольклорные, так и литературные влияния, которые, однако, решительно преобразованы его фантазией, подчинены его собственному поэтическому видению. Киви по праву считается одним из самобытнейших финских поэтов.

В поэзии Киви удивительным образом сочетаются, казалось бы, разнородные качества: конкретно-предметное и отвлеченно-духовное, физическое и метафизическое, теплота осязаемого материального мира — и уходящая в туманную даль перспектива, детская непосредственность и солнечность мировосприятия — и раздумья о смерти. Причем одно не отрицает другого, не противоречит ему, но дополняет его и взаимодействует с ним, образуя общую картину мира, целостную и своеобразную.

Хотя фольклорные истоки весьма сильны в поэзии Киви, но это не внешняя фольклорность, не заимствование фольклорных форм как таковых. Киви почти совсем не прибегает к калевальскому стихотворному размеру, параллелизмам, эпическим повторам, сравнительно редко упоминает мифологические имена, хотя народная мифология еще очень близка сознанию его героев. Связь поэзии Киви с фольклором выражается в более глубоких проявлениях. Поэзия Киви по-своему эпична, и ее эпич-

ность имеет отношение к фольклорной эпике. От фольклорной эпики идут у Киви некоторые особенности изображения ближнего «микромира», эмпирически осязаемого микроокружения его героев. Несмотря на скромность своих реальных масштабов, это окружение воспринимается тем не менее как нечто огромное, величественно-гиперболизированное, и здесь есть родственное фольклорно-эпической гиперболизации.

В высоком смысле Киви употребляет в стихах и слова «герой», «богатырь». Обычные действия людей Киви-поэт изображает в таком ракурсе, что они приобретают родственное фольклору легендарное величие. Например, когда в стихотворении о медвежьей охоте читаем: «На Север лежал путь стрелков», то в общем контексте стихотворения это «на Север» воспринимается отнюдь не как простое указание на страну света, а скорее в значении полулегендарной страны — театра эпического действия; «Север» здесь по своей образной семантике приближается к Похьёле «Калевалы».

Даже столь характерный для Киви и для его укрупненного восприятия мира прием изображения местности непременно с какой-нибудь возвышенной точки, с которой можно обозреть окрестности во всех направлениях, имеет фольклорную аналогию в «Калевале»: в сорок третьей руне Вяйнямейнен советует Лемминкяйнену залезть на вершину мачты, чтобы увидеть, не снарядила ли за ними погоню хозяйка Похьёлы. В поэзии Киви этот «высотный взгляд», однако, совершенно преобразовывается и получает новое общемировоззренческое и художественное содержание. Происходит это уже под влиянием литературной поэзии — Данте, Шекспира, Оссиана, Стагнелиуса, Рунеберга и других поэтов. К поэзии и мировоззрению нового времени восходит в лирике Киви обостренное чувство перспективы, чувство бескрайности пространства, чувство простирающейся вдаль бесконечности. В поэзии Киви всегда есть томление в даль как лирическое выражение идеи бесконечности.

Из фольклорного эпоса эта идея не могла быть заимствована Киви, ибо фольклорно-эпическое мировидение еще не знает понятия бесконечного (абстрагированного) пространства и бесконечного времени. В фольклорном эпосе мир огромен, но не бесконечен, его границы — в пределах досягаемости (фольклорно-эпический герой

может достать солнце и луну с неба, сам небосвод мыслится как некая достигаемо-предельная твердь).

Усвоенное Киви новое мировидение не могло не внести существенных «поправок» в то, что перешло в его поэзию от фольклора. Эпичность его собственной поэзии в чем-то близка к фольклорной эпике, но не тождественна ей, не повторяет ее; она есть плод качественно нового мировосприятия. Уже то, что родственный фольклору (по своей укрупненности) эмпирический «ближний мир» существует в поэзии Киви не сам по себе, а вписывается в более широкую пространственно-временную перспективу, влияет на самое качество этого «ближнего мира», поскольку он становится лишь частью другой, более объемной целостности.

У Киви есть чисто эпические стихотворения, как, например, «Туомо и волы» или «Пожога Контиолы». Это небольшие эпические поэмы, в которых субъективно-лирическое начало почти отсутствует. Но есть стихотворения, в которых наряду с эпическим действием уделено место размышлению, переживанию, внутреннему состоянию героя (например, «Семья поселенца»). И есть стихотворения чисто лирические; хотя в них и присутствуют элементы сюжетности, но главное в них — изображение субъективно-личностного мира (например, «Тоска», «Качели»).

Возьмем стихотворение «На вересковом склоне», которым открывался вышедший в 1866 году поэтический сборник Киви. В стихотворении речь идет об углежогесмолокуре, который в ночном лесу следит за смолокурной ямой. Начальные строки как раз и содержат это сообщение-экспозицию, и картина пока еще возникает вполне будничная: «На вересковом склоне дымится угольная яма у подножия сосен; возле нее степенный старец, седой бородач». Последние два стиха начальной строфы, однако, переводят повествование уже на другой уровень — с будничного на эпико-героический. Вернее сказать, описываемое действие само по себе тоже буднично: старик бьет деревянной палицей по земле (для того, чтобы земля над ямой плотнее оседала по мере сгорания смолы, этого требовал производственный процесс). Но описано будничное действие эпически величественно: от ударов смолокура «гудит вересковый склон». И вот уже герой стремительно-неожиданно оказывается вписанным в огромность

мироздания, он созерцает простершийся над ним небосвод, размышляет о его таинствах, беседует со звездами.

В этом стихотворении весьма наглядно проявляется та особенность творчества Киви, что в сознании его героев ближний вещественный мир, эмпирически ограниченный, охватываемый глазом, тоже выглядит огромным и просторным миром, ибо он часть мироздания. Герои Киви не сознают себя стесненным, изолированным, заброшенным куда-то на периферию. Напротив, он как бы на виду у всего мироздания, он и сам причастен к мирозданию. И от этого присутствия целого мира при нем и при всем том, чем он занят, его будничные занятия получают небудничную значительность и размах. Необыденность обыденного, огромность эмпирически ограниченного — эта черта чрезвычайно присуща лирике Киви (и вообще его творчеству). Мироздание включает в себе для героев Киви немало таинственного и загадочного, но оттого что они сознают себя его частью, они не испытывают страха перед этой огромностью, а только живую и естественную любознательность. Созерцая ночное небо, смолокур в стихотворении «На вересковом склоне» мысленно задает вопросы самой Вселенной. Вопросы эти еще мифологического порядка, мифологично во многом еще сознание героя. В стихотворении хорошо показано, как живет вокруг смолокура ночная природа, живет первобытно-анимистической жизнью, с которой сливается жизнь самого героя. Смолокур то бодрствует, то засыпает, рядом пробегают лесные звери, летают птицы, собираются вокруг костра девы Тапюлы, и все это, включая самого человека, воспринимается как единая жизнь природы и единый мир.

Человек и его отношение к природе изображаются у Киви иначе, чем у Рунеберга. У Рунеберга природа нередко описывалась либо идиллически-статично, либо она подавляла человека своей исполинской мощью. В очерке о жителях Саариярви Рунеберг более всего восхищался «всеобъемлющим покоем» природы глубинных краев Финляндии.

В изображении Киви природа предстает не в статическом покое и однообразии, а полна движения. Она не балует человека, но и не подавляет его. В ее грозных стихиях человек находит себе друга и достойного соперника, с которым он может померяться своей недюжинной силой, проявить мощь собственной натуры. Так описала

борьба людей с разбушевавшимся морем в стихотворении «Буря». Эпическая героизация борьбы обычно присутствует у Киви в картинах охоты (стихотворения «Медвежья охота», «Песня охотника», а также охотничьи сцены в «Семерых братьях»).

В общении с природой, в борьбе с ее стихиями герои Киви менее связаны, менее ограничены в своих возможностях, чем в обществе с его законами, судебными заседателями, чиновниками и священниками. В обществе они постоянно должны опасаться, что к ним в любой день может явиться представитель власти с судебным иском за посягательство на чьи-то права; там они ограничены в своих действиях общественным правопорядком, который может быть для них даже более устрашающим, чем единоборство с медведем. Только в единении с природной жизнью герои Киви обретают нечто от качеств подлинных эпических героев, там у них появляется и ловкость и смекалка, тогда как при столкновениях с обществом эти качества оборачиваются либо глупостью, либо скандалом.

Как уже отмечалось, излюбленный прием Киви в описаниях природы, особенно в лирике, это взгляд с вершины, откуда взору открывается простор и приволье. В «Медвежьей охоте» на самой вершине холма расположена берлога зверя, и взобравшиеся на холм охотники победно обозревают раскинувшийся внизу широкий мир. Именно лес и вершину приветствует юный охотник в «Песне охотника»:

Здравствуй, лес! Вершина, здравствуй!
Здравствуй, вольный князь лесной!
Молодой, отважный парень,
Он выходит полон сил,
Как суровый ветер тундры.
Я хочу быть сыном леса,
Быть героем рощ еловых
И на пивах Тапиолы
Силой меряться с медведем,
Все на свете позабыв.
Здесь, где стены не мешают,
Где трава, как пол зеленый,
Под шатром высоких звезд,
Я хожу и напеваю.
Только эхо мчится вдаль...

(Перевод А. Ойслендера)

Художественное мировидение Киви в высшей степени отличается чувством перспективы — зрительной, временной, духовно-интеллектуальной. Показательным примером может служить стихотворение «Качели», одно из лучших и наиболее известных у Киви. Исходная ситуация здесь опять-таки привычно-обыденная, взятая из традиционной народной жизни: в троицу в деревне качаются на качелях, как это обычно делала крестьянская молодежь. И в начальной строфе только эта привычная ситуация, казалось бы, и обозначена. Однако стихотворение вовсе не является простой этнографической картинкой, простым описанием народного обычая. В нем запечатлены иные духовные миры и горизонты. Та обыденно-эмпирическая высота, на которую взлетают деревенские качели, преобразуется в стихотворении в огромную символическую высоту, откуда открываются дали разных уровней: 1) это и простершийся внизу физический мир (еще в более или менее реальных признаках: зеленеющая земля, голубое небо, ветер над рощей в долине, пение птиц); 2) это и примечтавшаяся поэту фантастическая страна вечного лета и вечного счастья («там плечи дремотной березы всегда под зеленым кафтаном, и нивы всегда золотятся на склонах холма»); 3) это и рождающаяся в сознании поэта мысль о потоке бескопечного, необратимого (в сильной степени абстрагированного) времени, в который вливается реальная человеческая жизнь от рождения до смерти.

Также и в поэме-утопии «Птичий дом» солнечный остров вечного счастья описан таким образом, что возникающая фантастическая картина не становится статичной, не выключается из движения человеческой мысли, не превращается в идиллию полного покоя. Трудолюбивые и добросердечные жители птичьего острова, казалось бы, могут быть всем довольны и ничего больше не желать, но и их посещает тихая печаль, томление неясной мечты, уносящей их ум от того, что есть, к чему-то еще неведомому, еще неиспытанному, но манящему сердце.

Хотя в поэзии Киви встречаются библейские мотивы, однако его идеальный мир не следует приравнивать к религиозно-библейскому потустороннему миру. Не случайно в стихотворении «Дальний лес» дитя и мать вступают в спор по поводу того, где же она, страна мечты: мать указывает на небеса, дитя — за синеющий лес. Идеаль-

ный мир Киви по-своему утопичен, но это все же земной, человеческий мир.

Идеально-утопическое у Киви постоянно соотносится с живой жизнью, и такое соотношение составляет важнейшую основу его искусства, основу его понимания и самой жизни, и движения человеческой мысли.

Движение романа

Человеку, интересующемуся литературой читательски непосредственно, для собственного удовольствия, а не для написания ученого труда, могут показаться довольно странными иные споры и рассуждения о ней. Дискуссии о литературоведческих терминах и понятиях, о проблемах историко-литературной периодизации или, скажем, о том, был ли такой-то писатель романтиком или реалистом, а если был тем и другим, то с какого момента начался его переход из одного качества в другое — литературоведческие баталии на подобные темы вспыхивали и вспыхивают часто, занимая немало печатной площади.

У «просто читателя», да и не только у него, возникает иногда вопрос: а нужно ли это? От стремления все распределить по разделам и полочкам, пометить ярлыками-дефинициями не страдает ли в первую очередь живое читательское восприятие литературы — как современной, так и классической?

Разумеется, было бы самонадеянностью утверждать, что все литературоведческие дискуссии по-настоящему полезны и плодотворны: на ниве критики, как и на прочих нивах, произрастают свои злаки и плевелы.

Но следует при этом учитывать, что многие, казалось бы, самые отвлеченные литературоведческие проблемы возникают из весьма настоятельной практической необходимости.

Вот уже в течение ряда лет большой коллектив советских литературоведов во главе с Институтом мировой литературы им. М. Горького Академии наук СССР готовит десяти томную «Историю всемирной литературы». Нужда в такого рода труде давно назрела. У нас есть солидные работы по истории русской и советской литературы, есть многотомные «Истории» многих национальных литератур, однако за все годы советской власти еще не

было попытки написать обобщающий труд по истории всемирной литературы в целом. Упомянутый десяти томник будет первым марксистским опытом в этой области.

Но осуществление такого труда, в котором есть, повторяем, реальная практическая необходимость, предполагает решение большого количества общетеоретических вопросов. Но какому принципу систематизировать сотни национальных литератур мира, западных и восточных, латиноамериканских и африканских, очень древних и совсем молодых? Как объять это пестрое множество литератур единой и стройной системой историко-литературной периодизации? По каким главным признакам сопоставлять и сравнивать разные литературы, устанавливать общность их развития, чтобы в итоге получилась история действительно всемирной литературы, а не сто-двести разных очерков, более или менее механически объединенных общим заглавием?

И. Г. Неупокоева в своей недавно вышедшей книге «История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа» (М., «Наука», 1976), которая родилась во многом как плод теоретических размышлений автора в процессе подготовки названного десяти томного коллективного труда, приводит следующее высказывание В. И. Ленина о значении общих вопросов для понимания вопросов частных: «...кто берется за частные вопросы без предварительного решения общих, тот неминуемо будет на каждом шагу бессознательно для себя «натякаться» на эти общие вопросы»¹. Эта истина в полной мере относится и к литературоведению.

Из практической задачи, хотя куда более скромного масштаба, возникла и предлагаемая статья, посвященная методологическим проблемам периодизации истории литературы Финляндии. Занятый последние годы подготовкой «Истории финской литературы», которую предполагается издать в двух томах, я должен был много размышлять над общими вопросами ее развития, сопоставлять литературные эпохи, проследивать эволюцию жанров, определять главные вехи и в этой связи уточнять свои представления об удельном весе отдельных писателей и книг. Результаты этих размышлений для меня подчас

¹ В. И. Ленин. Соч., изд. 4-е, т. 12, стр. 438.

были своего рода откровением. В процессе долгих сопоставлений и порой довольно-таки отвлеченных рассуждений я начинал, к своему удивлению, замечать, как при повторном чтении того или иного романа существенно изменяется мое собственное читательское восприятие, я воспринимал роман по-новому, в нем открывались новые содержательные пласты. Происходило это потому, что роман с его конкретными образами, сюжетом, стилем существовал для меня уже не сам по себе, а в тесной соотнесенности с целыми литературными эпохами, с традициями романного повествования вообще.

В этой статье более всего меня интересует эволюция именно романного жанра, причем эволюция с точки зрения общих проблем периодизации финской литературы, преимущественно новейших ее этапов, после 1918 года.

Хочу подчеркнуть, что проблемы периодизации не только в масштабе всемирной, но и одной национальной литературы достаточно сложны, и марксистское литературоведение уделяет им большое внимание, рассматривая их как проблемы методологические, определяющие понимание историко-литературного процесса.

Дело ведь не просто в том, чтобы обозначить литературные периоды хронологически, указать, что такой-то период начался с такого-то года и кончился тогда-то. Определение убедительных хронологических рубежей, разумеется, важно, и здесь желательна максимально возможная точность. Однако с точки зрения методологической гораздо важнее постичь всестороннее содержание литературного развития в тот или иной период, эволюцию уже существующих и генезис новых литературных направлений, понять специфически характерное именно для этого периода в развитии литературных родов и жанров — романа, новеллы, драмы, лирики, причем понять все это не как изолированные друг от друга явления, а в общей взаимосвязи и взаимозависимости, в общей динамике различных сторон литературного процесса. Только так может возникнуть целостная и достаточно полная картина определенного литературного периода, определенной литературной эпохи. Только таким путем можно приблизиться к подлинному историзму в освещении литературного развития. Максимальный учет всего этого как раз и воплощается в литературной периодизации.

Можно наблюдать, что современное буржуазное литературоведение, в том числе в Финляндии, уделяет проблемам периодизации куда меньше внимания, чем литературоведение марксистское. Здесь сказывается разный подход к предмету исследования, разное понимание исследовательских задач. В марксистских историко-литературных работах главам о творчестве отдельных писателей обычно предшествует общая глава с всесторонней характеристикой соответствующего литературного периода, с выявлением его противоречий, сложной динамики, главных тенденций, то есть всего того, что помогает осмыслению истории литературы именно как процесса, обладающего своими закономерностями, исторической протяженностью, внутренними взаимосвязями между отдельными явлениями. В самом этом сочетании основательных общих глав с главами об отдельных писателях находит выражение методологическая установка марксистского литературоведения выявить в равной степени как индивидуальное, так и общее в художественном творчестве; причем индивидуальное и общее не рассматриваются как абсолютные противоположности: первое есть форма проявления второго.

В современных историко-литературных работах буржуазных исследователей общие характеристики литературных периодов обычно даже по объему более скромны, их место и удельный вес в контексте исследования принципиально другие. Менее важными считаются общие закономерности литературного процесса, главное составляют отдельные писатели и произведения. В работах такого рода всегда существует опасность, что история литературы как таковая лишится внутренних связей и распадется на более или менее изолированные явления.

Для некоторых крайних направлений буржуазного литературоведения история литературы в качестве предмета исследования вообще перестает существовать, в итоге проблемы периодизации утрачивают для них всякий смысл. Происходит это тогда, когда предельно абсолютизируется индивидуальность таланта, неповторимость отдельного художественного произведения и самостоятельность литературы как особого рода духовной деятельности. В качестве чисто эстетического феномена литература в этом случае полностью изолируется от других областей социально-духовной жизни, более того, внутри самой ли-

температуры каждое отдельное художественное произведение превращается в совершенно изолированный, замкнутый в себе, имманентный мир, не имеющий точек соприкосновения с другими художественными произведениями (такими же имманентными мирами), с творчеством других писателей, с другими духовными и общественными реальностями. Литература как целое перестает существовать, она распадается на отдельные атомы-произведения, и в этом атомистическом хаосе уже не может быть речи о литературной преемственности и развитии, о тенденциях, направлениях, школах и т. д. Об этих крайних тенденциях буржуазного литературоведения говорят, например, Рене Уэллек и Остин Уоррен в своей «Теории литературы»: «В известном смысле каждое произведение предстает структурой, никак не соотносящейся с другими произведениями. Можно утверждать, что от одной творческой индивидуальности к другой не происходит никакого развития. Утверждают даже, что нет истории литературы — есть только история пишущих людей... Подобного рода крайний «персонализм» неизбежно ведет к признанию полной изолированности каждого художественного произведения, а это практически означает, что оно «некоммуникабельно», недоступно для понимания».

Оговоримся, что в литературоведческой практике подобные имманентные методы в чистом виде встречаются все же редко, ибо их «чистота» ведет в тупик. Поэтому на практике исследователи часто не выдерживают «чистоты метода», вынуждены в чем-то отклоняться от него, нарушать его последовательность. Это можно заметить и в финском литературоведении, например, в работах неокритического направления. Авторы этих работ, исследуя творчество отдельных писателей, должны волей-неволей обращаться и к таким общественно-историческим, биографическим и другим фактам, которые противопоставлены неокритическому методу в его «чистом виде». Они просто не могут обойтись без того, чтобы изредка не обращаться к сведениям биографии писателя, его литературному окружению, к фактам исторической эпохи, литературных влияний и т. д. Эти допускаемые «нарушения метода» авторы подчас оговаривают тоном извинения, но тем не менее идут на них, сознавая, что в противном случае поставленная задача — дать более или менее целост-

ное представление о творчестве писателя — окажется невыполнимой. (В качестве финских примеров укажем на исследование Кая Лайттиена о творчестве Айно Каллас, на работы Аарне Киннунена о Киви и др.) Авторы этих работ вполне можно понять. Ведь в «чистом виде» метод неокритики предписывает сосредоточивать весь исследовательский интерес исключительно на отдельно взятом произведении как замкнутой эстетической целостности. Если строго следовать этому принципу, то нельзя воссоздать не только историю национальной литературы, но и творческий путь отдельного писателя, ибо путь этот есть не просто некое число изолированных друг от друга произведений, а нечто принципиально иное.

Марксистское литературоведение, признавая эстетическую специфику словесного искусства и его относительную самостоятельность среди других видов общественного сознания, тем не менее не абсолютизирует эту самостоятельность, не изымает литературу из закономерностей социального детерминизма. Специфическое преломление этих закономерностей в литературном развитии, их трансформация в собственно эстетические закономерности и составляют предмет истории литературы, но меньшей мере один из главных ее предметов. Марксистское литературоведение исходит из диалектики общего, особенного и единичного. Кратко говоря, история литературы есть история развития эстетических явлений, литературно-художественного мышления в его социальной обусловленности. Социальное содержание и социальная обусловленность литературы не есть нечто внешнее для нее, а составляет ее внутреннее свойство. Социальное заключено в самом эстетическом, эстетическое составляет разновидность социального. И история литературы, не сводясь к социологии и тем более избегая вульгарной социологии, в то же время не может обойтись без социологии подлинно научной.

В марксистском литературоведении эти методологические принципы общеизвестны, что, однако, не делает их практическое осуществление менее трудным. Историко-литературная периодизация представляет сложность особенно потому, что при выделении периодов, направлений, литературных групп, при определении их значения в общем литературном процессе необходимо учитывать чрезвычайное множество разнообразных, часто противоречи-

вых факторов (общественно-эстетических, индивидуально-творческих, рецептивно-функциональных, социально-идеологических и пр.), осмыслить их в динамическом единстве, во взаимосвязи с предшествующими традициями и в определенной перспективе. Выработка целостного взгляда на историко-литературный процесс требует от исследователя хорошего знания огромного материала, способности воспринимать литературные факты в богатстве связей, во всей их многомерности и многозначности, умения мыслить крупно и обобщенно, когда за деталями не ускользает общее.

Научная постановка проблемы периодизации требует достаточных подготовительных исследований, в ходе которых происходит всестороннее осмысление литературного материала. На данной ступени изученности финской литературы марксистским литературоведением, вероятно, преждевременно говорить о глубоком, выношенном решении вопросов периодизации. Особенно это касается литературы XX века, которая менее изучена и развитие которой отличается большой сложностью. Так же и мои соображения относительно периодизации ее истории носят предварительный характер и не охватывают всего круга проблем. По части литературного материала я буду чаще всего ссылаться на жанр романа, пытаюсь проследить этапы его эволюции.

Но прежде оговорю, что и по отношению к финской литературе XIX века с периодизацией дело обстоит не вполне удовлетворительно. Это признают и финские исследователи. С их стороны нередки сетования на неопределенность традиционных литературоведческих терминов, таких, как романтизм, реализм, натурализм, на недостаточно четкую атрибуцию соответствующих литературных направлений. В историко-литературном отношении очень размыто, например, содержание термина «национальный романтизм» (*kansallinen romantiikka*), хотя пользуются им финские литературоведы очень широко применительно к литературе всего XIX и даже начала XX века. Сетованиями на неточность терминов, с одной стороны, как бы оправдывается слишком вольное их употребление, неточность становится своего рода индульгенцией. А с другой стороны, наблюдается подчас полное пренебрежение к терминам, стремление обойтись вообще без них.

Терминологические затруднения тем более возрастают, когда речь заходит о литературе XX столетия. Соответственно сложнее обстоит дело с выделением основных литературных направлений, с определением художественных методов. Говорим о «рабочей литературе», «группе туленкантая», о группе «Кийла», по кем были входившие в эти группы писатели по художественному методу, остается неясным. Нужно ли напоминать, сколь туманно подчас содержание таких терминов, как «постромантизм», «неоромантизм», «неореализм», «неонатурализм», «модернизм», «традиционализм», к которым время от времени прибегают финские критики.

Хочу решительно подчеркнуть, что дело, разумеется, не только и, может быть, не столько в самих терминах, сколько в их конкретном историко-литературном содержании, в том, как понимаются обозначаемые ими литературные явления. При написании истории литературы очень важно иметь ясное представление о том, как исторически соотносятся между собой разные по времени литературные явления, включая те, которые мы обозначаем родственными терминами. Скажем, если принимается термин «постромантизм» в отношении к финской поэзии 1920—1930-х годов, то тем более необходима ясность в том, что объединяло «постромантизм» с «неоромантизмом» начала XX века и с «собственно романтизмом» XIX века и что отличало их. Естественно и правомерно говорить, например, о реализме применительно к разным периодам: писатели-реалисты были в финской литературе и в начале XX века, и в двадцатые — тридцатые годы, и в послевоенные десятилетия. Но важно при этом не упускать из виду, что реализм как художественный метод исторически развивался, что он определенным образом реагировал на новый общественно-исторический опыт, что-то эстетически приобретал, от чего-то отказывался, словом, эволюционировал, находился и продолжает находиться в живом движении.

Эта динамика художественных методов и литературных направлений как раз и составляет историко-литературный процесс, и она должна учитываться при его научной периодизации. Здесь нельзя, например, довольствоваться одним лишь понятием «традиционализм» (которым в финской критике часто подменяется понятие «реализм»). Ибо если речь ведется только о «традиционализ-

ме». то вне поля зрения остается именно историческое развитие реализма как художественного метода; сама его способность к развитию в этом случае отрицается, не принимается во внимание.

Ниже я остановлюсь на ряде моментов, имеющих, как мне кажется, первостепенное значение при построении марксистской истории финской литературы XX века и ее научной периодизации. Речь пойдет о фактах общественно-исторического и одновременно эстетического характера. Общественно-исторические события изменяли социальную действительность (как объект литературы), влияли на духовную атмосферу в стране и на мироощущение писателей, что в совокупности имело свои эстетические последствия.

Когда речь идет об истории финской литературы после 1918 года, принципиально важным становится сам этот хронологический рубеж: 1918 год.

Необходимо иметь в виду, что весьма по-разному понимается исторический смысл этого рубежа, в том числе применительно к истории финской культуры. Для многих буржуазных историков и литературоведов 1918 год — это «vapausotta», то есть не социальная революция и острейшая форма классовой борьбы, а война национально-освободительная, война за «независимость от русского господства». Эта «белая ложь», как ее называют теперь в Финляндии, так долго преобладала в финской науке, что преодолеть многообразные проявления и последствия искаженной версии о событиях 1918 года далеко не просто.

Для марксистской науки 1918 год — это год финской рабочей революции как острейшей формы классовой борьбы. Революция явилась кульминационным завершением одного периода в истории Финляндии, и после ее поражения начался другой период.

Необходимо учитывать, что финская рабочая революция была не изолированным явлением, а частью мирового революционного процесса. В развитии этого процесса были временные поражения, временные спады. Но в общемировом масштабе огромное значение имела победоносная Октябрьская революция в России, открывшая новую эпоху в мировой истории. При всем трагическом исходе финских событий 1918 года победа русского Октября и строительство социализма в СССР стали фактором

устойчивого влияния на сознание передовых писателей также в Финляндии. Еще Майю Лассила, расстрелянный в мае 1918 года финскими белогвардейцами, хорошо понимал всемирно-историческое значение Октябрьской революции, когда образно писал, что отныне «человек в серой шинели, представитель бедняцкого люда России, именуемый большевиком, стал главным фактором, определяющим ход современного развития». Лассила подчеркивал, что большевизм и идеалы победившей в России социалистической революции — это «громкий голос совести человечества, клич свободы, могучий зов новой жизни».

Однако в Финляндии революция 1918 года потерпела поражение, и это имело тяжелые последствия для развития финского общества. Общественно-политическая и духовная атмосфера в 20—30-е годы не слишком благоприятствовала нормальной литературной жизни, укреплению прогрессивных идейно-художественных тенденций. Конечно, нет нужды впадать в односторонность и видеть только негативные стороны литературы этого периода. Были крупные таланты, выходили значительные произведения. В 20—30-е годы жили и творили писатели старшего поколения — Иоэль Лехтонен, Илмарин Кянтто. Франс Эмиль Силлманпя, Волтер Килпи; заявили о себе Пеннти Хаанпя, Эльмер Диктоннус; оставили след в литературе группа «пламеносцев» и левое объединение «Кийла». Литературная жизнь была противоречивой, происходила борьба различных тенденций.

Но если иметь в виду общее состояние литературы, общее ее самочувствие, то по сравнению с концом XIX и началом XX века в литературе 20—30-х годов наблюдался определенный спад. На это обращали внимание уже тогдашние финские критики. Можно напомнить, например, о критическом памфлете Олави Пааволайнена «Генеральная уборка, или в детской литературы» (1932), об одной из статей Матти Куръенсаари с характерным заголовком: «Остановившаяся литература» (1934). Автор статьи упрекал тогдашнюю финскую литературу в гражданской робости, духовной апатии, консервативно-охранительных тенденциях, склонности к идиллическому самоуспокоению. «Наша литература,— писал Куръенсаари,— напоминает старинную пасторскую гостиную с плотно закрытыми двойными рамами, где сидят опрят-

ленькие старички и старушки, рассказывая друг другу семейные предания и сиюсь забыть о бунтующей на дворе непогоде».

Можно подумать, что поскольку это писали современники, непосредственные участники тогдашней литературной жизни, кое-что в их заостренных выражениях происходило от чрезмерного критического запала, от полемического преувеличения. Но от этого суть их констатаций о тогдашнем состоянии финской литературы не меняется, они были во многом правы. Это подтверждают последующие исследователи, которые судят о литературе 20—30-х годов на историческом расстоянии и более беспристрастно. Уже после второй мировой войны Алекс Матсон, бросая ретроспективный взгляд на литературу 20—30-х годов, придерживался мнения, что это был период спада и кризисного состояния. Как в предшествующий период (в начале XX века), так и на последующем этапе (после второй мировой войны) финская литература, по мнению Матсона, предъявляла к себе более высокие требования, ее общий тонус был выше, чем в период между двумя мировыми войнами. В причины этого спада Матсон не вдается, оговаривая, впрочем, что они были многообразны. Нет сомнения в том, что главной причиной была неблагоприятная для литературного развития общественно-политическая атмосфера в Финляндии 20—30-х годов. По своему историческому ритму этот период был существенно иным, чем начало XX века.

В те два десятилетия, которые предшествовали революции 1918 года, Финляндия переживала общедемократический подъем, шло рабочее движение, повышалась активность масс; общественная жизнь отличалась динамичностью, она развивалась по восходящей линии. Конечно, в связи с углублявшимся кризисом капитализма в литературе имела почва для буржуазно-декадентских настроений, усиливался индивидуализм, но вместе с тем литература и искусство испытывали сильное влияние положительных общественно-политических процессов, крупнейшие художники остро чувствовали драматизм времени, приближение революционных потрясений. Развитию литературы была присуща интенсивность, возникали новые идейно-литературные направления (неоромантизм, рабочая литература, новый этап в развитии реализма), под воздействием общественно-политических

событий они быстро эволюционировали, в литературе происходил энергичный процесс идейного размежевания. Перед писателями встала проблема выбора общественной позиции, драматизм времени выражался в драматизме отдельных писательских судеб. Чувство кризиса общества и тревожное ожидание революции побуждали передовых писателей к выработке целостного мировоззрения, в литературе и искусстве наблюдалось тяготение к художественному синтезу, к масштабности и монументальности. Не все из этих тенденций реализовалось одинаково успешно в художественной практике, но важно отметить само направление исканий, порожденное предреволюционной эпохой. С этой эпохой связаны выдающиеся явления финской культуры: поэзия Эйно Лейно, живопись Аксели Галлен-Каллелы, музыка Яна Сибелиуса. Бросаются в глаза некоторые из черт, объединяющих этих художников: обостренный драматизм мировосприятия, обобщенность художественного мышления, интерес к фольклорно-мифологическим образам, стремление к выразительной простоте и монументальности.

После поражения революции 1918 года духовная атмосфера в Финляндии во многом изменилась. Началась полоса политической реакции и преследования прогрессивных сил; рабочее движение оказалось временно дезорганизованным, прежняя социал-демократическая рабочая партия превратилась в правооппортунистическую реформистскую партию, а молодая коммунистическая партия вынуждена была действовать в подполье. В конце 20-х годов возникло фашистское движение «лапуасцев», прибегавших к террору и угрожавших захватить политическую власть. Усилились позиции реакции в области культуры, народного просвещения, в университетах. Буржуазия стремилась воспитать молодежь, в том числе из рабочей среды, в таком духе, чтобы она забыла революционные традиции, героическую борьбу отцов. Тойво Пекканен в романе «В тени завода» (1932) весьма наглядно изображает этот процесс. Герой романа — рабочий парень, его отец был красногвардейцем, отсидел за это в тюрьме. Сын после смерти отца постепенно отходит от рабочего движения, безразличен к социальным вопросам, замыкается в себе.

Это была порожденная господством политической реакции «болезнь времени», отрицательно сказавшаяся

также на литературе. Были в какой-то степени забыты ее демократические традиции, ослабла связь литературы с социальной действительностью, притупилось ее активное социально-критическое острие, ее гражданская устремленность. В литературе получили силу консервативные буржуазно-охранительные тенденции и вместе с тем усилился социальный пессимизм, появились новые формы «эскапизма», бегства в область иллюзий.

Все это имело свои эстетические последствия и отразилось, например, на тогдашнем состоянии финского романа, на его эволюции. Роман как крупный эпический жанр может служить весьма чутким показателем самочувствия литературы, показателем того, как и насколько глубоко она отражает жизнь современного общества.

Правоммерно говорить об изменении самой эпичности финского романа в 20—30-е годы. Роман становится в известном смысле менее эпическим. Выражается это в том, что сужается социально-событийная основа романного повествования, в ряде романов эпическое действие вообще сокращается до минимума; деформации подвергается социальная концепция человеческой личности, получают влияние биологические воззрения на человека и его бытие в мире. В итоге иными выглядят романские герои, сужается их эпическая самостоятельность и масштабность, ослабевает социально осознанная направленность их действий. Романное повествование в значительной степени утрачивает социально-историческую перспективу.

Выше имеются в виду те финские романисты 20—30-х годов, которые, оставаясь на гуманистических позициях, тем не менее не смогли выйти за рамки буржуазного сознания. Они могли быть очень критичными по отношению к изображаемой ими буржуазной действительности, но когда речь заходила о переустройстве общества, о революционной его переделке, они оставались либо крайними пессимистами, либо утопистами, избравшими позицию «надклассовости». Особое направление представляли в финской литературе 20—30-х годов те писатели, творчество которых испытало влияние социалистических идей (одним из них был Пентти Хаанпя).

Говоря о сужении эпичности финского романа, я подразумеваю прежде всего романы таких известных финских писателей, как Франс Эмиль Силланпя, Иоэль Лех-

топец, Илмари Кианто, Волтер Килпи. Хочу быть правильно понятым: касаясь исторической специфики их творчества, я вовсе не намерен ни прищипать их талант, ни умалять их значения как крупных художников. Нет, это были выдающиеся писатели, и лучшие их романы принадлежат финской классике, в особенности «Праведная бедность» (1919) Силлапя, «Путкинотко» (1919—1920) Лехтонена, «Иосеппи с нищего берега» (1924) Кианто. Но историческая специфика творчества этих писателей существует, и о ней речь. Следует также учитывать, что в общем развитии финской романистики их творчество означало не только некоторые утраты по сравнению с предшественниками, но и определенные художественные приобретения, и это тоже существенно важно.

Романы 20—30-х годов полезно сопоставить с романами не только начала XX века, но и предшествующего столетия. Тогда резко бросятся в глаза происшедшие внутри романного жанра изменения.

Если взять первые финские романы — «Рассказы фельдшера» (1851—1867) Сакриса Топелиуса или «Семь братьев» (1870) Алексиса Киви, — то этим произведениям присущи еще такие черты эпического повествования, которые последующей финской романистикой были утрачены. Отметим некоторые из этих черт.

1. Широкий охват исторического и романно-повествовательного времени. Роман Топелиуса охватывает события шведско-финской истории на протяжении полутора столетий, от Тридцатилетней войны до конца XVIII века. Протяженность повествования во времени свойственна и роману Киви, хотя в нем повествуется не о событиях государственно-политической истории, а о движении народной жизни. В основе коллизии романа лежит столкновение двух исторических эпох; лесная робинзонада семь братьев изображена как неудавшаяся попытка бежать из мира новой цивилизации в более архаическую эпоху и жить охотой, а не земледелием. Протяженность повествования во времени подчеркивается и концовкой романа, его последними фразами. Прощаясь со своими героями, автор замечает, что жизнь их длилась еще долго. «Мирно текла она, приближаясь к пышному полудню, и мирно склонилась потом к тихому вечеру, но еще много-много раз до того успело свершить свой путь золотое солнце».

В отличие от этой длительности в романах XX века историческое и повествовательное время куда более ограничено. Уже в романе Йоханнеса Линнанкоски «Беглецы» (1908) повествовательное время сведено к последнему году жизни семидесятилетнего героя. Действие романа Йозеля Лехтонена «Путкинотко» (1919—1920) охватывает один день, романа Волтера Килпи «В гостиную Аластало» (1933) — всего лишь один вечер.

2. Для романов Топелиуса и Киви характерно также обилие эпического действия, в них описывается множество разных событий, в них всегда что-нибудь происходит. Топелиус назвал свой роман «иродолжающейся новеллой» — видимо, не только потому, что роман печатался с продолжением в газете (в течение шестнадцати лет), но и потому, что в нем беспрерывно следовал эпизод за эпизодом, событие за событием. В романе Киви тоже много действия, его герои по-своему активны, они всегда чем-нибудь заняты: строят дом в дремучем лесу, охотятся, ловят рыбу, рубят подсеки и сеют хлеб, варят пиво и выясняют отношения с соседями. Причем события эти изображены способом эпической объективизации, изображены как нечто реально происходящее. Они не растворяются в субъективной рефлексии героев, не возникают в «потоке их сознания» лишь как некое внутреннее отражение происшедшего, что характерно для многих европейских и финских романов XX века, начиная с Марселя Пруста. Эпическое начало в романах этого направления почти отсутствует, они уже бесконечно далеки от романа-эпопеи с его стремлением к максимальному охвату целостности бытия; они похожи скорее на непомерно разросшиеся лирические медитации. Эпичность разрушается в западном романе XX века также иронией, ироническим отношением автора к изображаемому и самоиронией героев. Ирония — враг эпичности, ибо эпичность в собственном смысле включает возвышенно-героическое начало; последнее есть даже в комической эпопее (классический пример — «Дон-Кихот»).

Тенденция к обеднению романа эпическим действием наблюдалась в финской литературе особенно после 1918 года. Напомним, что даже в романе Силлания «Праведная бедность», который посвящен событиям финской революции 1918 года, этому взрыву социальной активности

народных масс, собственно эпического действия все же очень мало. Жизнь героя рассказана от рождения до смерти, но в течение всей жизни он подчеркнуто пассивен и чуждается действия. Он оказывается лишь случайно и не по своей воле втянутым в события.

В соответствии с этим меньшую роль в романе XX века начинает играть фабула. Фабула ведь возникает из действия, из сцепления событий. Поскольку эпического действия в романе XX века мало, значение фабулы становится второстепенным. В романах Силлаппа фабула обычно предельно проста, причем автор кратко излагает ее уже в начале произведения. Так происходит и в «Праведной бедности»: основные моменты жизни героя и ее трагический финал сообщаются читателю уже на первых страницах, после чего автор переходит к более подробному изложению. Этим как бы подчеркивается, что главное для автора не в самой фабуле, а в ее психологическом наполнении.

3. В романах Топелиуса и Киви изображается, разумеется, и «частная жизнь» героев, но все же акцент поставлен не на частно-индивидуальном, а на общенародном и общенсторическом, на том, что касается общества в целом. Индивидуальные судьбы героев изображены так, чтобы в них как раз и предстало общенародное и общенсторическое. В романе Топелиуса занимательная романтическая интрига распутывается на широком социальном фоне, и это придает повествованию масштабность. История, по Топелиусу, это непрерывное столкновение человеческих страстей и сословных интересов, причем одни сословия постепенно утрачивают былую мощь и значение, тогда как другие возвышаются из униженного своего состояния. История, таким образом, предстает в поступательном движении, которое и составляет, в известном смысле, главный сюжет повествования. Роман Киви, в свою очередь, отличается эпической широтой, в нем воссоздан целый мир народной жизни; роман песет в себе многие черты эпопеи, хотя и комически окрашенной, но вместе с тем героической.

В романах 20—30-х годов, в том числе в романах Лехтонена, Кианто, Силлаппа, этой эпической широты уже нет, общенародное начало в них выражено слабо, судьбы их героев предстают больше как частные судьбы.

4. Романами Топелиуса и Киви (которые в финской истории представляют раннебуржуазную эпоху) присущ еще определенный мировоззренческий оптимизм, чувство поступательности исторического движения, вера в прогресс — все то, что в романах XX века, то есть в романах позднебуржуазного времени, сильно ослабевает, если не исчезает вовсе. В свое время историческое чутье Киви, его глубокий художественный историзм явились большим достижением финской литературы. Изображенный им мир народной (патриархально-крестьянской) жизни существует не просто сам по себе, в своей замкнутости и статике (как это было еще в эпической поэме Юхана Людвиг Рунеберга «Охотники на лосей»); мир народной жизни включен у Киви в необратимое историческое движение, и отсюда возникает коллизия романа. Своим эпическим искусством Киви разомкнул патриархальный мир, ввел патриархального крестьянина (с его еще во многом фольклорно-мифологическим мышлением) в мир новой цивилизации, столкнул с нормами буржуазного правосознания, книжной культурой, идеями национальной консолидации. Не только для романа Киви, но и для его драматургии и лирики чрезвычайно характерно чувство перспективы — зрительной, временной, исторической. Это чувство перспективы, разлитое в творчестве Киви, является одним из главных показателей того, что жизнь являлась его художественному взору не статичной, а в движении и развитии. Если взять упомянутые романы 20—30-х годов, то в них уже нет такого ощущения исторического простора и перспективы. Подробнее об этом в дальнейшем.

5. Отметим также некоторые изменения романной формы и стиля.

В романах Топелиуса и Киви встречаются еще такие стилевые приемы, которые свойственны относительно ранним ступеням развития литературно-повествовательного жанра и которые в чем-то близки эпосу фольклорного происхождения («Илиаде» и «Калевале»). Например, в романе Топелиуса есть рассказчик (фельдшер Бэк) и есть слушатели. В романе Киви в роли рассказчиков и слушателей часто выступают сами герои. Этой ситуацией рассказчик — слушатель (по фольклорно-эпической аналогии: певец — слушатель) создается иллюзия устного рассказывания. С фольклором связывают роман Киви

и многие другие особенности, на которых здесь невозможно остановиться. В романах XX века подобные повествовательные приемы не встречаются, они не характерны для новой романной техники.

6. В романах Тонелиуса и Киви еще нет развитого психологизма, человек предстает там больше в своих действиях, чем в переживаниях. Особенно герои Тонелиуса психологически еще довольно одномерны. О героях Киви этого сказать нельзя, они выписаны куда более выукло, но все же это еще не тот развитый психологизм, к которому устремились последующие финские романисты. Психологизм Ахо, Линнанкоски, затем Силлапя явился несомненным художественным завоеванием финской прозы. Но одновременно он был связан и с некоторыми утратами. То и другое было обусловлено в немалой степени особенностями общественного развития.

Полезно кратко коснуться некоторых промежуточных рубежей в эволюции финского романа от Киви к Силлапя и другим романистам XX века.

В конце XIX века, в период становления критического реализма в финской литературе (так называемый «реализм 1880-х годов»), общественные проблемы в Финляндии усложняются, явственнее выступают противоречия капиталистического развития. В социально-классовом отношении дифференцируется общество, дифференцируется сама народная жизнь: это уже не только крестьянская жизнь, но и жизнь городской бедноты, рабочей среды; литературой осознается также процесс социально-классового расслоения деревни, возникает так называемый «торпарский вопрос». В связи с этим подвергается историческим уточнениям и коррективам само понятие «народ». В новых условиях та прежняя эпичность изображения народной жизни, которая была у Киви, стала уже невозможной. Жанр романа в творчестве критических реалистов конца XIX века претерпевает эволюцию, он становится эпически менее широким, зато в социально-проблемном и психологическом отношении более целенаправленным и сосредоточенным. Во главу угла ставится социально-критический анализ действительности; возрастает социальная детерминированность изображаемых характеров и ситуаций, исследуются взаимоотношения человека со средой (не только его зависимость от среды, но и его бунтарство против нее).

В своей совокупности творчество Минны Кант, Юхани Ахо, Арвида Ярнефельта, Теуво Паккалы, К. А. Тавастшерны и других критических реалистов конца XIX века означало освоение финской литературой новых сфер действительности, новых социальных отношений. Несмотря на некоторые натуралистические тенденции, их творчество решительно способствовало утверждению в финской литературе эстетики реализма, принципов социальной литературы.

В жанровом отношении одной из главных заслуг критических реалистов XIX века является то, что они внедрили в финскую прозу жанр социально-психологического романа и повести. Наиболее характерные примеры такого романа: «Отечество» (1893), «Елена» (1902), «Дети матери-земли» (1905) А. Ярнефельта; «Железная дорога», «Жена пастора» (1893) Ю. Ахо; «Эльза» (1894) Т. Паккалы; «Пасынок века» (1895) Сантери Ивало. По своей художественно-исторической типологии эти романы уже существенно отличаются от «Семерых братьев» Алексиса Киви. В качестве героя в романе Киви выступает еще патриархально-родовой коллектив (семеро братьев), и этим роман близок к фольклорно-эпической традиции, к «Калевале», где понятия патриархального рода, родовых интересов, традиций и представлений играют огромную роль. В упомянутых же социально-психологических романах 1880—1890-х годов в центре внимания стоит история личности (а не родовой коллектив), личность выступает как индивидуум в его взаимоотношениях с обществом, часто как антипод общества, в котором личность чувствует себя несвободной.

Особой остроты достигло противопоставление личности и общества в неоромантической литературе начала XX века. Связано это было с тем, что по мере углубления кризиса капитализма, по мере того как мировой капитализм вступал в стадию империализма, чрезвычайно актуальными для литературы стали процессы дегуманизации буржуазного общества. Писатели с тревогой наблюдали всепроникающую обществу буржуазность — буржуазность политики и экономики, морали и семейных отношений. В лучших своих проявлениях неоромантизм выражал как раз бунт личности (как носительницы гуманистических идеалов) против дегуманизации общества, против власти денег и торгашеского духа буржуазной жизни.

В неоромантическом романе начала XX века произошла дальнейшая концентрация повествования на внутреннем мире отдельной личности. После социально-психологического романа реалистов конца XIX века это был следующий шаг в сторону «партикуляризации» личности, обособления ее духовного мира, причем эта тенденция получала в творчестве неоромантиков часто болезненно-индивидуалистическое выражение. Неоромантический герой обычно человек с анархистскими наклонностями, он всегда бунтарь, но он одинок, чувство классовой солидарности ему чуждо, его позиция — это позиция одинокого отрицателя.

Из неоромантиков вышли крупные финские поэты-лирики (Эйно Лейно, Л. Онерва, Ларин-Кюэстн). Лиризм является также отличительной чертой неоромантической прозы. Романы неоромантиков часто написаны в форме самоисповеди героев, в них обычно значителен автобиографический элемент (ранние романы Лехтонена, Линнанкоски, Килпи, Лейно, Онерва, Лассила, Кианто). Чаще всего эти романы небогаты внешними событиями, эпически объективированного повествования в них подчас нет вовсе, внешний мир растворяется в лирических эмоциях героя, в потоке его самососредоточенной медитации.

Как известно, некоторые из неоромантиков уже к концу первого десятилетия XX века обратились к реализму. В развитии финского реализма в этот период появляется ряд новых тенденций. Принципиально изменяется то, что в финской критике принято традиционно называть «kansankuvaus», то есть «изображение народной жизни». Под «народной жизнью» здесь подразумевается крестьянская, сельская жизнь. Новым в финском реализме предреволюционного периода было повышенное внимание писателей-реалистов к мелкобуржуазно-собственническим сторонам крестьянской психологии. Глазами писателей предреволюционного периода финская проза впервые увидела в крестьянине не только труженика, но и мелкого собственника с вытекающими отсюда социально-психологическими качествами. Прежняя финская литература (в том числе Ю. Ахо, А. Ярнефельт) еще склонна была возвышать в патриархальном крестьянине носителя идеального «народного начала» (хотя она и показывала разрушение патриархального крестьянского уклада жизни под натиском капиталистических отношений).

Настойчивое обнажение мелкобуржуазно-собственнических черт крестьянской психологии было характерно в предреволюционные годы и для психологического реализма Линнанкоски и Марии Иотуни, и в особенности для гротескно-сатирического реализма Майю Лассилы (его повести «За спичками», 1910; «Жители Пирттипохья», 1911 и др.).

Новое отношение литературы к описанию крестьянского быта и крестьянской психологии было продиктовано обстоятельствами общественно-исторического характера. Капитализм в своем развитии все больше влиял на быт и психологию крестьянства, и литература не могла не отразить этого процесса. (В некоторых западных странах, где развитие капитализма началось раньше, его развращающее влияние на крестьянскую мораль стало одной из важных тем еще в литературе XIX века — вспомним, например, многие новеллы Мопассана.) Следует учитывать также общественно-идеологическую причину. С ростом рабочего движения в Финляндии, с распространением социалистических идей, с приближением революции все более актуальной задачей становилось осмысление места и роли крестьянства в нарастающих классовых битвах. Передовые писатели осознали тот факт, что общественная роль крестьянства исторически менялась.

Важно подчеркнуть, что в XX веке, особенно после опыта революции 1918 года, крестьянская жизнь и ее изображение в финской литературе получали историческую перспективу только в свете социалистического общественного идеала. В этом смысле принципиально новым явлением в финской прозе стали произведения Пентти Хаанпя 30-х годов, например, такие его романы, как «Заколдованный круг» (1931) и «Хозяева и тени хозяев» (1935). Герои этих произведений ищут социальной правды, их путь к ней извилист и запутан, но в конце концов они сближаются с социалистическими идеями и именно под этим углом зрения подвергают переоценке традиционные ценности, в том числе мелкобуржуазные стороны крестьянского быта и психологии.

Однако далеко не все писатели 20—30-х годов усвоили подобное направление мысли. Многие из них по-прежнему продолжали писать о деревне, понятия «народ» и «крестьянство» были для них равнозначны, но в новых

условиях это приводило к сужению исторического кругозора.

Именно чувства социально-исторической перспективы, социально-исторического пространства не хватает многим финским романам, вышедшим после 1918 года, в которых изображается крестьянская жизнь. В упомянутых романах Лехтонена, Силлания, Кянтто в значительной степени утрачивается не только чувство исторического оптимизма, но и вера в высокий человеческий идеал. Лехтонена и Кянтто 20-х годов часто называют «разочарованными идеалистами». При этом имеется в виду, что в свой более ранний («неоромантический») период они прославляли идеал активной, протестующей личности; при всем трагизме своего мировосприятия их герои все же мечтали о достойной человека жизни, о переустройстве мира. Теперь же эти писатели разочаровались в таком идеале, личность в их романах 20 — 30-х годов выступает отнюдь не как бунтарь, а как пассивная, фаталистическая жертва исторического процесса, его необузданно жестоких и неподвластных человеку сил. Постоянным врагом этих писателей стала мизантропия, неверие в человека, в разумно-созидательную способность его интеллекта. Неразумным хаосом представлялась их сознанию вся социальная история человечества, неразумен и сам человек, иленик разрушительных инстинктов. Герои их романов, страдающие и несчастные, вместе с тем изображены людьми интеллектуально примитивными и беспомощными. Таков и Юутас Кякринийнен из «Путкипотко» Лехтонена, и Иосеппи Кенккунен из романа Кянтто «Иосеппи с нищего берега», и Юха Тойвола из «Праведной бедности» Силлания (о Юхе в романе сказано, что он был человеком «примитивнейшего интеллекта»). В известном смысле это была тенденция «деидеализации» человека в литературе.

Ради справедливости отметим, что упомянутые писатели сами тяготились своим пессимизмом, пытались как-то преодолеть его, показать в своем творчестве также красоту жизни, ее радостные стороны. Однако красоту они находили в природе, а не в сфере социальной деятельности человека. Само чувство «радости жизни» становилось во многом чувством биологическим, а не социальным; и сам человек воспринимался все более лишь как существо биологическое. Главным стал так называемый «regus-

ihminen», то есть человек как таковой, рассматриваемый вне социальных связей; последние казались чем-то преходящим и потому несущественным. Биологическая «радость жизни», радость созерцания природы существовала в их творчестве рядом с глубочайшей социальной безнадежностью и фатализмом.

Во многом асоциальным был и тот «восторг перед жизнью», которому предавались в 20—30-е годы писатели, входившие в группу так называемых «пламеносцев» (Олави Пааволайнен, Элина Ваара, Катри Вала, Лаури Вильянен и др.). У них асоциальность получала печать литературного эстетства, жажды экзотики, стремления оттолкнуться от будней и замкнуться в вымышленный мир ярких красок, пестрых впечатлений.

Хочу оговорить, что мои замечания слишком кратки, чтобы претендовать на всестороннюю характеристику указанных художественных явлений. Я веду речь лишь о тенденции, причем о тенденции, заостренно сформулированной, чтобы выделить ее отчетливей. Таким образом сформулированная тенденция чаще всего одномерна, тогда как крупное художественное явление всегда многомерно и многозначно, оно шире логических формулировок. Для примера укажу хотя бы на ту же «Праведную бедность» Силланпя. В романе несомненно отразилась биологическая концепция человека, присущая этому автору; но вместе с тем в качестве художника-реалиста автор возвышается над биологизмом, в повествование врываются характерные социальные детали, усиливающие гуманистическое звучание произведения. Не случайно роман называется «Праведная бедность». В страданиях незадачливого героя автор видит нечто святое, его моральное сочувствие полностью на стороне этих несчастных людей. Не следует забывать, что роман Силланпя вышел вскоре после жесточайшего разгула белого террора в Финляндии. И то, что писатель открыто выразил сочувствие жертвам этого террора, было с его стороны актом гражданского мужества. В условиях 20—30-х годов было очень важно поддерживать гуманистическое направление в развитии финской литературы, вскрывать неблагополучную обстановку в стране. В этом смысле критический дух романов Лехтонена, Киаанта, Силланпя и других писателей, несмотря на их пессимистическое умонастроение, играл положительную роль.

Определенным рубежом в развитии финской литературы был конец двадцатых — начало тридцатых годов. Это было время экономического кризиса, обострившего также политическую и культурную атмосферу. С одной стороны, фашистское движение рвавшихся к власти «лапуасцев»; с другой — попытки прогрессивных деятелей создать левый культурный фронт для борьбы с фашизмом и милитаризмом, в поддержку рабочего движения. Левые писатели стремятся к объединению. В 1931 году возникает объединение «Угли» с весьма радикальной программой, но вскоре оно было запрещено властями. В 1932 году реорганизуется журнал «Туленкантаят», он становится левым; появляется также журнал «Кирияллисууслехти». В 1936 году создается объединение «Кийла». Все это означало появление новых идейно-художественных веяний в литературе. Влево эволюционирует творчество Катри Вала и Пентти Хаанпя. В 30-е годы в литературу пришли молодые левые поэты Арво Туртиайнен и Вилье Каява, выступила Эльви Синерво. В это же десятилетие активизировалось творчество Хеллы Вуолиёки. Все это были значительные явления не только с идейной, но и с литературно-художественной точки зрения.

Поэтому есть смысл подумать над тем, не следует ли выделить тридцатые годы в самостоятельный литературный период. Правда, дробность периодизации имеет и свои неудобства, поскольку, если быть очень строгим, то придется творчество одних и тех же писателей рассматривать в разных местах. Но может быть и иной выход: формально не делить 20—30-е годы на два периода, но в самом изложении достаточно четко подчеркнуть эволюцию литературного процесса, основные его вехи внутри одного общего периода.

Новый этап развития финской литературы начался после второй мировой войны. Важное место на этом этапе заняло осмысление писателями трагического опыта войны и предшествующих ей событий финской истории, в том числе событий гражданской войны 1918 года. Развитие литературы в послевоенные годы достаточно сложно и противоречиво, в ней есть разные течения — как реалистические, так и модернистские. Сложно и развитие послевоенного финского романа. Но можно отметить одну важную тенденцию: усилиями таких авторов, как Вяйне Линна, Лаури Вийта, Пааво Ринтала, Эва Йонн-

пелто, финский роман стал вновь обретать эпическую масштабность, социально-историческую широту. Явление это весьма характерно для послевоенной прозы, и связано оно прежде всего с тем, что писатели почувствовали острую потребность широкого исторического мышления, потребность осмыслить факты истории в их причинно-следственных связях.

В своих рассуждениях я коснулся главным образом жанра романа. Исторически обусловленные изменения претерпели, разумеется, и другие жанры. Все это должно быть в достаточной степени учтено при историко-литературной периодизации.

Путь к революции (Уроки Майю Лассилы)

1

Знакомство русских читателей с Майю Лассилой (1868—1918) началось с переводов Михаила Зощенко. Как говорится, нет худа без добра: в конце сороковых годов, когда самого Зощенко печатали неохотно, в поле его зрения попали две юмористические повести Лассилы: «За спичками» и «Воскресший из мертвых», которые он вскоре и перевел. Этому не столь частому совпадению, когда и автор и переводчик оба незаурядные юмористы, Лассила обязан тем, что по-русски он сразу заговорил в полную силу. За превосходными переводами Зощенко последовали другие, сделанные другими переводчиками, и так Лассила стал известен в стране, с судьбой которой еще в начале столетия переплелась его судьба и язык и культуру которой он хорошо знал.

В Финляндии Лассила давно пользуется популярностью, его повести переиздаются, комедии играют в театрах, о нем и по его произведениям сделано в послевоенные годы несколько кино- и телефильмов. Словом, признана непреходящая ценность его художественного творчества, а со временем состоялась и политическая реабилитация его как финляндского гражданина.

После того как весной 1918 года за участие в финской рабочей революции Лассила был приговорен к смертной казни и расстрелян, гражданский облик в Финляндии

долгое время искажался, что отразилось, в частности, на судьбе его рукописного наследия. В рукописном отделе научной библиотеки Хельсинкского университета, где с 1952 года хранятся рукописи Лассилы, есть интересные документы, относящиеся к акту самой передачи фонда писателя на архивное хранение. На церемонии передачи в 1952 году присутствовал и выступил с речью К. А. Фагерхольм, тогдашний председатель финского парламента. Другую речь произнес даритель фонда, доктор В. С. Оллилайнен, племянник покойного писателя (сын его сестры). Он рассказал, что фонд передал ему в январе 1929 года его дядя Йоханнес Тиетявяйнен (младший брат Майю Лассилы), который вскоре после гибели писателя посетил его хельсинкскую квартиру и собрал оставшиеся там бумаги. По словам Йоханнеса Тиетявяйнена, впечатление от посещения квартиры у него тогда сложилось такое, что до него там уже кто-то побывал и унес, видимо, с собой часть бумаг. Оставшихся рукописей набрался все же целый мешок. Родственники писателя бережно хранили их в течение тридцати четырех лет, веря, что рукописи представляют национальную ценность и что когда-нибудь они будут взяты на государственное хранение.

Этот эпизод с рукописями Лассилы говорит о сложности его посмертной судьбы. Но не менее сложной была сама его жизнь. Биографии многих финских писателей начала XX века насыщены драматическими обстоятельствами, но ни одна из них не содержит таких загадок и парадоксов, как человеческая и творческая биография Майю Лассилы. Она изобилует столь крутыми поворотами и совмещает в себе черты столь разпоречивые, что на первый взгляд личность и талант этого писателя предстают лишенными всякого единства и внутренней связи.

Не совсем обычно уже то, что в литературу Лассила пришел в сравнительно позднем возрасте. Когда в 1909 году, под псевдонимом Ирмари Рантамала, вышел первый его роман «Хархама», младший его современник Эйно Лейно, родившийся десятилетием позже, успел написать уже лучшую часть из того, что принесло ему славу крупнейшего финского поэта. Если тридцатилетний Лейно, страдая от разлада с эпохой и с самим собою, сетовал на раннюю старость и невесело шутил, что отныне он больше занят сочинением завещаний, чем стихов, то

Лассила в начале пятого десятка лишь приступал к осуществлению своих замыслов. Для него как писателя все было еще впереди, он только искал себя и был преисполнен столь грандиозных планов, какие обычно свойственны юности, склонной возмещать недостаток опыта безоглядной решимостью. Писательская молодость Лассила проявлялась и в его подверженности всевозможным литературным влияниям, и в той резкости, с которой он затем порывал с этими влияниями, нащупывая свой путь через сложные изломы и крайности.

Но, начав поздно, Лассила входил в творческую силу с редкостной напористостью и энергией. Словно предчувствуя, что судьба отмерила ему еще совсем немного лет, он работал с подвижническим самоотречением, выпуская по три, четыре и более книг в год. За восемь лет Лассила опубликовал отдельными изданиями два десятка произведений — романов, повестей, комедий. Примерно такое же количество осталось в рукописях. Между прочим, обилие псевдонимов, к которым прибегал Лассила, объяснялось отчасти и тем, что издатели находили неудобным издавать столько книг под одним именем — читатели-де могли заподозрить что-то неладное.

Однако с псевдонимами писателя связано еще и другое, более удивительное обстоятельство: избирая новый псевдоним, автор до неузнаваемости изменял и манеру письма, так что каждому псевдониму соответствовал и свой особый творческий почерк, свой жанр и свой художнический взгляд на мир. Читателю юмористических повестей писателя и зрителю его веселых комедий, — а именно эти произведения вышли под псевдонимом Майю Лассила и сделали его знаменитым, — нелегко, например, понять, что общего они имеют с другими, менее известными его книгами, вышедшими под псевдонимами Ирмари Рантамала и И. И. Ватанен. По кругу тем и характеров, по авторскому мироощущению и общей атмосфере повествования это настолько разные вещи, что даже современники писателя, не посвященные в издательскую тайну, были уверены в их принадлежности разным авторам.

И в самом деле, разве «Хархама» хоть чем-нибудь напоминает повесть «За спичками», вышедшую всего лишь годом позже? С одной стороны — многотомный роман, в котором автор сознательно стремится охватить

едва ли не все «больные вопросы» своего времени — общественно-политические, национальные, философские, нравственно-этические, — причем ставит их в предельно обнаженной публицистической форме, сталкивая противоположные точки зрения и насыщая сотни страниц острыми идейными спорами, а иные главы превращая в настоящие трактаты, скажем, на тему о происхождении частной собственности и социального неравенства. «Хархам» пестрит упоминаниями о политических партиях и разногласиях между ними, здесь выведены представители всех классов и сословий, в общении с которыми автобиографический герой романа пытается уяснить себе сущность происходящих общественных процессов.

А с другой стороны — юмористическая повесть о забавных приключениях двух финских пошехонцев, людей с совершенно иным духовным кругозором и стремлениями, чем герои «Хархамы». Аптти Ихалайнен и Юсси Ватанен, персонажи повести «За спичками», рассуждают не о политических партиях и проблемах переустройства мира, а исключительно о своих будничных крестьянских заботах, больше всего о поросятах и коровах, которые для них важнее всего на свете. Причем описаны эти характеры с такой авторской погруженностью в их хлопоты и приключения, что кажется, и сам писатель наглухо замкнулся в этом крестьянском мирке, отрешившись от больших событий, еще недавно его волновавших.

При не очень глубоком прочтении юмористических повестей Лассила, таких, как «За спичками» или «Воскресший из мертвых», у читателя может возникнуть — и нередко действительно возникает — недоуменный вопрос: в чем тут дело, почему именно Лассила, этот щедрый выдумщик смешных историй о незадачливых сельских простаках или о городском босяке Йонни Лумиери, любителе выпить и охотнике до всяких сомнительных авантур, но столь далеком от всех политических проблем эпохи, — почему именно Лассила явился одним из немногих крупных финских писателей, кто в 1918 году безоговорочно встал на сторону восставшего народа и сохранил ему верность вплоть до трагического финала, приняв смерть от белогвардейских пуль? Иными словами, есть ли какая-нибудь связь между писательским и политическим обликом Лассила, между его юмором и революционной публицистикой, между его творческой эволюцией

и напряженными политическими исканиями с их конечным итогом — приходом писателя в революцию?

Эти, казалось бы, естественные вопросы, имеющие первостепенную важность, тем не менее остаются без ответа. Видимо, сама их постановка применительно к «странному» Лассиле представляется финским его исследователям настолько проблематичной и бесперспективной, что они обычно не утруждают себя размышлениями в этом направлении и тем самым лишь подкрепляют миф о фатальной раздвоенности писателя, превращая его в загадочного сфинкса.

Дело осложняется еще и тем, что политическая биография Лассилы тоже полна превратностей и изломов. Например, период его довольно продолжительного общения с представителями русского освободительного движения и причастности к тайной террористической (вероятно, эсеровской) организации в Петербурге (1900 — 1904 гг.) неожиданно сменился периодом активного сотрудничества с так называемыми «старофиннами», самой консервативной тогда в Финляндии буржуазной партией, отличавшейся как раз соглашательской политикой по отношению к царизму. Затем, уже основательно разочаровавшись в этой партии, Лассила временно отошел от политической деятельности и годами вел до такой степени непонятный образ жизни, словно нарочно задался целью оставить потомкам загадку о странном чудакепелюдике. Недавний политический агитатор и публицист, искавший живого контакта с аудиторией, теперь накрепко заперся в уединенной комнате одного из хельсинкских домов и решительно избегал встреч с кем бы то ни было; от соседей по дому он тщательно скрывал свое имя и писательскую профессию, значась в домовоей книге как разнорабочий, а от всех прочих таил свой адрес, прося присылать корреспонденцию только до востребования; он сам готовил себе нищу, убирал комнату, а дела с издательством, до которого можно было дойти пешком, вел только по переписке, наотрез отказываясь от личных встреч с редакторами своих книг. Росла его литературная слава, но самого писателя никто не видел, потому что публично он нигде не появлялся, даже на прогулку выходил украдкой. Такая отшельническая жизнь длилась лет пять-шесть, и это были годы напряженнейшего литературного труда. Лассила работал до изнурения и подчас

жаловался, что писательство превратилось для него в каторгу, принося при этом очень скромное материальное вознаграждение. Но, странное дело, каким бы малоодоходным занятием ни была в ту пору литература в маленькой Финляндии, Лассила и тут вел себя весьма своеобразно. Когда ему за первую юмористическую повесть была присуждена литературная премия, он через газету отказался от нее, не выдвинув достаточно ясных мотивов. А гонорами за свои книги он довольствовался настолько мизерными, что сами издатели, как известно, никогда не отличавшиеся избыточной щедростью, удивлялись скромности его требований.

И вот, после многих лет такого добровольного и изнурительного затворничества, в жизни Лассилы вновь произошел крутой поворот. В 1916 году в социал-демократической газете «Тюэмиес» он опубликовал свои знаменитые «Письма буржуа», в которых открыто порвал с буржуазными партиями, свел старые счеты со «старофиннами» и заявил о своей солидарности с социалистическим рабочим движением. В последующие годы Лассила сотрудничает в этой газете, а в трагические дни апреля 1918 года, когда финляндская революция приближалась к своему поражению, он безвыходно проводит дни и ночи в полуопустевшей редакции «Тюэмиес» и пишет мужественные воззвания к красногвардейцам. В редакции, на своем посту, Лассила оставался вплоть до захвата революционного Хельсинки немцами из дивизии фон дер Гольца и финскими белогвардейцами.

Если не приложить усилий к тому, чтобы шаг за шагом выяснить, какая же внутренняя работа происходила в голове Лассилы в тиши хельсинкской каморки и каким образом в отшельнике накапливалась вырвавшаяся затем на волю страстность революционного трибуна, то этот главный итог его жизни может действительно показаться непонятной загадкой. Наконец, не совсем ясные обстоятельства гибели писателя, когда он, успев благополучно скрыться из редакции рабочей газеты, затем, похоже, демонстративно вышел на одну из центральных улиц занятого врагами города, чтобы тут же быть схваченным и приговоренным к смертной казни, — все это, как и многое другое в человеческой и писательской судьбе Майю Лассилы, окружено таинственностью и далеко не до конца раскрыто исследователями.

Надо сказать, что своим исследователям Лассила обязан еще одним парадоксом. По иронии судьбы о писателе, павшем от классовой мести контрреволюционной буржуазии, пытались писать в сочувственном и похвальном тоне именно те из наиболее консервативных буржуазных литературоведов, которые в еще большей степени сочувствовали победе контрреволюции. Что это: попытка хоть чем-нибудь «искупить» или смягчить жестокую вину своего класса? Как бы то ни было, но ни Эйпо Райло, ни В. А. Коскенниemi, ни Рафаэль Коскимies, авторы статей и предисловий к посмертным изданиям сочинений писателя, вовсе не отличались прогрессивностью своих общественно-литературных взглядов. Однако в Майю Лассиле они довольно дружно признали писателя выдающегося, одного из самобытнейших финских юмористов, бесспорного классика, чье творчество включалось в академические истории национальной литературы. — исключение, которого буржуазное литературоведение до недавнего времени не делало ни для какого другого финского революционного писателя. Только в последней, восьмипитомной «Истории финской литературы» нашло, наконец, свое место при характеристике литературного процесса также творчество рабочих писателей, в чем, несомненно, сказалось положительное влияние общей демократизации финской жизни в послевоенный период.

В раннем признании Лассилы буржуазными литературоведами «повинен», конечно же, его крупный художественный талант. Однако это признание имело и продолжает иметь односторонний и ограниченный характер. Не без основания считая наиболее ценным в литературном наследии писателя его юмористические произведения, буржуазные литературоведы искусственно отрывают в нем талант юмориста от всей совокупности черт его личности, от эволюции его мировоззрения, идейных исканий, политической биографии. В особенности смущает буржуазных исследователей итог сложной жизни Лассилы, его приход в лагерь революции, к социалистическому рабочему движению. В революционной публицистике писателя они хотели бы видеть лишь достойную сожаления «ошибку», результат «болезненной неуравновешенности характера», минутный взрыв «личного ожесточения» и т. д. Впрочем, о последнем периоде жизни и о гибели Лассилы обычно говорится очень бегло, как о чем-то не относящемся

непосредственно к теме и упоминаемом лишь ради приличия, со вздохом сожаления и смиренной покорности перед роком.

По сравнению с прежними статьями и предисловиями более содержательна книга Эльзы Эрхо о Майю Лассиле, вышедшая в 1957 году. Эта первая большая работа о писателе, написанная на широкой документальной основе, кладет начало научной биографии Лассилы и вместе с тем вносит весомый вклад в изучение его творчества. Однако и в этой работе не до конца преодолен искусственный разрыв между художественными и общественно-политическими устремлениями писателя. Правда, юмор его получает в истолковании исследовательницы определенное социальное наполнение, что выгодно отличает эту книгу от некоторых работ других авторов. И все же переход Майю Лассилы на позиции рабочего класса является для Э. Эрхо не закономерным итогом его сложного духовного развития, а такой же «ошибкой», как и для Рафаэля Коскимиеса, назвавшего участие писателя в революции очередной главой его романа «Хархама», то есть очередным его заблуждением (имя Хархама происходит от слова «блуждать»). Сама трагическая судьба Майю Лассилы, столь тесно связанная с его эпохой и ее классовыми битвами, утрачивает под пером Э. Эрхо свои конкретные социально-исторические очертания и абстрагируется в некую извечную трагедию рока. Исследовательница видит в писателе «катастрофический тип» человека, обреченного на бесконечные блуждания и фаталистически движущегося навстречу своей гибели.

Как видим, человеческие судьбы, подобно книгам, можно читать и толковать по-разному. Самый верный ключ к судьбе Майю Лассилы — попытаться понять ее в непрерывной связи с революционной эпохой, наложившей печать и на личность писателя, и на его творчество.

2

Альгот Тиетявийпен — таким было его настоящее имя — родился 28 ноября 1868 года в волости Тохмаярви (Западная Карелия), в крестьянской семье. Рано осиротев, он еще подростком должен был батрачить и только по счастливой случайности попал в 1887 году в учительскую семинарию в городе Сортавала. После семинарии он

учительствовал в разных районах страны, в том числе в Выборге, и занимался самообразованием. У Лассила обнаружили большие способности к изучению языков, он был, что называется, прирожденным полиглотом. Он самостоятельно овладел основными европейскими языками и проявлял интерес к восточным — китайскому и японскому.

В Выборге Лассила познакомился с одной русской семьей, в ежедневном общении с которой совершенствовал свои познания в русском языке. Знание русского языка открыло перед ним возможность знакомства с русской культурой, и при содействии той же семьи он оказался затем в Петербурге.

Лассила поехал в Петербург в качестве служащего торговой фирмы, однако чисто служебные обязанности вскоре оказались оттесненными на второй план. Общественно-политическая обстановка в России и Финляндии была такова, что им овладели совсем другие интересы. Приближалась первая русская революция, и главным для Лассила стало пристальное изучение русской жизни, общение с представителями различных слоев русского общества, знакомство с жизнью рабочих, их борьбой. События в России интересовали его и сами по себе, и с точки зрения их влияния на освободительную борьбу финского народа.

Как известно, русский 1905 год нашел в Финляндии живейший отклик. К тому времени Лассила был уже на родине и оказался в водовороте политических событий, в которых не сразу смог разобраться.

В начале XX века в Финляндии произошло событие большой важности: на историческую арену в качестве самостоятельной политической силы выступил рабочий класс. В романе «Хархама» Лассила назвал это «пробуждением человека массы», то есть человека, осознавшего силу классовой солидарности. Это был очень интенсивный процесс, о котором дает представление хотя бы тот факт, что на первых же парламентских выборах по новому избирательному закону социал-демократы получили восемьдесят депутатских мест из двухсот, а на выборах 1916 года завоевали уже большинство в парламенте. В сравнительно короткие сроки произошло подлинное пробуждение самых широких слоев финского народа. Еще недавно отсталая, с пережитками патриархальных

отношений Финляндия под влиянием русского революционного движения стремительно шла навстречу революции 1918 года. В этот период происходила быстрая ломка старых форм быта, старых представлений и понятий. Эпоха властно изменяла сознание целых классов, освобождающихся от вековых иллюзий и быстро набирающихся социального опыта.

Необычайная интенсивность общественных процессов накладывала особую печать и на литературное развитие предреволюционных десятилетий, в том числе на индивидуальные писательские судьбы. Появляются новые литературные направления, на рубеже XIX—XX веков возникает так называемый «неоромантизм», зарождается пролетарская литература, изменяется характер критического реализма. Литературные направления быстро эволюционируют, и естественно, это протекает не безболезненно, не гладко, а в острых противоречиях, через кризисные явления, в полной драматизма борьбе. Странно читать, когда некоторые финские исследователи сетуют на «неуравновешенность» Лассилы, словно кто-то из других крупных финских писателей оставался «уравновешенным» в этот бурный период. Разве у Э. Лейно, например, не было своих метаний и противоречий, из которых он, в отличие от Лассилы, так и не нашел выхода?

С нарастанием социалистического рабочего движения перед писателями все острее вставала проблема выбора: социализм или капитализм? Она неотступно стоит уже перед Хархамой, героем автобиографического романа Лассилы, и в сущности весь его дальнейший творческий путь, вся сложная эволюция его мировоззрения были настойчивым и неустанным поиском личного ответа на этот главный вопрос эпохи.

В художественном отношении «Хархама» еще незрелое произведение, но в нем хорошо запечатлелись диапазон мучительных колебаний автобиографического героя, причины временной безуспешности его исканий. Бунтарь по натуре, Хархама глубоко сочувствует угнетенным массам, но он подвержен бесконечным сомнениям, ставшим определяющей чертой его поведения. Бессильный сделать выбор в надвигающейся борьбе, герой романа пытается утешить себя мыслью, что его задача — лишь разбудить социальную ненависть в массах, привести их в движение, а там уж пусть сами массы решают, какой общественный

строй им установить. Но это слишком зыбкая почва для целеустремленных действий, на которой с неизбежностью произрастает этический скептицизм. Хархама охвачен сомнениями в нравственности самой борьбы за новое общество. А отсюда был только один шаг к идеализации «вековой», «исконно народной», патриархально-крестьянской морали жителей тех глухих лесных деревушек, где Хархаме, как и самому Лассиле, довелось учительствовать после его отъезда из Петербурга летом 1904 года.

В деревенской глуши сомнения Хархамы не прекращаются, но в то же время он оказывается отброшенным как бы в противоположную крайность. Если еще недавно он восхищался волевыми качествами и классовым самосознанием петербургского рабочего Николая Петрова, то теперь его приводят в религиозный экстаз патриархальные «лесные жители», их мужественная борьба с природой и лишениями. Он начинает видеть в них богов и говорит, что ваятель должен лепить с них величественный образ Зевса, а все вместе они составляют для героя великую «книгу жизни», заключающую в себе высшую мудрость. Политическим же итогом этой эстетизации патриархальности было как раз то, что Хархама, вчерашний участник тайной террористической группы, превратился в сторонника консервативной старофинской партии, которой всякие тираноборческие устремления были настолько чужды и враждебны, что сами ее вожаки за свое сотрудничество с царизмом стали объектом террора финских «активистов». Хархама стал жертвой демагогии старофиннов, искавших опоры в крестьянстве и обещавших облегчить положение безземельного сельского населения.

Однако и самому Лассиле эта метаморфоза уже тогда казалась столь неожиданной и парадоксальной, что на страницах романа он не раз возвращается к ее объяснению, и читатель постоянно чувствует, какое беспокойство она доставляет автору. Всепоглощающий скептицизм Хархамы на этот раз оказался спасительным, сотрудничество со старофиннами не принесло ему душевного равновесия. Напротив, «у него было такое чувство, словно жизнь швырнула его в какое-то болото, куда он и сам не думал попасть», — читаем в романе.

Таким образом, невозможность для Лассилы уже в период «Хархамы» решить проблему выбора в пользу

социализма была связана с идеализацией крестьянства и патриархальной нравственности.

Это очень важно учесть, ибо последовавший сразу же за романом «Хархама» резкий перелом в творчестве Лассилы был обусловлен как раз принципиальным его отказом от идеализации «жителей глуши», постижением мелкобуржуазности крестьянской психологии в современном ему обществе. Такой уж своеобразной была духовная эволюция Лассилы, что для преодоления односторонности какой-нибудь точки зрения он должен был сначала довести ее до крайности, близкой к абсурду, чтобы односторонность стала предельно очевидной и чтобы от нее можно было затем отказаться. В соответствующих главах романа «Хархама» идеализация захолустных сельских жителей доведена именно до такой предельной точки, с которой Лассила решительно порывает в повести «За спичками» и в других своих юмористических произведениях.

Между тем о юморе Лассилы подчас пишется в том духе, что после безуспешной попытки разрешить в «Хархама» коренные вопросы эпохи и найти выход из ее противоречий писатель якобы обрел в обществе своих новых героев, этих немудрствующих сельских простаков, некий идеальный добуржуазный мир, «утраченный рай» патриархального состояния. Современный исследователь Р. Госкмиес усматривает в комических персонажах Лассилы первозданных «детей природы», носителей «извечных» человеческих качеств.

Но в том-то и дело, что юмористические персонажи Лассилы суть прямая противоположность как руссоистскому идеалу «естественного человека», так и его позднейшим вариантам. В финской литературе еще Алексис Киви в «Семерых братьях» (1870) показал несовместимость патриархальных идеалов с начавшимся буржуазным развитием, однако его комические герои, мечтающие жить вольной охотничьей жизнью вдали от современного общества, все же выступали еще носителями этих идеалов.

По сравнению с героями Киви или Юхани Ахо в юмористических героях Лассилы отразилась уже иная стадия развития буржуазного общества. Буржуазность не только вокруг них, но и в них самих. Они не только не бунтуют против норм собственнической морали, но и сами

поступают в согласии с этими нормами, о руссоистской «неиспорченности» здесь не может быть и речи.

Чтобы наглядно представить себе это различие между героями Киви и Лассилы, приведем лишь один пример. Когда Юхани Юкола в «Семерых братьях» в споре с помещиком хочет сбить с него дворянскую спесь и отстоять свое человеческое достоинство, он тотчас же ссылается на характерное для патриархального мышления «естественное право», на то, что природа создала всех равными. Несколько грубовато, но зато очень популярно Юхани Юкола разъясняет своему оппоненту: «Закон для всех один! Хоть ты, хоть я — оба мы выскочили на свет из-под бабьего подола, одинаково голенькие, совсем одинаково, и ты ни капельки не лучше меня. А твое дворянство? Пусть капнет на него наш одноглазый петух! Закон для всех один!».

Но вот Юсси Ватанену в повести «За спичками» потребовалось защитить свою честь, поскольку его несправедливо обвинили в краже чужой лошади. Первой, совершенно естественной для него реакцией является энергичная ссылка на свое богатство — оно для него самый веский и единственно убедительный аргумент. Он с гордостью говорит полицейскому чиновнику: «В моем собственном хлеве день и ночь режут пятнадцать дойных коров! И молока у меня столько, что я согласен даже и тебя молоком поить. Мне не требуется красть чужих лошадей».

Как видим, здесь уже совершенно другой язык, другие доводы, другая психология, чем у героев Киви. Не сам человек и не его поступки, а число коров в хлеву превращается в аттестат образцовой нравственности Юсси Ватанена. Среди жителей Липери иной человек, если он с достатком, может распространять самые невероятные слухи, однако соседи будут про него говорить, что «словам Вилле Хуттунена можно вполне доверять, потому что у него много земли и больше десятка коров».

Для меркантильно-собственнической религии, которую исповедуют хозяева Липери, обычная крестьянская корова стала поистине золотым тельцом, священным животным, по сравнению с которым сам человек отступает на задний план. Корова для них служит мерой всех вещей, и эта мысль обыгрывается в повести неоднократно, в разных комических ситуациях. О молодости Юсси Ватанена

и Антти Ихалайнена рассказывается, что однажды им случилось изрядно поколотить одного соседа и дело дошло уже до суда, но стоило им заплатить пострадавшему за корове за каждое сломанное ребро, как все кончилось миром. А потом, когда Юсси овдовел и стал подыскивать себе новую жену, коровы опять-таки чудодейственным образом открывали для него сердца избранниц, столь же расчетливых, как он сам.

Нельзя сказать, чтобы героям повести «За спичками» были совершенно чужды естественные влечения сердца, душевные движения, лишённые корысти и прозаической выгоды. Подчас их даже посещает нечто похожее на слабое чувство раскаяния за чрезмерную меркантильность в брачных делах. Но чувство это мимолетно и преходяще, потому что человеческое в них так задавлено материальными расчетами, загнано в столь труднодоступные расселины их заскорузлых душ, что обычно только под влиянием выпитого может на миг пробиться наружу, чтобы, однако, в первую же минуту протрезвления вновь быть погребённым под трезвой расчетливостью. Подвыпивший портняжка Тахво Кенонен в весьма трогательных красках изображает свою рыцарскую верность давней любви к Анне-Лийсе, некогда вышедшей по расчету за Антти Ихалайнена. Но как только, после ложного слуха о смерти Антти, портной всерьёз вознамерился соединиться со своею любовью, он тотчас же учиняет в доме Анны-Лийсы настоящую ревизию всему ее имуществу, не забывая ни о коровах, ни о марках, ни о хозяйском костюме, который Тахво экстренно перешивает на свою тощую фигуру.

Или вот Юсси Ватанен и Антти Ихалайнен едут навеселе в город Йоки за свадебным подарком для дочери Хювяринена, новой невесты овдовевшего Юсси. По ходу приятельской беседы Юсси вспомнил о пригожей Кайсе Кархутар, предмете своей первой любви, которой он, однако, изменил ради покойницы жены, потому что у той водилось «немало всякого добра». От этих воспоминаний и от винных паров Юсси до того расчувствовался, что даже всплакнул от чистого сердца, но когда он в Йоки вновь встречается с Кайсой Кархутар, его сватовство к ней превращается в настоящую торговую сделку, в ходе которой обе стороны с неиссякаемой изворотливостью и терпением выпытывают друг у друга насчет

имущества, чтобы, упаси бог, в чем-нибудь не прогадать. Комической кульминации этот матримониальный торг достигает в тот момент, когда после самых игривых ухаживаний, на какие только способен Юсси, он вдруг спрашивает у невесты, целы ли у нее «те рукавицы из собачьего меха», которые ее покойный муж однажды купил у волостного чиновника. Удивительно ли после этого, что и Кайса воспринимает вопрос жениха как похвальное свидетельство его домовитости и практичности. А сам жених в беседе с приятелем очень доволен тем, что по комплекции его новая невеста под стать покойной жене, так что оставшиеся от нее юбки не придется ни сужать, ни укорачивать, как это было бы, женись он на дочери Хюваринена...

Таким образом, хотя герои повести живут довольно замкнуто, однако это уже не тот поэтический патриархальный мир, как его изображали многие предшественники Лассилы. Мир этот у него начисто лишен поэзии, которую вытеснила буржуазная расчетливость.

При всем этом Лассила не считает своих незадачливых героев людьми совершенно никчемными, достойными высокомерного презрения. В его смехе над ними, над убогим утилитаризмом их помыслов, можно уловить не только непримиримость, но и понимание, даже жалость и снисходительность. Несмотря на всю норабощенность этих людей карликовой собственностью, для автора они не какие-нибудь паразитирующие кровососы на теле народа, а сами в некотором смысле его часть, труженики, в поте лица добывающие свой хлеб насущный и живущие в темноте и невежестве. Антти Ихалайнен и Юсси Ватанен могут при случае похвастаться своим достатком и жестоко посмеяться над бедностью бродячего портного Кенонена, но при столкновении с полицейскими чиновниками и судьями в городе они особенно остро сознают свою принадлежность именно к мужицкому сословию, к народу, и не раз сетуют на высокомерное с ними обращение.

Как ни забавны в своей гротескной прозаичности беседы обитателей Липери, за их словами стоят реальные заботы крестьянской жизни. Отелилась ли корова, большой ли приплод принесли овцы, удачный ли был опорос у соседской свиньи, у кого лучше луга во всей округе, кто совершил выгодную покупку и кому что принадлежит,—

вот обычные темы, на которые хозяева Линери могут говорить бесконечно, вкладывая в свои пезамысловатые с виду реплики уйму скрытых намеков, настороженного выжидания, зависти к соседской удаче, ревнивого желания выглядеть не беднее других, скаредной скупости, породившей тонко разработанное искусство спроваживать незначительного гостя без традиционной чашки кофе.

Надо сказать, что в передаче манеры крестьянской беседы, в описании различных деталей сельского быта Лассила в первой же своей юмористической повести достиг большого совершенства. Стоит только вспомнить, с какой реалистической верностью и комическим блеском изображена банная церемония Ватанена и Ихалайнена. В этой живописной сцене с обильными клубами пара, тучными телами купающихся, их радостно-наивными вскриками удовольствия на миг проявляет себя самозабвенное торжество жизни, в общем-то не свойственное расчетливым натурам героев. Черная баня для них своего рода священный ритуал, языческий культ, до того милый их сердцу, что они хотели бы прихватить его и в христианский потусторонний мир.

Но в этой сцене ликующего гедонизма есть и другая сторона, возвращающая нас к прозаической повседневности и удерживающая общую картину в рамках трезвого реализма. Прежний Лассила, оставшийся в «Хархаме» еще «неоромантиком», в подобной сцене, может быть, действительно превратил бы своих купальщиков в гедонических богов, в неких мифологизированных «северных эллинов», — такие тенденции в финской литературе обнаруживались и после Лассилы. Но в реалистической повести «За спичками» герои и в сцене купания остаются обычными крестьянами-собственниками, владельцами земли, скота и прочего хозяйства. Оно доставляет им много забот, и в бесконечных хлопотах они привыкли и на жен своих, даже на любимых, смотреть больше как на рабочую силу. С какой бы застенчивостью овдовевший Ватанен ни выводывал в парилке у своего приятеля о ходе сватовства, сколько бы наводящих и уводящих вопросов ни задавал, как бы ни краснел и ни заикался от смущения, за всем этим скрывается в конечном счете весьма прозаическая истина: жена ему нужна прежде всего как работница, и свое понятие семейного счастья

он растолковывает с простецкой откровенностью: «Вот, скажем, штаны стирки просят... А уж если нет своей бабы, то как-то противно каждую неделю просить чужого человека постирать, да еще платить ему за это... А когда дочь Хювяринена станет хозяйкой в моем доме — вся эта грязь с моих штанов исчезнет после первой же стирки и полоскания. Любо будет мне тогда надевать эти штаны!».

Вот почему Антти Ихалайнен, желая в качестве свата расхвалить мягкосердечие и доброту Юсси, совершенно пскренне, не вкладывая в свои слова ни малейшей иронии, говорит в доме невесты, что у Юсси было одинаковое отношение как к лошади, так и к своей покойной жене — в восприятии присутствующих это, на первый взгляд, странное и обидное сравнение звучит вовсе не странно и не обидно, а даже лестно, потому что лошадь хороший крестьянин действительно берег не меньше, чем жену.

Все в повести строго подчинено этой специфике крестьянской психологии. Например, автор совершенно избегает описаний природы, потому что это было бы несообразно с характерами персонажей. Природа и предметы окружающего мира, которые зафиксировались в их сознании, вовсе не имеют для них значения пейзажа в нашем понимании слова. Деревья на их земле составляют не часть природы, а часть хозяйства и, как всякое имущество, имеют для них утилитарную функцию, но не бескорыстно-эстетическую. Ихалайнен дорожит огромной сосной у границ своей усадьбы потому, что давно приобрел ее на доски для собственного гроба. А когда приятели замечают у дороги березу, то опять-таки потому, что она приглянулась им как материал для поделки саней.

Зависимость повествовательной манеры от своеобразия мышления героев проявляется и в том, как описана их внешность. Собственно, описаний как таковых нет, автор избегает целостных портретных зарисовок. Детали внешности героя рассыпаны по разным эпизодам, они подаются не сразу, а каждая по какому-нибудь конкретному поводу, в ходе беседы персонажей и через их же восприятие. Целостная портретная зарисовка предполагала бы у этих людей определенную духовность, определенную способность к отвлеченному мышлению, к обобщенному восприятию человеческого лица и характера, что их

утилитарному складу несвойственно. Избранный же автором способ подачи деталей придает им, так сказать, утилитарно-прикладной характер. Например, о худобе Тахво Кенонена и о полноте Ихалайнена читатель узнает из сцены, когда портной, срочно перешивая на себя штаны хозяина, обнаружил, что «сзади там целая четверть лишку». Из другой сцены таким же образом выясняется своеобразие носов Ихалайнена и Ватанена, из третьей — что они курят трубку, и т. д. Сообщаемые детали внешности весьма немногочисленны и скупы, тщательная их разработка была бы неуместна. В первую очередь герои повести обращают внимание как раз на полноту или худобу человека — в силу примитивной «материальности» их мышления. Главным впечатлением Ватанена от встречи с городским судьей стало то, что живот у того был в три раза больше, чем у сельского судьи, — для Юсси это наиболее броский и вещественно-осязаемый показатель относительной важности двух господ.

3

Юмор Лассилы ярко антибуржуазен, а вместе с тем направлен против идеализации патриархальности, и этим определяются его эстетические особенности.

Столкновение буржуазной реальности с патриархальными иллюзиями в особенности характерно для повести «Пирттипохья и ее обитатели» (1911). Перессорившиеся бедняки Пирттипохьи тщетно пытаются восстановить мир и согласие на основе идеалов патриархальной общности, «лесной свободы» и т. д. Автор был бы рад разделить минутное воодушевление своих героев, присоединиться к их клятвам о вечном мире, но не может этого сделать, потому что их мечта иллюзорна, она исходит не из трезвого понимания настоящего, а из ошибочного представления, будто можно вернуться к жизненному укладу предков, к прошлой «лесной жизни», к идеализированному «естественному состоянию». Поэтому-то к мечтательности героев примешивается авторская ирония. К концу повести, казалось бы, все ликует в Пирттипохье, произносятся любвеобильные речи, бывшие враги обещают впредь все делать сообща, однако в их обещаниях всегда есть комический подтекст, из которого следует, что в душе ораторы все же остаются собственниками, рабами буржуазности.

Но позволительно спросить: что значит в юмористических героях Лассилы это торжество буржуазности, это всепроникающее влияние собственнической психологии, поработившей не только зажиточных сельских хозяев, но и полунищих торпарей и бродячих портных?

Сатирический смех Лассилы был одним из наиболее ранних в финской прозе откликов на объективное требование революционной эпохи, предполагавшей уже иной подход к крестьянству, чем, например, полвека тому назад, когда творил Алексис Киви. Тогда крестьянство практически и составляло финский народ, и прогрессивная литература видела свою задачу в том, чтобы помочь «последнему сословию» феодального общества утвердить себя во всех правах, осознать свою первостепенную роль в историческом движении. Недаром финский поэт Якко Ютейни еще в начале XIX века писал, что крестьянство является основой общества, тем могучим потоком, который приводит в движение «мельничный жернов» государства, тогда как господа — только бесполезная пена. Именно с крестьянством связывал и Киви свои надежды на будущий расцвет родины.

В эпоху же Лассилы во главу исторического движения выдвинулся рабочий класс, а крестьянство могло стать его союзником. Для этого оно должно было в ходе общественной борьбы преодолеть свою мелкобуржуазную ограниченность, утопические черты своего мировоззрения. Для прогрессивной литературы стало чрезвычайно важно показать не только социальную порабощенность сельского бедняка, сходную с угнетенным положением рабочего (это писатель изобразил в книгах под псевдонимом Ирмари Рантамала), но и то, в чем крестьянин оставался пленником мелкобуржуазной психологии или же патриархальных утопий.

Указывая на одно из принципиальных отличий пролетарской революции от буржуазной, К. Маркс писал, что пролетарская революция «не может начать осуществлять свою собственную задачу прежде, чем она не покончит со всяким суеверным почитанием старины. Прежние революции нуждались в воспоминаниях о всемирно-исторических событиях прошлого, чтобы обмануть себя насчет своего собственного содержания». Пролетарская же революция «должна предоставить мертвецам хоронить своих мертвых, чтобы уяснить себе собственное содержание.

Там фраза была выше содержания, здесь содержание выше фразы»¹.

Таким суеверным почитанием старины в современной Лассиле финской литературе были как раз патриархальные иллюзии, апелляция к древней мифологии, стремление в ее образах представить современную борьбу. Сам заплатив дань всему этому, Лассила теперь преодолевал свой утопизм. Чтобы обрести в рабочей революции единственно реальный путь к справедливому общественному строю, он должен был устремить свой взгляд вперед, а не в патриархальное прошлое, он должен был вырваться из-под власти всевозможных фетишей и предрассудков, подвергнув их сатирическому осмеянию.

Ирмари Рантамала и Майю Лассила выполняли, каждый по-своему, стоящую перед ними двуединую задачу. Этим необычным «разделением труда» и можно объяснить ту раздвоенность писательского «я», которую Э. Эрхо называет «загадкой двуликого Януса».

В самом деле, и Ирмари Рантамала и Лассила-юморист могут изображать одинаковых в социальном отношении героев: крестьян, торпарей, бездомных бедняков. Но весь вопрос в том, как изображать: или как жертву социального угнетения, или же в таких качествах, которые навязаны бедняку буржуазным обществом с его моралью и которые как раз и мешают ему осознать свое истинное положение и истинную человеческую сущность.

Разоряющиеся торпари, бедствующие городские шизы — это герои Ирмари Рантамалы (и И. И. Ватанена), а не Майю Лассилы. Последний изображает торпарей совсем иначе — например, в юмористической повести «Пирттипохья и ее обитатели», где герои враждуют друг с другом из-за усадьбы, которой они хотят завладеть, то есть в них обнажаются опять-таки собственнические стремления. Только в произведениях под двумя первыми псевдонимами (кроме «Хархамы», романы «На границе смерти», 1913 г.; «Беспомощные», 1913 г.; «Дом несчастья», 1917 г.) писатель описывал непосредственно социальные трагедии деревни и города, страдания народа, в которых был повинен не сам народ, а условия его жизни в капиталистическом обществе. Этот акцент на виновности общества очень важен, ибо он определяет иптопа-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд. 2-е, т. 8, стр. 122.

цию повествования. В обрисовке страдающих героев в таких произведениях нет юмора, тем более сатирической насмешки. Например, воспроизводя во всех деталях их медлительную речь, автор избегает придавать ей юмористический оттенок, тогда как, скажем, в повести «За спичками» обыгрывание этой медлительности является одним из способов достижения комического эффекта. В тональности неюмористических произведений преобладает жалостливая чувствительность, горестная патетика, иногда даже слезная сентиментальность. Эти книги писателя не имели заметного успеха и повторно не издавались.

Любопытно, что если в произведениях, вышедших под псевдонимом Ирмари Рантамала, показывается трудовая жизнь героев с ее тяготами, то в юмористических повестях Лассилы крестьянский труд скорее предполагается, чем изображается. Автор не хочет высмеивать крестьянина-труженика и потому как бы выключает его временно из трудовой сферы. Как юмористу ему важна в данном случае другая сторона крестьянской «природы», и повествование строится обычно на авантюрной фабуле, герои отлучаются из дому и странствуют, причем их приключения такого рода, что при всей их фантастичности обнажаются проза мелкобуржуазных интересов.

Лассилу-юмориста, высмеивавшего частнособственническую психологию крестьянина, упрекали в недостатке «уважения к народу», и в расчете на таких недальновидных критиков он подчас прибегал к юмористическим «самооправданиям», гласившим, что недостатки героев не чужды и автору, и, следовательно, он высмеивает в них и самого себя. Подобной фразой начинается рассказ «Юсси Пуранен», а в рассказе «Манассе Яппинен» (1912), вышучивая невежество отца малолетнего героя, безграмотного крестьянина, весьма гордого своим «ученым» званием члена церковного совета, автор говорит о нем: «Но зато в груди у него билось такое честное и бесхитростное сердце труженика и неиспорченного сына природы, что, брошенное на чашу весов, оно перетянуло бы сердца тысячи учнейших богословов и, конечно же, всех Майю Лассил с их сердцами, печенками и прочей требухой».

Жители захолустных мест могли быть и честными тружениками, и «неиспорченными детьми природы», но в современном обществе, в преддверии решительной

борьбы за его переустройство эта патриархальная «неиспорченность» оборачивалась не поэтической своей стороной, а дремучей косностью, убожеством интересов, политической неискренности. Ведь невежество юмористических героев Лассила не ограничивается только их неумением читать и писать, нежеланием маленького упряма Манассе выучить злополучную букву «о», единственно усвоенную из всего алфавита его «ученым» родителем. Одновременно это и социальное невежество, непонимание своего собственного положения, полнейшее неведение в общественных вопросах. Это такая косность, которая остается верной себе, даже если «не только вся страна пойдет прахом, но и весь мир сторит дотла в судный день», как говорит писатель в том же рассказе «Манассе Яппинен».

В дальнейшем своем творчестве Лассила уже определеннее делает упор на общественных причинах и последствиях невежества народа, в связи с чем существенно изменяется социальная направленность его сатирического смеха. Он по-прежнему обличает буржуазность и убежден в том, что от патриархального прошлого, если оно когда-нибудь и было поэтическим, современному крестьянину досталась лишь духовная ограниченность, но теперь для писателя важнее всего выяснить, кому выгодна темнота народа и кто хотел бы ее увековечить. Осмеянию подвергается уже не просто мелкобуржуазная психология Ватаненов и Ихалайненов, обычных крестьян и торпарей, а высмеиваются представители правящих классов с их эгоистическими целями.

4

Наибольшей остроты сатирический смех Лассила над «верхами» современного ему финского общества достигает в повестях «Сверхумный» (1915) и «Воскресший из мертвых» (1916).

Хотя центральными героями в обеих повестях являются люди из народа, однако смех автора обрушивается на буржуазное общество в целом, комические персонажи своими действиями как бы взрывают его изнутри и выносят ему нравственный приговор.

Ярким комизмом и сюжетной занимательностью в особенности отличается «Воскресший из мертвых», по-

весть о приключениях босяка Ионни Лумпери. Подобно крестьянину Сакари Колистая, герою повести «Сверхумный», выступающему одновременно и в качестве религиозного фанатика, затемнителя истины, и в качестве наивного простака, устами которого истина себя выражает, Ионни Лумпери тоже играет в «Воскресшем из мертвых» двойную роль: мир авантюр и спекуляций, к которым он стал причастен, через него же выявляет свою антигуманистическую сущность.

Выражение «играет роль» применительно к босяку Ионни, случайно попавшему в «миллионеры», не просто стилистическая фигура. В его поступках действительно много от веселой игры, от увлекательного маскарада с переодеваниями, доставляющего удовольствие прежде всего самому герою. Правда, «правила игры», в которую Ионни вступает самозванцем, выдуманы не им, они даны буржуазным обществом с его принципом свободы частной инициативы, свободы продавать и покупать все что угодно. Фантазия Ионни, какой бы буйной она ни казалась, разыгрывается все же в рамках этих правил. Достаточно однажды, хотя бы по недоразумению, быть допущенным в игру, как правила начинают действовать почти автоматически, без особых усилий со стороны Ионни. Ему остается только не раскрывать себя до срока и идти навстречу желаниям партнеров, заискивающих перед его мнимыми миллионами. К концу повести босяк уже отлично знает, что какие бы странные превращения с ним ни происходили и в скольких бы лицах ни довелось ему действовать, подобное лицедейство есть по существу «нормальное состояние» современного ему общества. И когда полицейский, выслушав колоритную историю уже разоблаченного Ионни, не может скрыть своего восхищения тем, что этот босяк как бы вместил в себя целую толпу разноликих людей, Ионни разъясняет «зюм библейского назидания, не оставляющим места для удивления: «Никто в мире, кроме Адама, не был в одном лице. Ему не пришлось спекулировать, чтоб заработать деньги. И поэтому у него не было нужды выступать во многих лицах. А все остальные действовали, как я».

Впрочем, насчет «всех остальных», это, конечно, преувеличение ради вящего комического эффекта — Ионни ведь любит говорить «смачно». Попастъ в игру и стать участником лицедейства на высшем уровне, как это,

посчастливилось Ионни, вовсе не просто, тут нужен именно «счастливый случай» — настолько нужен, что без него не было бы и повести. Писатель здесь не поступился правдой — таковы уж особенности избранного им жанра, применительно к которому принцип жизненной достоверности, понятый буквально в значении простого правдоподобия, совершенно неприменим.

Ионни в повести и сам понимает, что с точки зрения обычных представлений с ним произошло нечто невероятное. После того как старый скряга, коммерции советник и миллионер Ионс Лундберг, пожалев мелочи на водку, отделался тем, что подарил Ионни сверж старого фрака и цилиндра еще и лотерейный билет, неожиданно выигравший затем две тысячи марок, босяк долго не может поверить в реальность столь фантастической удачи. Будущий двойник Лундберга подозревает подвох со стороны своего благодетеля, скупость которого всем известна: «Не такой это человек, чтобы отвалить две тысячи марок простому босяку».

Но выигрыш оказался правдой, и быстро распространившийся слух о неожиданном богатстве Ионни сразу же возвышает его в глазах окружающих, выделяет из босяцкой среды. Настойчивые поучения Лундберга употребить деньги не на выпивку, а на приобретение недвижимости, временно выводят и самого Ионни из беспечного благодушия, он готов принять все всерьез, аппетиты его разгораются, в мечтах он уже не довольствуется скромным деревенским домиком — домик все увеличивается в размерах, пока не превращается в огромный домине, и под конец Ионни останавливается на обширном поместье. Забавно, что по мере того как растет в воображении Ионни будущее владение, его воляная босяцкая душа начинает, напротив, катастрофически мельчать, в ней нет уже места прежним привязанностям: «Безумная скупость вдруг овладела им. Он даже стал избегать своих друзей, чтоб не напрашивались на выпивку».

В конце повести есть и другая беседа босяка с миллионером, происходящая уже после того, как Ионни завершил свои похождения на поприще коммерции и вновь вернулся к исходному, босяцкому своему состоянию. Живописный рассказ Ионни умиляет Лундберга, напоминая ему о собственном пути к богатству. И в то же время истинный миллионер не принимает речей босяка всерьез,

они только забавляют его — уж он-то знает, что с босяцкими повадками миллионером никогда не стать. Он говорит Ионни: «Нет, не выйдет из тебя миллионера. У тебя не хватает выдержки». И Ионни согласен с этим: «Конечно, — говорит он, — коммерции советнику видней... У советника большой опыт».

Ионни — «легкий человек», беснечность босяцкой натуры берет в нем свое. Этот босяк, пожалуй, единственный юмористический герой Лассилы, против которого буржуазная меркантильность оказывается бессильной. Она может позабавить его игрой в мнимые торговые сделки, она может побудить его ради лишней выпивки продать даже свой гроб и свое тело, но она не может полонить его душу. Вспомним, что Антти Ихалайнен даже на зеленеющую сосну способен был смотреть только как на материал для собственного гроба, а «воскресший» Ионни Лумпери пропивает готовый гроб, потому что живому гроб не нужен, а копить что-либо «про запас» босяк органически не может.

В сравнении с Ионни все прежние герои Лассилы, порабощенные собственностью, были скорее лишь пародией на людей, лишь оболочкой атрофировавшейся человечности. И только в босяке Ионни, в этом обжоре и выпивохе, человеческое торжествует над стяжательством. Победа дается ему не без некоторой борьбы, марки угрожают поработить и его. Но уже в той сцене, когда счастливый Ионни, получив наличными свой выигрыш, отправляется не куда-нибудь в банк, чтобы открыть счет и наращивать проценты, а первым делом к рыночной колбаснице Лизе, чтобы набрать себе вдоволь еды и небрежным жестом выбросить на прилавок тысячную ассигнацию, — уже в этой сцене ясно, куда будет клониться победа. Пусть кругозор Ионни по-своему ограничен, пусть его помыслами руководят преимущественно гастрономические желания, и все же он остается человеком, личностью, потому что не деньги и венцы власти над ним, а он властен над деньгами и вещами, этими главными фетишами буржуазного образа жизни. Писатель в шутку сравнивает своего героя с библейским Самсоном, и Ионни действительно одолев козлы новой Далилы — проснувшуюся было в нем страсть к накопительству.

У Ионни свое понимание того, что значит быть «буржуем»: не копить, а тратить. В упомянутой сцене

с колбасницей Лизой босяк говорит высокомерной торговке: «Колбасная торговля, дорогой мой брат Лиза, это мелкая торговлишка, сущий вздор. При такой торговле тот буржуй, кто жрет, а не тот, кто продает». Умение тратить превращается для Ионни в своеобразную науку жизни, звучащую в его устах как еретический вызов буржуазной морали. «У меня,— говорит он,— правильная политэкономия. Мне в раю миллион не нужен. Я желаю в земной жизни получить с него хороший процент». И еще одно изречение философствующего босяка: «Душа должна быть свободна как ветер. Миллион пусть себе кружит по белому свету, чтоб душа к нему не пристрастилась».

Все это не лишено привлекательности, Ионни по-своему симпатичен автору. Есть искренность в полушутливом тоне, когда писатель говорит о своей грусти при мысли, что «ряды таких вольных бродяг теперь понемногу редуют».

Но Ионни, конечно, не идеал автора — для этого он слишком асоциален. Необычайная многоликость героя, его способность превращаться в кого угодно, даже в штрейкбрехера, даже в сыщика,— это и показатель того, что этот люмпен не имеет прочных связей ни с одним из классов общества, он деклассирован в полном смысле слова и, следовательно, не может нести в себе позитивной социальной идеи, той мечты о справедливом обществе, которой оставался верен Майю Лассила.

Следует сказать о том, что творчество Лассилы развивалось не в провинциальной изоляции, а впитало в себя художественный опыт многих литератур. В раннем романе «Хархама» разнородные литературные влияния (включая Достоевского и Горького) лежат еще на поверхности и сравнительно легко уловимы, тогда как у зрелого Лассилы они уходят вглубь, опосредованные самобытностью возмужавшего таланта. Лассила-юморист очень многим обязан своему соотечественнику Киви, но также и Сервантесу, бессмертный роман которого он внимательно изучал по множеству разноязычных изданий. В повестях Лассилы о детях, при всем национальном и индивидуальном своеобразии его юмора, чувствуется влияние Марка Твена. Можно найти у Лассилы точки соприкосновения с творчеством Гоголя, с которым его сближает некоторая родственность художественного зрения, показ

людей и их психологии через мир вещей, через вещественное их окружение. Финскому юмористу и сатирику с ведущей темой обличения собственных отношений, убивающих в человеке человеческое и превращающих его в пародию на свою сущность, был близок метод автора «Мертвых душ», создавшего в лице собакевичей, плюшкиных, коробочек жуткий мир скопидомов и ходячих мертвецов. И подобно тому как уже в самом названии гоголевской книги слышится утверждение, что подлинно «мертвыми душами» являются ее физически живые герои, так же и название повести Лассила — «Воскресший из мертвых» — можно понять как намек на торжество человеческого в Ионни над мертвящим миром собственности.

5

Повести «Сверхумный» и «Воскресший из мертвых» вплотную подводят к последнему этапу биографии Лассила, к итоговому перелому в ней.

Нельзя считать случайным, что именно после создания названных повестей, в 1916 году, Лассила стал сотрудничать в центральном органе финской социал-демократической партии, газете «Тюэмиес», избрав ее отныне своей трибуной. Здесь была своя логическая последовательность. Нелепость и «неразумие» буржуазного мира, в котором человек становится жалким придатком собственности, а народ — жертвой политических спекуляций богачей, показаны в этих повестях с такой бескомпромиссностью, что для писателя стало больше невозможно откладывать решение того вопроса о выборе, который был поставлен им еще в романе «Хархама»: социализм или капитализм?

Сами события торопили Лассилу. Публикация его «Писем буржуа» в трех номерах газеты «Тюэмиес» в конце июня — в начале июля 1916 года носила экстренный характер: в Финляндии вот-вот должны были состояться очередные парламентские выборы, и Лассила хотел дать напутствие торпарям, чтобы они голосовали не за кандидатов буржуазных партий, а за социал-демократов. Незадолго до того Лассила попытался выступить с критикой политики буржуазии на страницах старофинской газеты «Юккола», где успело появиться несколько

его статей, но руководство старофиннов не допустило этого.

Принципиально новым в «Письмах» является настойчивое утверждение автора, что только сами угнетенные массы могут освободить себя, не передоверяя своей судьбы никому другому. Напомним, что в романе «Хархама» автобиографический герой еще был одержим идеей «мессианства», он сделал себе религию из «всемирной нищеты» и видел себя в роли спасителя всех страждущих. Это была позиция утониста-интеллигента, смущенного слишком «грубой» силой поработленного класса и полагающего, что в более «идеальной» форме помощь могла прийти извне, со стороны самых гуманных, сострадаательных, образованных представителей других классов.

А теперь Лассила упорно повторяет: «Остерегайтесь нас, буржуев», ибо за буржуазной демагогией — обман и предательство. В первом же «Письме» он обращался к торпарям: «Итак, единственная для вас защита — это та сила, которую вы обретете, объединившись с другими угнетенными, с социалистической партией, и голосуя за ее избирательные списки... Социалисты еще ни разу не обманывали вас. И они не могут вас обмануть, иначе они действовали бы во вред себе, потому что сами они принадлежат к таким же, как вы, угнетенным».

Избрав форму эпистолярного послания от «буржуа», Лассила в целях более действенного разоблачения буржуазных партий ссылаясь на свой опыт сотрудничества со старофиннами в период предвыборной кампании 1907 года. Теперь ирошлое представало уже в новом свете, автор не щадил своей былой наивности, память цепко выбирала такие детали, которые свидетельствовали о цинизме буржуазных политиканов. Тогда Лассила доверился их лицемерным обещаниям улучшить положение торпарей, хотя в узком кругу партийные заправилы не стеснялись говорить о ловко изобретенных ими «приманках» для избирателей, о том, что политические программы якобы для того и существуют, чтобы, пленив ими воображение простаков, затем забыть о них. Лассила предугреждал, что буржуазные партии нуждаются в подставных лицах, что кандидатами от них на новых выборах были выдвинуты даже некоторые торпарь. Буржуазные партии ищут и литераторов, которые бы, владея пером,

расписывали их «патриотизм» и другие мнимые добродетели. Сама буржуазия, по убеждению Лассилы, духовно обнищала, она вынуждена брать все напрокат — и таланты, и идеи, грубо извращая их.

Между прочим, выраженная в «Письмах буржуа» мысль о духовной нищете современной буржуазии и о том, что ей приходится брать все напрокат, в том числе литературные таланты, проливает свет на причины «отшельничества» Лассилы, на некоторые его поступки, со стороны могущие показаться просто чудачеством, даже манией. Хотя для самого писателя это было способом противодействия весьма реальной угрозе: в обществе, в котором все превращалось в товар и получало меновую стоимость, Лассила должен был проявлять особую заботу о том, чтобы отстоять свою творческую свободу и независимость мысли. Высмеивая меркантильность своих героев, он не хотел стать ее жертвой сам. А ведь попытки обвинить его в этом грехе были. Уподобил же его К. С. Лаурила ярмарочному шарманщику, утверждая, будто единственно, чего добивался Лассила своим смехом над крестьянами, это «заставить раскошелиться публику, а иногда, как видно, даже государство», — эти последние слова — намек на премию, которой была отмечена повесть «За спичками» и от которой писатель публично отказался. А более ранняя история с романом «Хархама», когда старофинны объявили Лассилу «своим» автором, тоже послужила жестоким уроком, показавшим, что посягательства буржуазных партий на его талант вовсе не исключались.

Все это вызывало во впечатлительной натуре Лассилы острейшую реакцию, развило в нем доходящую до аскетизма нравственную щепетильность, которой он стремился подчинить каждый свой шаг, каждый день своей жизни. После печального опыта сотрудничества со старофиннами ему хотелось остаться наедине с самим собой, чтобы оградить себя от влияний, быть духовно независимым, спокойно разобраться в себе самом и в сложности происходящего вокруг. Он не хотел никому быть обязанным — и ни с кем не вступал в личные отношения. Он заподозрил в премии подачку — и отверг ее, заявив через газету, что шедевров не пишет и на премии не претендует. Он годами жил очень неустроенно, почти впроголодь, но к размеру гонораров за свои произведения был

подчеркнуто равнодушен, чтобы не дать своим врагам повода для упреков в корыстолюбии.

Эти нравственные принципы, конечно, окрашены человеческой индивидуальностью Лассила, но в их суровой бескомпромиссности отразилась и бескомпромиссность революционной эпохи. Не просто было интеллигенту проникнуться чувством беззаветного единства с рабочими массами. Здесь требовалось сознательное самоограничение, даже жертвы, и Лассила был готов на них. Напечатав в рабочей газете «Письма буржуа» и предвидя, что после этого шага буржуазные издательства не будут печатать и его художественных произведений, Лассила даже заявил, что с художественным творчеством для него теперь покончено.

Так что «отшельничество» Лассила — не форма мизантропии и не одиночество современного герметиста, разуверившегося в человеческом взаимопонимании и солидарности. Это было скорее переходное состояние человека, который в процессе сложных исканий и беспощадной самопроверки рвал последние духовные связи с буржуазией и буржуазно-интеллигентским мышлением, чтобы обрести себя в борьбе пролетариата за социализм.

«Письма буржуа», опубликованные за полтора года до начала рабочей революции в Финляндии, Лассила закончил следующими знаменательными словами:

«Мы, буржуи, однако, осуждены уже на смерть, на уход из этого мира. Перед нами чернеет унылый вечер нашего близкого конца. Силу жизни, как видно, дает только социализм. За ним будущее. Все здоровое, что достигнуто за последнее время, стало возможно, как это совершенно очевидно, только благодаря энергии и натиску социализма... А мы, буржуи, обречены уже на то, чтобы забавлять себя погремушками из костей мертвецов».

Несколько позднее, в феврале 1918 года, Лассила писал, что еще в «Письмах буржуа» он высказал мысль о вероятности гражданской войны в Финляндии, однако цензура вычеркнула это место.

Обстановка в стране накалялась. На выборах 1916 года социал-демократическая партия одержала внушительную победу, получив большинство мест в сейме. Это пугало финскую буржуазию, наиболее реакционная часть которой, не полагаясь на формируемые отряды пюккора, домогалась поддержки русского царизма, а затем Времен-

ного правительства. Финская реакция помогла Временному правительству разогнать социал-демократический сейм, после того как законом от 18 июля 1917 года он взял па себя полноту власти в стране, за исключением внешне-политических и военных дел, остававшихся в ведении России. Эту предательскую тактику финской буржуазии Лассила заклеил в статье «Национальный позор», подчеркнув, что борьба против социалистов для буржуазии важнее национальных интересов и государственной независимости.

Но вот в России грянул победоносный Октябрь, и вскоре, 31 декабря 1917 года, молодое Советское правительство признало самостоятельность Финляндии. Лассила откликнулся па это событие проникновенной статьей «В час расставания», в которой выразил свое восхищение русской революцией и свое понимание революционных задач рабочего класса Финляндии. Писатель дал суровую отповедь финской буржуазной прессе, которая в страхе перед надвигающейся революцией в собственной стране всячески расписывала «ужасы большевизма» и стремилась умалить значение великодушного акта Советской России, признавшей независимость Финляндии.

С падением оков национального гнета в истории взаимоотношений двух соседних народов открывалась новая страница, и «час расставания» должен был стать, по мнению Лассилы, началом подлинного единения и революционной солидарности. Вместо уз рабства, национальной розни и недоверия предстояло крепнуть узам дружбы и братства. «Счастлив тот,— писал Лассила,— кому суждено увидеть ту прекрасную пору, когда финн и русский, трудовые люди, будут свободно, рука об руку, побратски шествовать по пути исторических свершений к все более величественным и светлым целям».

Когда в Финляндии вспыхнула революция, Лассила в статье «Вперед!» писал, что гражданская война была навязана трудящимся буржуазией. Объявив созданные ею отряды пюцкора вооруженными силами государства, финская буржуазия хотела поставить народ на колени, и у пролетариата и беднейшего крестьянства не было иного выхода, кроме как взяться за оружие. Словно предчувствуя, какой свирепый террор постигнет восставших в случае поражения, Лассила призывал их к решительным действиям. Не могло быть упований па возможность

компромисса, пришел конец словопрениям, народ должен был утвердить свою волю с помощью революционного насилия.

«Вперед!

Довольно слов, довольно увещаний. Наши уши теперь не слышат, а рабовладельцы и подавно глухи к жалобам рабов. Стойко держитесь на поле брани, ибо угнетатель внемлет только звону меча в руке угнетенного. Позади нас — могила для нашей свободы. Свобода — впереди. И потому:

Вперед!»

И все же в статье «Если бы...», появившейся 28 февраля 1918 года, когда в Хельсинки и во многих районах страны была уже установлена революционная власть, но когда решающие битвы были еще впереди, Лассила обратился к «лучшей части буржуазии» — к интеллигенции, к студенчеству — с призывом быть достойными великого исторического момента и отмежеваться от контрреволюции, от капиталистов, банкиров, биржевых спекулянтов, готовившихся потопить народ в крови. Писатель напомнил, что на фронтоне Студенческого дома в Хельсинки выбита многозначительная надпись: «Для своей надежды воздвигло отечество». Но теперь, говорил Лассила, все надежды Финляндии неразрывно связаны с борьбой рабочего класса, и разве университетской молодежи пристало быть вместе с палачами народной свободы? Почему же так называемые «егери», в большинстве своем студенты, обучавшиеся в Германии военному делу ради «освобождения отечества», сражались теперь в стане врагов народа?

Автор статьи предупреждал, что если финская интеллигенция хочет найти общий язык с рабочим классом, она должна твердо усвоить, что рабочие не намерены уступать в своих требованиях, возврата к прежнему положению быть не может.

В той исторической ситуации рабочий класс и сельская беднота Финляндии могли, по мнению Лассилы, рассчитывать в конечном счете только на самих себя. Эту мысль писатель развил с особой силой в последних своих статьях, опубликованных в «Тюэмиес» с 8 апреля по 11 апреля, то есть непосредственно перед поражением революции: уже 12 апреля пал красный Хельсинки, а на следующий день Лассила был арестован.

«Финская трагедия», «Во имя жизни, а не смерти», «Красная гвардия», «Полагаясь на свои силы» — читая эти четыре предсмертные статьи Лассила, можно только восхищаться его самообладанием, спокойной логикой его мысли в столь тяжелой, даже безвыходной, казалось бы, ситуации. Они по праву составляют духовное завещание писателя тем, кому дано было продолжать борьбу.

Именно продолжать борьбу, не впадая в отчаяние, в самом поражении обрести новое мужество и веру в непобедимость рабочего дела — на это нацеливал Лассила своими статьями.

«Ближайшие дни, — писал он 8 апреля, — будут богаты событиями: в эти дни будет разыгран, быть может, самый ужасный и мучительный акт финской трагедии. Но рабочее дело не погибнет, даже самый кровавый день не сможет стать его последним днем. Рабочее дело — это зов будущего, зов грядущего человечества, и оно победит. Его не пресечь самым острым мечом, не схоронить в самой глубокой могиле. Без веры в торжество рабочего дела пароды жили бы под вечным проклятьем, без нее мир был бы беден, а человечество — пищим странником. Все богатство грядущего поконится на победе рабочего дела. И финский рабочий теперь своею кровью приумножил это богатство, и рабочая кровь донесет до будущего весть об этих днях, когда разыгралась величайшая из финских трагедий».

А 11 апреля, накануне поражения, Лассила писал, что и в этот трагический час «финский рабочий класс останется хозяином своей судьбы, если только сохранит веру в себя и в свои силы. Отсюда лозунг: всегда, на самых трудных перепутьях, полагаться на собственные силы. Только так рабочему классу обеспечено будущее, победа, жизнь».

Читая эти мужественно-спокойные строки, разве можно согласиться с утверждениями буржуазных исследователей, будто приход Лассила в революцию был не следствием глубокой убежденности, а очередным «заблуждением» натуры эксцентрической и непоследовательной? И разве похоже на взрыв «личного ожесточения» это самоотречение, это высочайшее бескорыстие, когда в момент смертельной опасности писатель всецело озабочен будущим рабочего движения, только в нем видя будущее своей страны?

Единственным мерилom всех вещей для Лассилы теперь стала революционная воля рабочего класса, все личное слилось с общенародным, и естественный пафос его предсмертных статей — именно в этой слитности; в бессмертии рабочего дела смог обрести он мужество перед лицом физического небытия. Это придает статьям Лассилы особую проникновенность, особую нравственную силу. Хотя он говорит в них и о себе, а одна статья так и называется: «Наедине с самим собой» — и даже по форме напоминает исповедь, но в них нет и намека на личную жертвенность, как нет и позы пророка, жаждущего поучать. Это скорее напутствие человека, пришедшего к истине очень трудным путем и желающего облегчить его для других.

В связи с гибелью Лассилы задавались вопросы: почему он дал арестовать себя; почему не эмигрировал в Советскую Россию, пока это было еще возможно; почему не ушел в подполье и не скрывался в Хельсинки, где ему припасли убежище? В поисках объяснений указывали, в частности, на то, что писатель не ожидал смертного приговора, полагая, что дело ограничится несколькими годами тюрьмы.

Но, как отметила Э. Эрхо, быть может, самое правильное объяснение мы найдем в последней статье самого Лассилы, в той ее части, в которой речь идет об отношении интеллигенции к революции. В статье «Полагаясь на свои собственные силы» Лассила писал, что как раз во время работы над нею ему принесли другую статью, автор которой хотел объяснить на страницах «Тюэмиес», почему представители так называемого «образованного общества» не сочли возможным поддержать восставший народ. Конечно, говорил Лассила в ответ на эти объяснения, каждый действует в соответствии со своими убеждениями, но и рабочий класс вправе сделать для себя выводы.

«Как бы ни было желательно, — писал Лассила, — чтобы так называемая образованная прослойка прониклась пониманием бедствий рабочего класса, как бы ни хотелось, чтобы она прочно связала с ним свою судьбу как в победах, так и в поражениях, но сила и спасение рабочего класса заключены в нем самом. Все, что не входит в собственно пролетариат, остается обособленным от него. Эти обособленные могут приблизиться к нему, ког-

да светит солнце и порхают над цветами мотыльки, но уже наступление ночи приводит их в трепет, а когда вся тяжесть жизни обрушивается на рабочий класс, они и вовсе покидают его. У них не хватает духа, чтобы вместе встретить и поражение, вместе разделить общую участь и в ошибках, вместе держать ответ и за неверный шаг, а не умывать руки... Ни на одном из этапов не должно быть среди рабочего класса этих «умывателей рук», ибо они — предатели. В умывании рук ищут своего спасения в час испытаний только те жалкие люди, у которых вместо сердца — мякина, составляющая их единственное духовное богатство. Ведь потому и неглубока чаша с водой, что только мелкие души могут искать в ней своего спасения».

С горечью убедившись в антидемократизме большей части финской интеллигенции, в том числе писательской, Лассила, сам писатель и интеллигент, просто не мог поступить иначе, чем поступил, чтобы не потерять уважения к себе. И чем нестерпимей становился стыд за поведение других, с тем большей нравственной бескомпромиссностью оценивалось собственное поведение. С точки зрения этого избранного им для себя нравственного императива всякий уход в подполье, всякая эмиграция, всякое физическое спасение, не говоря уже об идейном отступничестве, казались Лассиле предательством, отклонением от тех принципов революционной солидарности, к которым он пришел сам и которые внушал другим. Ведь масса рядовых красногвардейцев, рабочих и торпарей не могла эмигрировать, не могла уйти в подполье, и Лассила решил остаться с нею до конца, до последнего выстрела, чтобы разделить общую участь. Своим поступком он вовсе не призывал отдаваться на милость буржуазного «правосудия» — для него это было способом доказать свою личную нерасторжимость с революцией и рабочим классом даже в поражении.

Разумеется, здесь речи не может быть ни о фатализме, ни об интеллигентском «покаянии» — это понимали даже те современники Лассилы, которых революция отбросила по другую сторону баррикад. Например, Юхани Ахо при всей своей брани в адрес восставших не мог не признать того, что революция дала своим певцам решительное преимущество перед писателями, отвернувшимися от нее. Причисляя себя к буржуазному лагерю, Ахо

писал о Лассиле и других революционных писателях: «По сравнению с нами они имеют то преимущество, что у них есть идея и дело, за которое они борются. Этой ясности у нас нет».

С точки зрения новых условий, сложившихся в Финляндии после второй мировой войны, может возникнуть вопрос, как соотносятся резкие суждения Лассилы о современной ему финской интеллигенции с сегодняшним днем, когда в Финляндии, как и в других капиталистических странах, задача широкого вовлечения интеллигенции в борьбу за демократию и социализм стоит острее, чем когда бы то ни было прежде. Может быть, Лассила с его завещанием финскому рабочему классу полагаться только на собственные силы — это лишь история?

Конечно, Лассила тысячами нитей связан со своим временем, а оно неповторимо, и тогдашние задачи имели свою историческую специфику. Но вместе с тем немного найдется в финской литературе писателей, которые бы с такой страстностью были обращены в будущее, как Майю Лассила. И как бы строго ни судил он о поведении финской интеллигенции в 1918 году, сегодня прогрессивные ее представители не только не могут быть в обиде на него, но по существу продолжают его дело. Разве это не общепризнанный теперь в Финляндии факт, что в течение продолжительного периода после революции, в двадцатые — тридцатые годы, большинство финской интеллигенции шло на поводу политической реакции? И разве в числе первых признаков обновления после 1944 года не было «Мрачного монолога» Олави Пааволайнена и других книг, в которых нередко с «покаянными» интонациями выясняются застарелые заблуждения финской интеллигенции и мера ее ответственности за прошлые катастрофы?

Для Лассилы тогдашняя пропасть между интеллигенцией и народом была не «вечным проклятьем», а жестокой реальностью исторического момента. Он не отторгал навсегда интеллигенцию от рабочего класса, но требовал, чтобы она, осознав его цели и задачи, пришла в революцию с «чистым сердцем». Примером собственной жизни и самой своей гибелью Лассила доказал, что подлинная духовность и культура несовместимы ни с забвением народных интересов, ни с противодействием ходу истории.

И еще один важный момент: Лассила был далек от

того, чтобы призывать рабочий класс к духовному сектантству, к псевдореволюционной самоизоляции от вышних завоеваний человеческой культуры. Напротив, он считал, что господствующие классы слишком долго держали финский народ как в смысле телесной, так и духовной нищеты на положении Пааво Саариярви, героя популярной в Финляндии рунеберговской баллады, который даже в урожайный год ел хлеб с примесью сосновой коры. Видя одну из причин поражения революции в духовной отсталости народных низов, Лассила в своей предсмертной статье писал, что в будущем финские рабочие должны всеми силами стремиться к высокой культуре, ибо без нее социализм немыслим. «Без духовных сил,— писал он,— физическая сила рук не даст должного эффекта. Будущее социалистическое общество с его тысячей задач представляет собой сложнейшую структуру и требует от своих членов высокой духовности».

В памяти потомков Майю Лассила живет как талантливый художник с мятежной совестью и темпераментом борца.

Тревоги и заботы «разочарованных» (Заметки о финской литературе 60-х годов)

Еще до того как наступил 1970 год и с ним начало нового десятилетия, в финских журналах и газетах различного направления стало появляться немало статей, подводящих итог шестидесятым годам. Куда развивается финское общество, что является главным в его нынешнем состоянии, какие проблемы предстоят в будущем,— на эти вопросы каждый из авторов попытался дать усиленный ответ.

Едва ли не все согласны с тем, что в Финляндии последних десятилетий, в самом облике страны, в занятиях ее населения происходят важные перемены.

Финляндия индустриализируется и урбанизируется — вот один из важных факторов, о котором говорят политики и экономисты, социологи и публицисты, а в последнее время все чаще напоминает и литературная критика, ибо перемены существенным образом отражаются на развитии литературы.

Немного статистики. Еще в 1950 году более двух третей населения страны было сельским. Теперь — около половины. Собственно аграрного населения, занятого непосредственно в сельском и традиционно важном для Финляндии лесном хозяйстве, и того меньше: по данным 1967 года, оно составляло около двадцати пяти процентов, прогноз на 1980 год — в пределах восемнадцати процентов.

Процесс индустриализации и урбанизации в корне меняет представление о Финляндии как о крестьянской стране, какой она еще недавно считалась. Новый взгляд на свою родину усваивают прежде всего сами финны, что не всегда просто. Адаптация к изменившемуся положению вещей принимает многообразные, подчас болезненные формы и охватывает едва ли не все сферы жизни. Из сферы политической одна любопытная деталь, может быть не самая важная, но очень показательная: в результате массовой миграции сельского населения прежняя аграрная партия не только изменила свое название (теперь это «партия центра»), но и сама до некоторой степени «урбанизировалась», поспешила вслед за своими мигрировавшими сторонниками в города, создала там свои организации и порекомендовала прежним аграриям вступать в рабочие профсоюзы.

Как же реагирует на процесс урбанизации литература? Ведь еще до недавнего времени в ней, особенно в прозе, преобладала сельская тематика, которую считали даже национальной чертой финской литературы, признаком ее народности. Еще и теперь под «народной жизнью» на языке критики подразумевается обычно крестьянская жизнь — сказывается инерция прежних понятий. Правда, с некоторых пор часть критиков стала усматривать в приверженности литературы селу свидетельство ее отсталости, провинциальности и т. д. Но с этим не все соглашаются. Например, Вяйне Линна, сам «крестьянский писатель», резонно заметил в одной из статей, что критерием развитости литературы является скорее не сельская или городская тематика, а эстетическое качество, сам способ изображения, авторский взгляд на мир. Линна полагает, что преобладание сельской тематики в финской литературе было не ее пороком, а выражением социальной обусловленности ее развития и, если угодно, ее связи с обществом, в котором крестьянство

преобладало. Линна особенно подчеркивает эту связь литературы с состоянием общества, характером национальной жизни. «Финский писатель,— замечает он,— рождается чаще всего в деревенском окружении, и что же ему было изображать, как не деревню? Ведь урбанистический человек возможен только в урбанистической среде, формирующей его. До последнего времени в Финляндии такой среды не было, так что перемены в литературе могут наступать только теперь. Еще в мои школьные годы учебники сообщали, что главным занятием финнов является сельское и лесное хозяйство, побочным — охота и рыболовство. В отношении социального положения людей мне запомнились лишь определения: земельные собственники и безземельные. Что же еще оставалось изображать финской прозе, как не крестьян-собственников и безземельных?»

Но теперь те школьные учебники, по которым училось поколение Линны, явно устарели. Писатель подчеркивает чрезвычайную убыстренность современных социальных процессов. В другой своей статье¹ он утверждает, что за послевоенное двадцатилетие образ жизни финского народа изменился в большей степени, чем за предшествующие два века. А вместе с тем изменяются представления финнов о самих себе, о своей родине. «Прежняя родина,— пишет В. Линна,— была связана с природой ее видами. Желая обрисовать родину, указывали на озерный берег и восклицали: «Вот она!» В поэзии нередко воспевалась суровая и гордая бедность финской земли, любовь к ней была жертвенно-аскетической, с нерассуждающей готовностью к лишениям. Линна говорит, что новая родина с ее индустриально-техническим обликом предполагает к себе уже иное отношение. «Во всяком случае, теперь мы живем в такое время, когда понятие родины включает в себя и проблему распределения доходов, и договоры о найме, и все те острые вопросы, которыми изобилует наша будничная жизнь. Родине теперь задают вопросы, и если бы сегодня седой ветеран прапорицки Столь из поэмы Рунеберга подвел к озерному берегу современного молодого человека и спросил, готов ли он отдать

¹ Имеются в виду статьи В. Линны, вошедшие в сборник: V. Linna. Oheisia. Esseitä ja puheenvuoroja. Porvoo — Helsinki, 1967.

жизнь за эту землю, ответ мог бы, пожалуй, быть и таким: сперва посмотрим, что мне принесет рождественский Дед Мороз. Родина — это уже не только долг перед нею, но к ней предъявляют также требования».

Влияние урбанизации на литературу многообразно. Наиболее броское его проявление — непосредственная убыль сельской тематики. Об этом пишет, в частности, Пиркко Алхониеми в обзоре финской прозы 60-х годов, напечатанном в журнале «Финск Тидскрифт» в 1970 году. Современные прозаики все чаще пишут о проблемах городской жизни, о представителях так называемых средних классов, об интеллигенции.

Аналогичные, хотя и более глубокие, явления в финской поэзии подметил Кай Лайтинен в предисловии к антологии «Финская лирика сегодня» (1969). Критик пишет, что поэзия предшествующего десятилетия, пятидесятих годов, «несмотря на более современное обращение с языком, завоевание новых сфер и изменение структуры стиха, все же примыкала в известном смысле к традиции: она была близка к природе. Как у Пааво Хаавикко, Хелви Ювонен, Эвы-Лийсы Маннер, так и у связанного с финско-шведским модернизмом Бу Карпелана часто повторяются образы воды, деревьев, леса, ветра, времен года. Машины, автомобили, городские пейзажи — все это лишь едва намечается у них. Когда Ювонен пишет о городе, она видит его «городом ветров» или же замечает в заключение: «На моих сапогах — следы лесных дорог, издалека, с севера» («Чужие города»). У поэтов же шестидесятых годов чаще всего обратное соотношение сельских и урбанистических образов. Впервые после двадцатых годов в финскую лирику снова вошел город, но уже не как декоративное, подсвеченное рекламными огнями модное новшество, а как буднично-жизненное окружение, обязательное и неизбежное, предъявляющее свои требования. Такие поэты, как Роберт Алфтан, Клас Андерссон, Ансельм Холло, Вийне Кирстиния, Мауриц Нюлунд, Пентти Саарикоски окончательно «переселились» в город и приняли его».

Продолжая это сравнение финской поэзии пятидесятих и шестидесятых годов, Кай Лайтинен указывает еще на одну особенность: современная поэзия в большей степени обращена к внешнему миру, к социальной действительности, к ее сегодняшним проблемам. Уже поэты пя-

гидесятых годов, по словам критика, «воспринимали общество как нечто враждебное и сковывающее, однако непосредственное окружение еще оставалось для них чем-то близким и утешительным. Поэты шестидесятых годов выражают свою отчужденность как раз от ближайшего окружения. Это уже урбанизированное, индустриальное, созданное самими людьми окружение, на которое поэты обрушивают свою критику, но не ради возвращения к какому-то первоприродному состоянию, а для того чтобы это окружение изменить. Для них общество — это проблемы, которые требуют своего решения, вызов, который необходимо принять. А за финским обществом открываются масштабы покрупнее — весь остальной мир, о существовании которого поэтам постоянно напоминают современные средства информации и новейшие изобретения. Нашу поэзию шестидесятых годов называли поэзией «участвующей», «завербованной», «ангажированной», социальной,— и хотя эти термины столь же объемны, как и неопределенны, однако направление развития они безусловно указывают. Поэт шестидесятых годов с болью осознает царящую в мире несправедливость и неустроенность».

Своеобразное соответствие этой социальной «обращенности вовне» К. Лайтнелл находит и в образном языке современной финской поэзии. Если в лирике предшествующего десятилетия преобладали зрительные образы, то теперь пришел черед «аудитивного» стиха, рассчитанного на слуховое восприятие, на публичную декламацию перед широкой аудиторией. Стих стал более спонтанным, без тщательной отделки деталей, это своего рода «реплика в продолжающемся споре». Все больше поэтов ставят во главу угла политическую злободневность, пишут песни-обличения, песни-памфлеты, «практическую лирику». Поэзия стала «не целью, а средством», средством общественного воздействия, и поэтов не беспокоит быстрое «старение» стихов по мере убывания их политической актуальности.

Поворот к социальной как характерная черта литературы шестидесятых годов отмечается и другими финскими критиками. В уже упомянутом обзоре П. Алхониеми говорится, например, что если на литературе сороковых годов лежала «печать войны и послевоенных настроений» и если в пятидесятые годы писатели «стремились

отрешиться от иллюзий и усвоить современный взгляд на мир», то в шестидесятые годы финская литература «с самого начала избрала социальное направление». В особенности это проявляется в лирике, но также и в прозе, подтверждением чего могут служить, по мнению критика, последние романы Марьи-Лены Миккола, Пааво Ринталы, Эвы Йосеппелто.

Юхан Врде, опубликовавший в том же журнале «Финск Тидскрифт» обзор шведоязычной поэзии Финляндии, даже полагает, что будущие историки литературы назовут шестидесятые годы периодом «политического пробуждения» писателей. Достаточно, по словам критика, просмотреть издательские каталоги, чтобы заметить, что весьма значительная часть книг так или иначе связана с современными политическими проблемами. Правда, некоторые критики не считают эту тенденцию устойчивой и предсказывают уже на 70-е годы перемену литературной погоды, поворот к «романтике и эстетизму». Но автор обзора не уверен в этом и не считает такой поворот желательным для литературы.

В обзоре Ю. Врде заслуживает внимания попытка дифференцированного подхода к вопросу о писательской «ангажированности». Интерес писателя к тому, что происходит в обществе и в мире, может быть различным. Есть и такая чуткость к «болям века», которая равносильна отчаянию. Писатель как бы упивается всем безотрадным в мире, смакует зло, причем это «мазохистское» влечение к страданию нередко выдает себя за «большую совесть» человечества, отважившуюся высказать «всю правду», но от этого отчаяние не перестает быть отчаянием. Подобные пессимистические тенденции критик отмечает в творчестве Класа Андерссона, которого он считает одним из наиболее значительных финско-шведских поэтов. В то же время автор обзора подчеркивает, что в новых стихах поэта наблюдается отрадное стремление к конструктивному общественному идеалу. Он остро сознает гибельность индивидуализма. Капитализм разъединяет людей, превращает их в «разрозненные молекулы», и поэт настойчиво подчеркивает идею человеческой солидарности.

О болезни модернистского пессимизма пишут и другие органы финской печати. В последнее время на нее обращает особое внимание газета «Йгансан Уутисет», рецен-

зируя некоторые книги. «Вопль пессимиста» — так озаглавлена рецензия на публицистическую книгу Э. Паасилinna «Слезы верноподданного». Автор книги не скупится на желчные филиппики в адрес современного общества и его институтов. Но, как пишет рецензент, «весьма сомнительно, сможет ли этот черный юмор, этот истощенный вопль хоть чем-нибудь повлиять на изменение тех или иных представлений, ценностей, наконец, общества в целом. Пессимизм автора, похоже, настолько глубок, что он и не хочет содействовать такому изменению. Ему просто надо излить публично свое отчаяние».

Во власти пессимизма оказались в последнее время и некоторые авторы из числа так называемых культурных радикалов, причисляющие себя к левым и эпизодически сотрудничавшие в печатных органах Демократического союза народа Финляндии. К концу шестидесятых годов в Финляндии явно активизировались правые силы, ряд тревожных симптомов наблюдается и в области культуры. В частности, правые резко усилили давление на финское радиовещание и телевидение.

Все это явилось для некоторых культурных радикалов тем большей неожиданностью, что еще недавно они были преисполнены чисто либеральных иллюзий относительно развития финского общества. Теперь они повержены в глубокое уныние и с тоской вспоминают о том, каким левым было начало шестидесятых годов и каким правым стали их конец. Один из «разочарованных» авторов опубликовал в журнале «Парнас» (№ 5, 1969) статью, в которой описывает свой первоначальный оптимизм в таких, например, выражениях: начало 60-х годов обещало Финляндии «новую эпоху просвещения»; появилась надежда, что «современный образ мышления» охватит «молодое поколение» и породит «новую интеллигенцию», которая в своем стремлении к «свободе» и станет, по мнению автора, во главе прогресса.

В том же «Парнасе» (№ 7, 1969) была напечатана ответная статья Рауно Сетеля, автора марксистского направления. Она озаглавлена весьма характерно: «Либерал перед классовым водоразделом». Р. Сетеля уличает своего оппонента в том, что его представления об «идеальном финском обществе» не выходят за рамки весьма-таки ординарной буржуазно-либеральной фразеологии, хотя «старомодно-традиционный» либерализм и пытаются

подновить более современными теориями, включая маркузеизм, критику «потребительской идеологии» и т. д.

Впрочем, наряду с «разочарованными» и «отчаявшимися» в финской литературе есть и другое, тоже по-своему крайнее, направление, к которому принадлежит, например, прозаик Антти Хюрю, весьма плодовитый автор. Если «разочарованные» склонны любой частный факт повернуть таким образом, чтобы в нем непременно отразились абсурдность и трагизм мира, то Хюрю описанием частного факта и ограничивается, ни до каких мировых проблем ему, кажется, нет дела. Факты он избирает предельно будничные, социально нейтральные, не возбуждающие никаких страстей: как человек проехал ночь в поезде и ничего особого с ним не случилось; как другой герой построил на летней даче колодец; как для ремонта дома потребовались новые доски и как они были приобретены,— все эти эпизоды составляют основу сюжета его новелл, подчас весьма объемных. Они написаны с несомненным талантом, автор выработал свой стиль и строго придерживается его. Примитивизму событий соответствует целенаправленный языковой примитивизм, не допускающий отвлеченных описаний, придаточных предложений, подчас даже местоимений: все должно быть конкретно, и поскольку у героя есть имя, у предмета название, незачем заменять их. В пределах будничного эпизода повествование насыщено действием, героям некогда особенно размышлять, они всецело заняты своим делом, умеют его делать и довольны, когда оно хорошо получается. Герои Хюрю не любят думать о мире в целом, но в них живет молчаливая уверенность, что если бы каждый делал свое дело так же хорошо, как они, то и мир был бы хороший. Только изредка, приглушенно, у них возникает мысль, что в мире не все благополучно, но почему это так, их не интересует.

В произведениях, к которым мы теперь обратимся, как говорится, все наоборот. В них недовольство миром, метания и жалобы «разочарованных», то совершенно безутешные, то с проблесками надежды, запечатлелись в наиболее характерных выражениях. В этих метаниях можно увидеть своеобразное отражение тех изменений в финском обществе, о которых говорилось выше. Финляндия в известном смысле как бы «уравнялась» в своем развитии со странами буржуазного Запада, и возникает

вопрос: что же дальше? Ждет ли Финляндию общий для Запада затяжной социальный кризис (даже при относительном экономическом прогрессе) или развитие пойдет по новому социальному руслу? Было бы, конечно, упрощением полагать, будто эти вопросы только с шестидесятых годов стали занимать финских писателей. Это скорее центральные проблемы всей финской литературы XX века, но факт сложившегося «индустриального общества» чрезвычайно заострил их, поставил перед каждым мыслящим человеком.

Герои современных книг финских писателей зачастую принадлежат к интеллигенции — отчасти, видимо, потому, что она особенно чувствительна к некоторым современным контрастам, к материальному и духовному порабощению личности. Встревоженная мысль «интеллектуалов» способна, кажется, без конца блуждать от одной крайности к другой, и наиболее прозорливые из них, расставшись с позицией «одиноких отрицателей», приходят к пониманию действительно революционных сил современного мира.

Начнем с пьесы «Новогодняя ночь» («Uuden vuoden yö», 1965) Эвы-Лийсы Маннер, известной поэтессы, успешно выступающей также в драматургии. В литературном отношении это едва ли не наиболее зрелое из произведений, о которых у нас пойдет речь; на пьесе лежит печать высокого профессионализма, сценической изобретательности, своеобразного изящества. И в то же время это и самый печальный взгляд на мир, далекий от комедийного веселья, хотя автор и назвала пьесу «комедией». Но это, видимо, не столько литературно-жанровая ее характеристика, сколько философская, подразумевающая трагикомизм самой жизни. Во всяком случае в пьесе нет ничего от легкой комедии, все ее герои пребывают на грани катастрофы. Новогодний вечер в доме ученого биохимика Атоса кончается его самоубийством, в котором момент случайности лишь подчеркивает общую запутанность бытия.

Герои пьесы знакомы между собою, отчасти связаны даже родственными узами, они беседуют за праздничным столом запросто, без околичностей, и все же в их отношениях то и дело проступает внутренняя отчужденность, даже равнодушие и жестокость. Их объединяет, пожалуй, только одно: все эти образованные, интеллигентные люди

не знают, как жить; каждый из них либо уже давно опустошен духовно и махнул на все рукой, либо пытается создать себе еще одну, последнюю иллюзию, которую, однако, другие собеседники тут же развеивают, доказывая ее несостоятельность. Все герои по-своему неудачники в жизни. Если в новеллах Антти Хюрю человек всецело сосредоточен на конкретном деле, уверен в удаче и в самом себе и если эта уверенность позволяет ему попросту не думать об остальном мире, не мучиться его проблемами, то герои пьесы Маннер даже лично «не состоялись», не говоря уже о том, что и мир им представляется сплошь «несостоявшимся». Хозяин дома Атос потерпел неудачу на ученой стезе, вынужденный когда-то забросить из-за нехватки средств перспективные исследования рака, и собирался теперь уехать в Индию обычным врачом. Его кузен Эген, недовольный нынешним положением церкви, намерен оставить священнический сан и уединиться в сельской глуши. Также и для автора детективных романов Каухапена, в прошлом медика, перемена занятий явилась лишь внешним выражением внутреннего краха, еще более опустошительного, чем у других героев.

В отличие от Атоса и Эгена, сохранивших определенные нравственные принципы или, по меньшей мере, внешние приличия, в Кауханене сидит бес цинизма и мизантропического острословия. Эген называет его воплощением «интеллектуального бесстыдства». Всякое упоминание об идеалах, позитивных ценностях вызывает у Каухапена злую насмешку. «Знаете, почему этот мир пахнущий из всех возможных? — спрашивает он. — Потому что его кроили по мерке идеалистов». Благие намерения мечтателей на практике оборачиваются ужасом, и Кауханен убежден, что ломать голову над совершенствованием мира больше не стоит труда, — каждому, как он выражается, остается лишь «давить своих собственных блох». От бед буржуазного общества он отделяется шутовскими выходками. Человек обезличен — и на вопрос, кто он такой, Кауханен, прежде чем ответить, подходит к вешалке, читает на подкладке шляпы свою фамилию и только после этого, фиглярски расшаркиваясь, рекомендует: «Я Кауханен, если не перепутал шляпу».

Впрочем, мизантропией страдает и священник Эген, хотя крайний цинизм Каухапена и выводит его из себя.

В споре с Атосом, отстаивающим гуманистический взгляд на человека и утверждающим, что «мир прекрасен», священник возражает: «Мир был бы прекрасен, если бы в нем не было людей. Люди всегда только испортили тот мир, который был возможен от бога». Эта модифицированная религия, когда «бог есть возможность», однажды предоставленная человеку, но не использованная им, означает отрицание всей практической деятельности человечества, всей его истории. С точки зрения запрограммированной свыше идеальной возможности реально творимая людьми история есть сплошная неудача. Люди, говорит Эген, всегда только «ограничивали» бога, мешали ему, выступали вечным его антиподом. А философы-материалисты сделали «испорченный» мир еще более безутешным, связав его законами детерминизма, придав «порче» характер неизбежности.

Но, с другой стороны, Эген недоволен и церковью, которую он обвиняет в компромиссе с обществом. Ведь сам он склонен к абсолютному отрицанию созданных людьми социальных форм, тогда как церковь причастна к ним. Церковь не устояла перед современными поветриями, она обмирщилась, стала прагматической в своем стремлении приспособиться к утилитарно-практическому веку. Религия преподносится как некий «социальный рецепт», пастыри говорят в своих проповедях об общественных реформах, о молодежных проблемах, и дело дошло до того, что в погоне за популярностью иные проповедники опускаются до жаргона уличных подростков. Между тем церковь, по мнению Эгена, должна воплощать как раз враждебное прагматизму высшее духовное начало. Поскольку «возможный от бога» мир профанирован людьми, единственное призвание церкви — молить о милосердии божием, оставаясь тем самым на высоте абсолютного неприятия общества, а не превращаясь в его служанку. Тщетно Атос возражает Эгену, что церковь всегда поддерживала сильных мира сего, была «заодно с палачами». Эген толкует эти упреки по-своему. Чем непригляднее поведение реальной церкви, тем возвышенней его представление о ее истинном предназначении. А так как идеалу практика не соответствует, Эген не желает быть к ней причастным.

«Я хочу тишины, одиночества, покоя сельской жизни», — говорит Эген, но Атос называет это «бегством

в минувший век», бегством от современного урбанистического века к изолированному сельскому существованию. Воспетая поэтами сельская Финляндия может быть прекрасной в мечтах, «но жить в ней невозможно — уже невозможно» (и в этом мы слышим признание необратимости современных процессов). Да и самому Эгену его будущая сельская жизнь предстает отнюдь не идиллией, не обретением душевной гармонии, а отшельничеством и самоотречением. В споре с Кауханеном он вынужден признать: «Нужно быть либо аскетом, либо героем, чтобы вынести жизнь. Я аскет, но не по внутреннему влечению, а из чувства отвращения».

Сознавая уязвимость собственной позиции, Эген не щадит и других. Ведь намерение Атоса уехать в Индию, говорит он, тоже бегство. В чем конечная, общесоциальная цель усилий таких людей, как Атос, когда от неустроенности западного общества они едут на Восток? Уж не возникновению ли копии этого общества они там способствуют?

Вопрос Эгена по-своему резонен. Атос чувствует это и страдает от бессилия ответить ему по существу, хотя и согласиться с ним не может. Согласиться и поступить, как Эген, — значит махнуть на все рукой, самоотстраниться, а отсюда недалеко и до цинизма Кауханена. Чтобы подчеркнуть эту опасность, в пьесе вслед за вопросом Эгена свое «зачем?» задает Атосу и Кауханен и рассказывает к случаю пошлый анекдот, долженствующий подтвердить, что делать ничего и не надо. Анекдот смешит всех, кроме Атоса. Он растерян, у него нет ответа на этн «зачем?», но он твердо знает, что бездействию тоже нет оправдания, а по отношению к страдающим оно безнравственно. Позиция Эгена в конечном счете эгоистическая, он хочет разводить цветы и ни о чем не думать. Атос имеет право сказать ему: «Я еду помогать другим людям, поэтому мое и твое бегство вовсе не одно и то же».

В том абсолютном неприятии, которое исповедует Эген, Атоса более всего смущает социальная глухота, безразличие к человеческим страданиям. Человеку дано жить все-таки не в возможностном, а в реальном мире, который нельзя просто отвергать, ибо отвергать все — значит оставлять все по-прежнему. У Атоса нет «общей идеи», он не знает, как изменить мир к лучшему, но

в своей специальной области ученого-медика и в своих человеческих качествах он не может не испытывать сострадания, желая быть там, где люди более всего несчастливы. «Я имею в виду больных,— говорит он.— Я практик и думаю, что им надо помочь».

Атос в пьесе Эвы-Лийсы Маннер воплощает гуманистическое начало, мятущуюся человеческую совесть, жгучее сострадание. И все же одной способности сострадать недостаточно. Не случайно человеколюбие Атоса подвергается в пьесе многократному испытанию. Люди с неустроенной судьбой есть всюду, они рядом, за ними не надо ехать в Индию. За всем этим стоит все тот же немой вопрос: как быть с западным обществом, где выход из кризиса? И когда уставшая от невзгод женщина просит Атоса взять и ее с собой, ему лишь яснее становится, что при отсутствии «общей идеи» никакая поездка не может ее заменить, это будет лишь иллюзия, которая не даст душевного равновесия. Зыбкость иллюзии подчеркивается в пьесе и тем, что именно Атос, самый человеческий и сочувливый, оказывается жертвой слепого случая. Во время нелепо жестокой «игры в судьбу», предложенной одним из персонажей в довершение новогоднего пира, единственный патрон в старом револьвере стреляет именно тогда, когда на спуск нажимает Атос. Он делает это как бы сам по себе, уже вне «игры», когда другие утратили к ней интерес и забыли о нем. Для Атоса жизнь кажется лишенной смысла.

Обостренное нравственное чувство пронизывает и роман Кристера Чилмана «Голубая мать» (Christer Kihlman. Den blå modern», 1963). Кристер Чилман пишет по-шведски и является одним из наиболее значительных финляндско-шведских прозаиков среднего поколения. Его книги известны не только в Финляндии (где они переведены также на финский язык), но и в скандинавских странах (упомянутый роман был первоначально издан в Стокгольме). Вообще же надо сказать, что положение финляндско-шведских писателей, как представителей национального меньшинства, далеко не из легких. Несколько лет тому назад издающийся в Стокгольме общескандинавский журнал «Нурдиск тидскрифт» (№ 2, 1970) опубликовал статью другого финляндско-шведского автора. Андерса Клеве, под весьма характерным заглавием: «Что значит быть шведским писателем в Финляндии».

В статье, похожей на грустную исповедь, говорится о различного рода трудностях, психологических и материальных, с которыми сталкиваются финляндско-шведские писатели. Было время, когда шведский язык преобладал в культурной жизни Финляндии, а финский оставался почти исключительно языком крестьянских масс. Еще в середине прошлого века интеллигенты владели финским языком лишь в редких случаях, и даже сами идеологи финского национального движения писали на первых порах по-шведски (Арвидссон, Спельман). Но времена шведской культурно-языковой гегемонии в Финляндии давно уже миновали, и одной из социально-психологических проблем, по поводу которой сетует в своей статье Андерс Клеве, является гнетущее чувство изоляции, ограниченность национальной среды, питающей творчество финляндско-шведских писателей. Андерс Клеве живет в Хельсинки: имея в виду прежде всего шведоязычную буржуазную среду, где «достоинство человека измеряется его доходами», он пишет, что среда эта оказывает «разрушительное воздействие» на писателей: поскольку своими книгами они не способны «делать деньги», ставятся под сомнение не только их занятия, но и человеческая полноценность.

Правда, в последние годы критика отмечает усиление взаимных контактов между финской и шведской литературами страны. Входит в традицию издание двуязычных антологий современной поэзии, а в новейших исследованиях по литературе Финляндии рассматриваются вместе обе ее национальные ветви. В оживлении взаимных переводов, как указывает П. Алхониеми, заметный перелом наступил как раз в связи с произведениями Кристиера Чилмана, которые привлекли внимание и финских издателей. Несколькими изданиями на финском языке вышел, в частности, более ранний роман Чилмана «Берегись, блаженный» (1960).

Роман «Голубая мать» не свободен от влияния литературных поветрий, автор заплатил изрядную дань модному увлечению сексуальной проблематикой. Но все же это серьезный социально-психологический роман, решительно отличающийся от тех полупорнографических книг, которые стали, к сожалению, столь частым явлением в финской литературе последних лет. Даже в некоторых произведениях таких бесспорно талантливых про-

запков, как Тимо Мукка или Ханпу Салама, сексуальные отношения становятся как бы самоцелью, образуют замкнутый круг, выдаются за единственное содержание человеческой жизни. В романе Крестера Чилмана ничего похожего нет. Как бы ни относиться к обилию в нем эротических сцен, с тенденцией выпячивать моменты извращенности, но нельзя не заметить, что сцены эти присутствуют в романе не сами по себе, а включены в более широкие социально-психологические характеристики героев, служат более значительным идейно-эстетическим задачам. Сама эротическая извращенность персонажей возникает в романе обычно как обличительный контраст, как художественная антитеза их внешней благопристойности и ханжеского «целомудрия». Отчетливей всего это проявляется в образе пастора-гомосексуалиста Винберга, приблизившего к себе юного Бенно, одного из членов семейства Линдерманнов, о судьбах которых повествуется в романе. В продолжительных беседах с Бенно пастор сетует на «бездуховность века», на всеобщее падение нравов, на угрожающую обществу и стране «опасность со стороны красных». Развивая активность среди опекаемых церковью молодежных организаций, Винберг печется об их «сопротивляемости коммунизму», о том, чтобы молодежи своевременно была сделана, как он выражается, «мощная инъекция крови христовой». Бенно, намеревающийся посвятить себя духовной карьере, и прежде был восприимчив к консерватизму клерикалов, а теперь Винберг, на правах нежного и заботливого друга, и вовсе внушил ему глубоко антидемократические взгляды, взбодоражив его болезненное воображение всевозможными страхами. «Раньше, — размышляет Бенно в главе-исповеди, — я никогда не думал о политике, а теперь стал думать, и чем больше я думал, тем отчаяннее казалось мне наше положение. Все труднее было встретить на улице рабочего без того, чтобы не испытывать страха к нему, не заподозрить в нем коммуниста и предателя, и скоро я уже стал подмечать, какое ужасное множество таких людей расхаживает по улицам со спрятанными под одеждой автоматами. Это было как в 1918 году во время гражданской войны, о которой рассказывал отец. И отчего они так ненавидели нас, образованных, хотя за многое должны были бы благодарить? И мне уже непомогут было сдержать ответную ненависть, я боялся рабочих...»

Через весь роман проходит тема виновности «образованных» — и тех, кто, подобно Винбергу, преднамеренно распространяет страхи, и тех, кто, подобно юному Бенно, поддается внушению. Автор романа идет на условный прием с целью нагляднее показать опасность этих страхов, опасность антидемократических тенденций. В одной из глав о Бенно возникает, словно кинематографическим наплывом, гитлеровский концлагерь Освенцим, где бесчинствует врач-садист Бернхард Линдермани, «немец и хороший верноподданный». Гитлеровца зовут так же, как и финского юношу Бенно (Бенно — уменьшительное от Бернхард). Читатель сам волен делать сопоставления. По вине пастора Винберга бедняга Бенно стал жертвой галлюцинаций, сошел с ума и кончил самоубийством. В сцене об Освенциме изображена иная ступень, иной масштаб того же антикоммунистического безумия.

Тема виновности обретает в романе Чилмана много звучаний. Своеобразную нравственную вину за собой чувствует и Раф Линдермани, брат Бенно. В годы войны, когда фашизм совершал свои злодеяния, Раф был еще подростком, мировые события не слишком заботили его. Даже Нюрнбергский процесс прошел как-то мимо его сознания, обнаруженные преступления нацистов не ужаснули, не потрясли его, и теперь, на расстоянии лет, ему трудно понять это, трудно оправдать себя и своих сверстников. «Нет, мы жили слишком защищенными», — говорит он, подразумевая черствость души, «защищенность» от человеческих горестей.

Размышлять о прошлом, связывать его с настоящим, аккумулировать в себе человеческие страдания Рафа обязывает и его профессиональное призвание: он писатель (и его образ во многом выражает авторское «я»). Прошлое для Рафа Линдерманна не безмолвно, оно стучится в его сердце тем тревожней, чем упорнее стараются некоторые о нем забыть. Прошлое требует к себе совершенно ясного и бескомпромиссного отношения, без этого нельзя быть нравственным и в делах сегодняшнего дня. Раф с презрением говорит о тех, для которых история есть «нечто вроде постели, в которой можно уснуть от своей ответственности за настоящее, от своего гражданского долга в том обществе, в котором ты живешь».

Церковь говорит о «всепрощении», но именно церкви, в том числе финской, не может простить Раф ее непо-

средственной причастности к прошлым трагедиям. В романе есть особая глава под необычным заглавием «Симпозиум», в которой Раф беседует на эту тему со своим другом и родственником Фредом. Фред напоминает о «фалистствующих пасторах», выходцах из так называемого Карельского академического общества, которые даже хотели создать для инакомыслящих концентрационный лагерь в финской Лапландии. «Нет, их никогда нельзя будет простить,— соглашается с Рафом Фред,— потому что они проповедовали, они распространяли свое учение, совершая преступление против морали, вводя в соблазн тех, кто доверял им... Нет, всему есть предел. Терпимость, терпящая все, есть уже не терпимость, а равнодушные, немощность, человеческое падение... Я понимаю тебя». Обобщая, Раф идет дальше и видит то же равнодушие к страдающему человечеству во враждебном отношении церкви к социализму. «Подумай, сколько лет в наших церквях читаются проповеди против социализма, хотя он единственно смог избавить нищих и бесправных людей от худших страданий и невзгод. Живой церкви следовало бы быть заодно с социализмом, если она действительно печется о своей пастве, а не о своей власти, покоящейся на антигуманистических традициях». Раф с особым сочувствием вспоминает слова Минны Кант, писательницы конца XIX века, о том, что «в наше время Христос был бы социалистом».

И в то же время Раф Линдерманн сталкивается с немалыми трудностями, пытаясь сообразовать свои убеждения и нравственные принципы с реальной жизнью, с непосредственным окружением, семьей, близкими, да и с самим собой, с собственным положением в обществе. Раф происходит от богатых родителей, владеющих поместьем и прочей недвижимостью, и хотя сам он стремится жить своим трудом, но понимает, что за его спиной достаточно фамильных капиталов, чтобы уберечь его от настоящей нужды. Раф остро сознает разрыв между своим положением обеспеченного буржуа и своими социалистическими идеалами, в его жизни есть нечто искусственное; в пылу семейных ссор жена называет его снобом, «салонным социалистом», чьи социалистические увлечения и скромный образ жизни не более как оригинальничанье, способ обратить на себя внимание. Жене непонятно, зачем ограничивать себя в средствах, когда они есть, а то, что Раф

считает безнравственным само право наследования. ее не убеждает. Также и Фред, во многом разделяющий взгляды Рафа, все же его социализма всерьез принять не может. «Ты пришел к социализму романтическим путем, через кровоточащую совесть барина, представителя господствующего класса,— говорит он ему.— Прости. Раф, об этом больно говорить, но твой социализм — это прекраснородушный социализм».

В словах Фреда есть своя правда, особенно по части встревожившейся «барской совести». Но здесь, как и в пьесе Маллер, важна не только уязвимость позиции встревоженного героя, но и то, кто и с какой целью эту уязвимость обнажает. Сам Фред, сын фабриканта, предпочитает жить в свое удовольствие и не склонен терзать себя покаянными мыслями. Но зато ему недоступна и та острота восприятия социального неблагополучия общества, которая присуща Рафу. Фред позволяет себе слегка проинизировать над патетичностью тона, каким Раф говорит о неустроенности современного мира, социальном неравенстве, гнете, насилии. Фреду кажется, что такой топ был бы более уместен в век Вольтера, чем в наши дни, поскольку в западном обществе, по словам Фреда, больше нет столь вопиющих противоречий, «все уже сглажено, нивелировано, благоустроено». Как видим, ирония над «прекраснородушным социализмом» легко оборачивается буржуазным благодушием, Фред здесь несравненно более буржуа, чем «раскаявшийся» Раф с его обостренным нравственным сознанием.

Раф напирал именно на нравственную сторону проблемы, для него социализм есть не столько строго научное мировоззрение или определенная общественно-экономическая формация, сколько «внутреннее состояние» социально чуткой личности. Раф много говорит о человеческом достоинстве, вкладывая в это понятие весьма широкое содержание. Достоинство человека социально обусловлено, и без социальной борьбы за него нет истинной интеллигентности. Под «образованными классами» на Западе обычно подразумевают имущие классы, но если взять довоенную Финляндию, говорит Раф, то действительно «образованным классом» в ней была «лишь горстка левых интеллигентов и политических идеалистов, которые к тому же сидели большей частью в тюрьмах за нечто, именовавшееся изменой отечеству; остаток состав-

ляли невежды, фальсификаторы истории, интеллектуальные шарлатаны, едва ли имевшие даже понятие о том, что значит достойно жить, достойно мыслить... Изменой считалось само упоминание о человеческом достоинстве». В послевоенные десятилетия произошли кое-какие перемены к лучшему, и все же закоренелого консерватизма еще много, Раф даже считает, что «в Европе нет сейчас другой такой страны, где бы существовали столь резкие классовые различия со столь ничтожными для этого предпосылками, как у нас... Говорят о «северной демократии», но что-то мы ее не очень замечаем пока в Финляндии, если иметь в виду практическую жизнь». Признавая, что он в своем роде тоже идеалист, причем «идеалист социал-демократический», Раф тем не менее решительно отводит упреки в сентиментальном прекрасном.— для него это куда более серьезно. В социализме он хочет найти «философию жизни» в ее высоком смысле. Поэтому ему «трудно ладить» и с социал-демократической партией, которая, с точки зрения его социальных и этических идеалов, кончила банкротством.

Позиция Рафа Линдерманна привлекательна своим гуманизмом и демократичностью. Нередко она выражает себя в предельном нравственном максимализме, в крайнем заострении проблемы. Например, во время поездки в Рим, созерцая знаменитые памятники искусства, наблюдая за толпами восторженных туристов, Раф не может избавиться от преследующей его мысли о безмерных страданиях миллионов людей, к которым эта великая культура была по существу равнодушна, она веками существовала помимо них, хотя и создавалась их потом и кровью. С этой точки зрения вся западная культура, равно как и религия, кажутся Рафу кощунственным «предательством человека», он чувствует себя варваром среди красот Вечного города, и в соборе Святого Петра ему хочется не умиляться от восторга, а плевать, ибо он жаждет «иной эстетики», эстетики «голодающих людей и революционных ценностей». Раф размышляет в соборе, что если уж говорить о божьей воле, то и богу, верно, угодно было не это, не мраморные громады храмов, а то, чтобы люди облегчали друг другу жизнь.

Или в другой сцене, в самом конце романа. Раф у себя дома созерцает самые обычные предметы быта: кофейные чашки на кухонном столе, тарелки, из которых дети

ели пшеничные хлопья с молоком, рядом масло и хлеб. Если все это и не роскошь, то все же признак достатка. «Чего еще желать,— размышляет Раф,— на что, черт возьми, можно еще жаловаться? Две трети людей на земле не знает, что такое зубная щетка, или кофейник, или пшеничные хлопья... Или что такое абсурдный театр... И все же! Для них абсурд — зубная щетка, а тут все бытие стало абсурдом. И это ужасно. Словно мы находимся в самом конце чего-то, что уже иссякло и захлопнулось, тогда как те, другие, только начинают...» И вновь тревожная совесть Рафа заостряет вопрос до крайности, до утверждения, что «жить, если только жить морально, вообще невозможно». Здесь «морально» означает ту этическую ступень, когда человек не может всецело наслаждаться жизнью, своим индивидуальным счастьем, пока в мире есть миллионы несчастных. Заметим, что в размышлениях героя романа Кристера Чизмана можно уловить нечто общее с этической позицией Льва Толстого, говорившего, что стыдно быть счастливым, когда на свете столько несчастья. Именно в те минуты, когда Раф, казалось бы, пребывает на вершине своего счастья, бесконечно рад вновь обретенной любви, возвращению в семью, к детям, именно тогда пронзает его мысль о том, что, быть может, «в эту минуту где-то умирает голодный ребенок, десятки детей... А я стою здесь, окруженный тишиной и покоем, и струящаяся тишина говорит со мною так же, как и прежде, как она говорила с моими предками в течение столетий... Это кажется невозможным, этого не должно быть. И все же это есть, одно рядом с другим...»

В эпилоге романа мысль о моральном участии в жизни других людей выражена с особой поэтической силой. Сцена прогулки Рафа с детьми в яркий солнечный день превращается в апофеоз жизни, ее ликующей красоты, и именно потому, что жизнь прекрасна, нужно быть непримиримым к ее истребителям. После всех пережитых невзгод, тоски и одиночества Раф испытывает невыразимое наслаждение от вещей простых и обыденных, от встреч с прохожими на воскресной улице, от того, что может много раз сказать им «здравствуйте» и услышать то же в ответ, от ласково-оберегающей и одновременно серьезной беседы с маленьким сыном, который при виде свежей могилы на кладбище впервые встревожен непо-

сильной и противоестественной для него мыслью о конечности человеческой жизни. И вот уже в потоке радости и света все сильнее начинает звучать тема скорби. Раф до рези в глазах смотрит на ослепительное солнце и думает, что под этим же вечным солнцем, вероятно, столь же знойным и палящим, ожидали своего последнего часа тысячи обреченных в фашистских лагерях смерти, и встревоженные дети так же не хотели умирать, так же естественно тянулись к жизни, как и его маленький сын Юкке. На вопрос сына, отчего у него слезы на глазах, Раф отвечает: «Это от солнца». Но для отца солнце над финским городком — это одновременно и «солнце над Освенцимом» (так называется глава-эпизод), судьба человечества для него неразделима, он чувствует себя в ответе за все происходящее в мире.

В результате напряженной духовной работы Раф Линдерманн все дальше отходит от привычных представлений своего класса, и процесс этого отхода и составляет, по существу, содержание романа. История семейства Линдерманнов увидена преимущественно глазами Рафа, он — повествователь, хотя в некоторых главах повествование ведется и от лица других героев. После исповеди Бенно Раф-повествователь все же оговаривает: «Зовите меня автором... Я позволил Бенно рассказать о его детстве (которое ведь было нашим общим детством) примерно так, как он, думается мне, сделал бы это, будь он литератором, каковым он не является». И в том, как Раф в ходе повествования совершает нравственный суд над каждым из членов семейства Линдерманнов, как раз и проявляется его углубляющийся разлад с традиционными буржуазными представлениями.

Но к чему он приведет, каким может быть конечный исход начавшегося процесса? На этот вопрос роман не дает ответа, да это и не входило, видимо, в намерения автора. Критическое сознание Рафа Линдерманна, в силу особенностей его биографии и «покаянных» моментов его психологии, занято прежде всего выяснением отношений с буржуазными классами, хотя кое-где критика касается и некоторых событий в социалистических странах. Но положение в корне меняется, когда некоторые «левые» авторы берутся с позиции отвлеченных идеалов судить о рабочем и коммунистическом движении, причем настолько увлекаются критическим изображением отдельных

сторон практической борьбы, что совершенно извращается ее общий смысл. Главным для их «разочарованных» героев тогда становится разочарование в коммунизме, а это неизбежно приводит к компромиссу с буржуазным обществом. Характерным примером может служить роман Ласси Сиикконена «Краснопулыт» («Sumuruisku», 1968).

В книге повествуется о рабочих авторемонтного завода, причем это не обычное в Финляндии предприятие. Для автора и избранного им сюжета очень важна исходная ситуация: завод является концессионным предприятием одной из социалистических стран, а его руководящий технический персонал состоит из финских коммунистов. Отношения рабочих с руководством, как они описаны в романе, чаще всего конфликтные; рабочих не удовлетворяют условия труда, а руководство заинтересовано в первую очередь в эффективном производстве, так что главному герою романа, маляру Хейнонену, приходится выбирать между двумя сторонами. Представители руководства и в идеологическом отношении изображаются как некая косная сила, утратившая классово-революционный заряд. Бунтарско-наступательная функция передана в романе Хейнонену, он спорит с начальством, организует рабочих, добиваясь некоторых уступок. Хейнонен критикует и компартию в целом, отказывая ей в революционности. «Революционность» самого Хейнонена такого рода, что она легко уживается с идеологическими и нравственными компромиссами в большом и малом. В конце романа он получает повышение по службе, с обещанием еще более ощутимых материальных благ в будущем, и даже вступает по совету «руководства» в компартию, но опять-таки по расчету, отнюдь не по убеждению. Истинная цена этого «революционного максимализма» выявляется особенно наглядно в беседах Хейнонена с его товарищем по работе Але.

Але интересуется литературой, пробует писать сам, и они много говорят о жизни, искусстве, политике, коммунизме. Из признаний Але следует, что некогда он «слепо верил в коммунизм», но теперь его одолевают сомнения. Бесспорно, говорит он, что «коммунизм улучшил условия жизни миллионов людей, но всех внутренних человеческих проблем и он решить не может». Але полагает, что «идея коммунизма еще недостаточно развита»,

и вокруг себя он не видит «настоящих коммунистов». Впрочем, он тут же добавляет, что и сам не знает, какими должны быть «настоящие». Но зато он твердо убежден, что не такими, какие есть в жизни. Казалось бы, его идеал, при всей своей неопределенности, претендует на некую головокружительную высоту и уж никак не совместим с компромиссами. Но это только кажется. На деле же, увы, — пошлый релятивизм, идейное капитулянство, готовность признать «относительно лучшими» буржуазные порядки. После всех упреков в адрес коммунистов Але приходит к малоутешительному выводу, что «рая на земле вообще быть не может, и все, что нам остается, это выбрать относительно лучшее общество. Я свое общество выбрал — или оно выбрало меня. И если подумать, то из нашего финского строя может развиться сносное государство...» Как видим, никакой головокружительной высоты в этом выборе нет, скорее отступничество, что так или иначе осознают и сами герои. Але сетует на одиночество, душевную неустроенность, много пьет; несчастный случай на заводе трагически обрывает его жизнь. Хейнопена после его компромиссного решения преследует гадкое чувство сделки с совестью, в его отношениях с людьми появляется все больше цинизма, откровенной расчетливости; от рабочей среды он оторвался, а начальство презирает; оказавшись в духовной изоляции, он решает «жить для семьи» и находит слабое утешение в том, что «каждый из нас на свой собственный лад страдает от одиночества».

Одиночество — чаще всего «интеллигентский» недуг, и если в романе Ласси Синкконена им заболевают духовно порвавшие со своим классом рабочие, то в некоторых «интеллектуальных романах» герои ищут спасения от преследующего их одиночества как раз в установлении контактов с рабочим движением. Такого рода проблематика занимает центральное место, например, в романе Марьи-Лены Миккола «Искатель» («Etsikkö», 1967), вызвавшем разноречивые отклики в критике.

Автор написала роман-спор, роман-диалог, полемически сталкивающий различные жизненные позиции. Этим определяется и выбор характеров, во многом контрастирующих друг с другом. В книге повествуется о двух журналистах, мужчине и женщине, чья судьба свела вместе и временно соединила интимными узами при всем

различии их натур. Сюжет разворачивается таким образом, что журналисты Лотта и Яска совершают совместную поездку в фабричный город, посещают предприятия, общаются с рабочей средой. Правда, поводы для поездки у них разные. Для Лотты, сотрудницы рабочей газеты, это деловая поездка, ей надо написать статью о жизни фабричных работниц. У Яски определенной цели нет, Лотта настояла на его поездке из «оздоровительных» соображений, ибо Яска болен как раз «интеллигентской» болезнью одиночества, утратой идеалов и веры в людей, отчего для него крайне затруднены человеческие контакты, проявления естественного интереса к жизни. Лотта хочет, чтобы он теперь хоть на время отключился от самого себя, от бесконечных разочарований и противоречий, в которых он запутался, переменял бы среду и набрался новых впечатлений. Ведь именно отношение к рабочим массам, к тем рядовым людям, которые не принадлежат к «интеллектуалам», составляет центральный пункт расхождений между героями романа и является главным предметом их споров.

Внутренняя опустошенность Яски лишь подчеркивается его внешним преуспеянием. В газетном мире он своего рода аристократ, у него есть имя и вес, и ему нет надобности потакать каждому, кто хотел бы прибегнуть к услугам его пера. Яска держится с достоинством и горд своим положением «независимого левого», стоящего, в отличие от Лотты, вне политических партий и массовых политических движений. Но эта «независимость» одновременно и тяготит его, у него бывают минуты, когда он испытывает мучительную тоску по человеческому общению. Его влечет именно к людям из «низов», он хотел бы понять этих людей сердцем, их пужды и интересы, ощутить человеческую близость, быть равным среди них. В этом желании тоже есть нечто «покаянное» и первичски взвинченное, Яске хочется непременно «личностного» общения с представителями массы, в обход собраний и митингов, минуя партийные программы и лозунги. И тогда его жажда «слияния с массой» удовлетворяется довольно странным образом: он идет в «демократические» питейные заведения, в дешевые портовые кабаки. Несмотря на ложную многозначительность этих минутных жестов, для Яски это все же не просто разгул, но и душевный порыв к взаимопониманию. Подобные же порывы бы-

вают у него и в газетной работе, и тогда он одержим желанием изъясниться с «человеком улицы» предельно просто и ясно. Но подобно тому как питейные вылазки кончаются заурядным похмельем, так же и Яску-журналиста обычно постигает горькое разочарование. Взаимопонимания не наступает, и после каждой неудачной попытки «плечи его кажутся еще более сутулыми, в его усмешке — еще больше иронии».

Лотта в спорах говорит, что такая душевная усталость показательна именно для «независимых», она своего рода их «профессиональная болезнь». Это не усталость от работы, а результат самоизоляции от людей, от рабочих масс. Даже когда такие «интеллектуалы» встречаются между собою, их объединяют не общий труд и не общие социальные цели, а чаще всего хандра и алкоголь. Когда же они делают попытки сблизиться с рабочими, их может отпугнуть самое поверхностное и случайное. Они, встретив среди рабочих людей с мелкобуржуазными наклонностями, мечтающих «открыть дело», могут тут же прийти в отчаяние. Беда «независимых», по словам Лотты, в том и состоит, что они, с одной стороны, сами так или иначе внушают рабочим мелкобуржуазные представления «среднего класса», а с другой — то и дело впадают в истерическое обличительство, уверяя, что честных и бескорыстных людей в «массе» вообще нет — «все, выходит, буржуи, кроме вас, левых».

В упреках Лотты много справедливого. И надо сказать, что нынешние левые и культурные радикалы, проявляющие такую неуравновешенность, так легко впадающие в крайности, в значительной степени повторяют ошибки, уже встречавшиеся прежде и имевшие подчас трагический исход. Из крупных имен можно вспомнить об Иоэле Лехтонене, финском писателе первой трети XX века, которого нередко называют «разочарованным идеалистом», имея в виду специфическую эволюцию его творчества и трагизм его личной судьбы. Лехтонен начал с яростного бунта против буржуазности, с восторженных похвал «безумству храбрых» и симпатий к ранним горьковским образам, к машинисту Нилу из «Мещан», а кончил тяжелой формой мизантропии и всеохватным пессимизмом. Немалую роль в этом сыграло то, что «буржуазность» абсолютизировалась Лехтоненом, распространялась на все классы общества, на каждого человека без

исключения, коль скоро он был причастен к практической жизни, а не становился в позу анархистского бунтаря и всеотрицателя. Уже для романов Лехтонена конца десятих — начала двадцатых годов был характерен сниженный взгляд на человека, тенденция к разоблачительству, к настойчивой деидеализации и человека и жизни, когда во всех ее проявлениях, во всех человеческих поступках обнажался лишь пошлый эгоизм, когда любой внешне благородный порыв превращался в свою низменную противоположность. Если герои самых ранних повестей Лехтонена еще бросали гордый вызов миру «сытых» и претендовали на нравственную бескомпромиссность, то в деидеализованном мире последующих его произведений уже не оставалось места ни человеческой гордости, ни стоическому сопротивлению «всеобщей скверне». В предсмертном своем романе-сатире «Борьба духов» (1933), этой талантливой и одновременно страшной книге, Лехтонен доводит пессимистическую точку зрения на человека до кульминации: герой романа Клеофас Сампила не только отвергает мир, но и приходит к самоотрицанию, к нигилистической деидеализации собственной личности.

Абсолютизация буржуазности имеет среди современных левых самое широкое хождение, и, так же как у Лехтонена, она оборачивается все новыми «перемнами» о ничтожности и бессилии человека. Например, Тойни Вирисало, одна из авторов журнала «Парнас», уверяет, что современный мир населен исключительно «женщинами-неврастеничками и мужчинами, алчущими денег и власти». После такой генерализации оказывается, что человек попросту «перестал быть интересным, героев больше нет. Есть инфляция Человека. Голые обезьяны уже poznали самих себя. И никакими усилиями нам никуда не сдвинуться».

Вот почему Лотта в упомянутом романе Марьи-Лены Миккола с такой настойчивостью советует «разочарованному левым» оглянуться вокруг и увидеть «по-настоящему честных, простых людей», в революционную силу которых она верит. Где их искать? Лотта считает, что лучшие всего — в рядах организованного рабочего движения. Влиться в эти ряды она советует и Яске. Можно посетовать на то, что в художественном отношении процесс «выздоровления» Яски, после того как он окунулся в «практическую политическую работу» среди масс

и обрел «новых друзей», показан в романе несколько прямолинейно и скороговоркой на самых последних страницах. Но никак нельзя согласиться с теми рецензентами романа, которые принципиально отвергают такой поворот в духовной эволюции героя, квалифицируя его как «измену радикализму», предосудительный отказ от «интеллектуальной независимости» и даже как «уступку новому консерватизму». К подобным выражениям прибегнул в своей рецензии, например, Лео Липдстен, полагающий, что единственно плодотворной и единственно приличествующей для «левых интеллектуалов» является «независимая критическая» позиция, в том числе по отношению к рабочему движению, дабы уберечь его от «нового консерватизма».

Но мы уже говорили о том, что даже самая изобретательная и ироничная критика буржуазности далеко не всегда эффективна, когда за нею нет позитивной «общей идеи», подлинно революционной программы. Иначе бунтарство угрожает выродиться в те полуанекдотические казусы, которые с сатирическим заострением изображает иногда Мартти Ларни. Что «критический радикал» и процветающий буржуа скоро привыкают друг к другу, — над этим подчас иронизируют сами «независимые». Например, Еуко Тюри пишет в «Парпассо» (№ 8, 1969), что радикал является для буржуа чем-то вроде зубочистки и не только безопасен, но и оказывает ему услуги, заблаговременно обнаруживая в обществе дефекты и предотвращая чрезмерную запущенность разрушительного процесса. И получается, как пишет автор, что «истинному радикалу хорошо только в обществе буржуа, да и буржуа уже не может исповедоваться никому другому, кроме как радикалу... И платят радикалу, так сказать, за гигиену души, он выполняет функцию церковного душепастителя».

«Независимо-критическая» позиция левых радикалов не выдерживает испытания жизнью и оказывается явно недостаточной для успешного противодействия наступлению правых. Финская печать сообщает о все новых фактах этого наступления. Комментаторы пишут, например, о «настоящей издательской войне», в ходе которой из книгоиздательств уже устранены десятки служащих левых убеждений. Реакции удалось добиться увольнения ряда прогрессивных режиссеров в театрах и на телевидении.

она подняла демагогический шум вокруг Высшей театральной школы, усмотрев в пей опасный очаг «инfiltrации левых», для которых, дескать, «политика важнее искусства» и которым нужны «не актеры, а классовые борцы». На эту демагогию и провокационное противопоставление искусства политике можно было бы ответить ироническим замечанием известного прогрессивного поэта Арво Туртиайнена, который в недавнем выступлении перед студентами напомнил об аналогичной тактике правых в предвоенные годы: «Если поэт подымал красное знамя — это была «политика» и «агитация». Но если он подымал сине-черный флаг реакции, это был всего лишь благонамеренный, от сердца идущий патриотизм и, конечно же, это была поэзия».

Значительная часть финской интеллигенции встревожена серьезностью положения, и сегодня для прогрессивных ее представителей характерна тяга к идейной солидарности, к новым формам борьбы.

На новом этапе

В семидесятые годы в культурной жизни Финляндии наблюдаются новые явления, о чем все чаще пипет периодическая печать. Речь идет о резко усилившейся «политизации» культуры, о весьма энергичном вовлечении ее в орбиту общественно-политической борьбы.

Некоторые перемены в этом направлении наблюдались уже в предшествующее десятилетие. Но со стороны самой творческой интеллигенции проблема «ангажированности» искусства тогда еще не рассматривалась в конкретном общественно-политическом аспекте. Свою политическую «надпартийность» нередко подчеркивали даже те писатели, которые считали себя левыми. Нод «ангажированностью» тогда понималось нечто не вполне определенное. Подразумевалось скорее моральное сочувствие писателя, но без намека на политическую солидарность, на организованные формы борьбы.

Однако по мере нового обострения классовой борьбы в Финляндии в конце шестидесятых — начале семидесятых годов и в связи с необходимостью противодействовать наступлению реакционных сил, в том числе в области культуры, для прогрессивных ее деятелей стала осо-

бенно очевидной недостаточность прежнего понимания проблемы «ангажированности» искусства. Выразительно сказал об этом один из ораторов на учредительном собрании марксистского Союза работников культуры в августе 1972 года: «В шестидесятые годы у нас в стране были в широком обиходе выражения «участвующая культура», «участвующий театр», «участвующая литература» и т. д. Сегодня мы говорим о борющейся культуре, и говорим это потому, что прежняя «участвующая литература» была в последние годы вовлечена в борьбу — борьбу против реакции и капитализма».

В культурной жизни сегодняшней Финляндии новое заключается в том, что значительная часть творческой интеллигенции оказалась непосредственно вовлеченной в политические организации, в классовую борьбу. Новое и в том, что художественная интеллигенция сама объединяется в союзы, которые возникают уже не по цеховому, профессиональному принципу (союз писателей, союз художников, союз музыкантов и т. д.), а по принципу идейно-политическому. Эти новые объединения тяготеют к имеющимся в стране политическим партиям, существуют при них. Подобные межпрофессиональные творческие организации политического типа, объединяющие деятелей духовной культуры, уже действуют при рабочих партиях. Свои культурные объединения пытаются создать и некоторые буржуазные партии.

Как констатировал недавно финский журнал «Taide» («Искусство», 1974, № 4), намечавшийся с некоторых пор процесс более четкой политико-организационной дифференциации деятелей финской культуры является свершившимся фактом, с которым придется отныне считаться. Автор статьи задается вопросом о возможных последствиях этого факта для искусства и творческой жизни. Одно из последствий, на которое он указывает прежде всего, — это обострение разногласий идейно-политического характера внутри традиционных творческих союзов. Разногласия касаются творческих и связанных с ними материальных вопросов (в Финляндии существует система пособий писателям и художникам, но они недостаточны). Искусство и литература нуждаются в средствах; художникам требуются поездки для продолжения образования, ателье, выставочные залы; писатели должны иметь возможность писать и издаваться.

Самой примечательной из новых культурных организаций в Финляндии на сегодня является Союз работников культуры марксистского направления (сокращенно КТЛ). Он возник в 1972 году, а с 1973 года издает свой журнал «Kulttuurivihkot» («Тетради по вопросам культуры»). Союз объединяет писателей, художников, музыкантов, работников театра и кино, радио и телевидения. В настоящее время в нем более трехсот членов; его журнал достиг тиража восемь—десять тысяч экземпляров. Для Финляндии это внушительные цифры (для сравнения упомянем, что тираж «Parnasso», единственного в стране литературного журнала, составляет что-то около пяти тысяч). Уже эти цифры свидетельствуют, что возникновение КТЛ и его журнала не является случайным. В сегодняшнем финском обществе в них есть реальная потребность.

На учредительном собрании и последующих съездах, в своем печатном органе КТЛ открыто заявляет, что свою деятельность он стремится осуществлять на марксистско-ленинской идейной основе, в тесном контакте с Компартией Финляндии и революционным рабочим движением. Члены союза,— а среди них много творческой молодежи,— ставят перед собою цель овладеть научным мировоззрением передового класса, служить ему своим искусством в борьбе за демократию, мир и социализм, в борьбе против монополистического капитала и его пагубного влияния на культурную жизнь.

Надо сказать, что попытки установить контакты с рабочим движением предпринимались со стороны передовых деятелей финской культуры и прежде. Например, в 30-е годы, в период господства политической реакции и опасности установления фашистской диктатуры в Финляндии, зародилось прогрессивное общество «Кийла» («Клин»), существующее по настоящее время. Общество это сыграло положительную роль в литературной и культурной жизни страны, оно выпускало свои издания, с ним было связано творчество ряда талантливых, ныне общепризнанных поэтов и прозаиков. Но «Кийла» все же оставалась сравнительно малочисленной организацией, а в последние годы ее деятельность утратила былую активность и четкость идейного направления.

Если обратиться к событиям более близкого к нам времени, то в 60-е годы многие представители творческой интеллигенции Финляндии, захваченные волной «куль-

турного радикализма», также соприкоснулись определенным образом с рабочим движением. Поэты, публицисты, литературные критики из числа «культурных радикалов» сотрудничали в некоторых рабочих изданиях, выступали со стихами, политическими памфлетами, рецензиями, участвовали в широких дискуссиях по вопросам общественного развития и культуры. Все это было отчасти выражением характерного для 60-х годов процесса «социологизации культурной жизни», когда все более осознавалась роль культуры в общественной борьбе. В ту пору «культурный радикализм» означал некоторый позитивный сдвиг, он явился одной из форм возрастающей общественной активности творческой интеллигенции. Эта положительная сторона «культурного радикализма» отмечалась и в документах КТЛ. Но в то же время в них подвергаются справедливой критике необоснованные претензии «культурных радикалов» на некое духовное лидерство в рабочем движении, на «творческое развитие» марксизма и т. д. От подлинного марксизма они в действительности были далеки и прочных контактов с рабочим движением не установили. Их политический критicism слишком часто оборачивался анархистским всеотрицанием, конструктивное их участие в общей борьбе оставалось минимальным; под флагом «революционизирования сознания» и «борьбы с догматизмом» они нередко пропагандировали крайне сумбурные взгляды и привнесли немало идеологической путаницы на культурные полосы рабочих газет. Допускали левацкий нигилизм по отношению к классическому культурному наследию, недооценивали возможности реалистического метода в современном искусстве, односторонне подходили к проблеме «массовой культуры» и т. д.

Извлекая уроки из всего этого, марксистский Союз работников культуры стремится критически преодолеть инерцию «культурного радикализма», тем более что некоторые из членов КТЛ ранее сами прошли через этот этап.

Между прочим, в период создания Союза работников культуры кое-кто из буржуазной публики, помня об обществе «Кийла» и «культурном радикализме», был склонен предсказывать, что это будет либо идейно сплоченная, но узкая и замкнутая в себе группа без сколько-нибудь значительного влияния на творческую интеллигенцию, либо

возникнет более многочисленное, но достаточно неопределенное «левое» объединение, существование которого окажется кратковременным именно по причине идеологической аморфности.

Но подобные ожидания не оправдались. Новая организация стала завоевывать влияние, об изолированности ее сейчас не может быть речи. Ситуация в Финляндии сегодня иная, чем в предшествующие десятилетия. Многие объективные наблюдатели признают, что еще никогда среди финской интеллигенции, учащейся молодежи не проявлялось столь живого интереса к марксизму, к марксистской эстетике, к литературе, искусству, науке социалистических стран. Об этом сегодня говорят возросшие тиражи марксистских книг, приток молодежи в коммунистическую партию и ряд других фактов.

Перед тем как создать свой журнал, новый союз выпустил некоторые сборники с целью выявить практические возможности постоянного периодического издания. Один из сборников называется «Тема-73» и посвящен литературе социалистического реализма. В нем помещены стихи, рассказы, статьи писателей народов СССР, а также писателей Вьетнама, ГДР, Болгарии; одни из разделов составляют произведения финских авторов. Главная задача сборника — показать реальные достижения искусства социалистического реализма. Подобные издания сейчас крайне важны, особенно если учесть, что произведения советской литературы и других социалистических стран переводятся в Финляндии еще довольно редко (по финской издательской статистике из всех переводных книг советские составляют 1,5—2 процента).

В предисловии к упомянутому сборнику его составитель Юха Вирккунен подчеркивал, что предполагаемый новый журнал создается как орган, открытый для авторов, пишущих о рабочем классе и для рабочего класса. Опыт показывает, что «рабочий класс и прогрессивные художники нуждаются друг в друге».

В первых номерах журнала (он начал выходить в конце 1973 года) в ряде статей изложена политическая и идейно-эстетическая платформа КТЛ. В статьях активно проводится мысль, что перспектива прочного сотрудничества прогрессивных художников с революционным рабочим движением возникнет только в том случае, если художники будут овладевать марксистско-ленинской ре-

волюционной теорией и эстетикой. В финских условиях, как отмечает журнал, недавний опыт «культурного радикализма» лишний раз показал, что без четкой теории нельзя успешно решать не только вопросы идеологии, но и вопросы искусства. А потому одна из важных задач состоит в выработке правильного подхода к вопросам прогрессивных культурных традиций, к национальному художественному наследию. И решать эту задачу необходимо с позиций марксистской эстетической теории. Указывая на важную роль теории, журнал пишет: «Нам, стремящимся к социализму, нельзя быть половинчатым ни в литературе, ни в чем-либо другом. Для нас обязательна ясность».

В вышедших номерах «Култтууривихкот» опубликован ряд статей о теоретическом наследии классиков марксизма-ленинизма в области эстетики. В некоторых статьях освещаются традиции прогрессивной финской журналистики, революционной поэзии. Редакция знакомит читателей с творчеством крупнейших поэтов других народов, печатает интервью с художниками слова, проводит на страницах журнала дискуссии по наиболее злободневным явлениям литературной жизни и искусства.

Писатели, художники, музыканты, целые творческие коллективы, входящие в КТЛ, отдают много сил агитационному искусству и работают непосредственно в рабочей, молодежной, студенческой среде. Существуют эстрадные коллективы политической песни (под названием «Агитпроп»), постоянно действующий агитационный театр (КОМ-театр). Это молодые коллективы — и по возрасту участников, и по опыту совместной работы. Они доказали свою жизнеспособность, завоевали признание как в Финляндии, так и в зарубежных поездках. Конечно, перед ними стоит еще немало трудных организационно-практических и творческих задач. В Финляндии разворачивается борьба за то, чтобы в материально-правовом отношении левые театры были приравнены к профессиональным театрам и пользовались финансовой поддержкой государства.

Трудящиеся массы нуждаются в полноценном, высокоидейном и высокохудожественном искусстве, — эта мысль постоянно подчеркивается как на страницах журнала «Култтууривихкот», так и в опубликованных материалах второго съезда КТЛ, состоявшегося в марте 1974 года.

Писательница Марья-Лена Миккола, касаясь значения наследия финских рабочих поэтов начала XX века для сегодняшних агитационных целей, писала в первом номере журнала: «Потребность в агитационном искусстве будет всегда, но ограничиться этим мы не можем. Было бы неуважением по отношению к наследию рабочих поэтов, если бы мы избрали самый легкий путь и отказались от новых исканий... Художник, связавший свою судьбу с коммунистическим движением, должен ставить перед собой высокие цели».

Эту мысль развила в своем ярком и проникновенном выступлении на съезде режиссер Кайса Корхонен. Художник, говорила она, должен всегда помнить о насущных пуждах жизни. «Быть человеком — это так просто и вместе с тем так трудно. Наш союз существует для того, чтобы рухнула стена отчуждения вокруг художника. Вместе с рабочим классом, в союзе с рабочим классом наше стремление быть людьми станет реальностью». Талант, высокий профессионализм, глубокое жизненное содержание — таковы предпосылки гуманистического искусства, о которых говорила Кайса Корхонен. «Не существует какого-то «запрограммированного» оптимизма, который предписывал бы искусству ограничивающий взгляд на жизнь — только ликующий или только бодрый. В искусстве оптимистично то, что укрепляет волю к жизни. Трагическое в искусстве тоже может в высшей степени утверждать жизнь, если оно пробуждает в человеке всю его энергию». Подлинный оптимизм «деятелен, он не оставляет человека беспомощным». Поэтому сентиментальная сострадательность в искусстве еще не есть высокий гуманизм, чаще это лишь «спекуляция на гуманизме». И сегодняшний художник, оплакивающий «разбитые надежды в Чили», лишь спекулирует на сочувственном общественном мнении, если он не выражает средствами своего искусства совершенно определенно и недвусмысленно, что суть чилийской трагедии в империалистическом насилии, в контрреволюционности буржуазии, в классовой природе капитализма. И заключительная мысль из выступления Кайсы Корхонен: «Нам, художникам, не хватает опыта борцов. Но мы должны стать борцами, если хотим быть верными правде».

Предметом обсуждения на съезде КТЛ в марте 1974 года была культурно-политическая программа организа-

ции. Ее главным тезисом является ленинская мысль: искусство принадлежит народу. Отсюда вытекает ряд важных идейно-эстетических проблем, в том числе проблема общедоступности языка прогрессивного искусства.

Если взять поэзию на страницах журнала «Култтууривихкот» или последние книги таких входящих в КТЛ поэтов, как Аулиikki Оксанен, Матти Росси, Пентти Сааритса, Мауриц Нюлунд, можно определенно заметить тенденцию преодоления той чрезмерной усложненности, подчас труднодоступности формы, которая еще недавно была характерна для многих финских поэтов. Усложненность лирики была связана с теми глубокими изменениями, которые происходили в послевоенные десятилетия в финской литературе и финском обществе.

Следует отметить, что не только творчество отдельных писателей, но и целых направлений в финской литературе нельзя по-настоящему понять, если не учесть того процесса обесценивания прежних идей, который начался в Финляндии в послевоенные годы. Многие явления в послевоенной финской прозе, а также совершившаяся в 50-е годы реформа финского стихосложения, почти всеобщий переход к верлибру и новому типу метафоричности, были вызваны во многом именно общественно-идеологическими причинами. В итоге трагического опыта войны была утрачена вера в долго господствовавшую в Финляндии националистическую и милитаристскую идеологию, произошла девальвация прежних понятий, стереотипных фраз и символов. В литературе бунт против «романтического языка» прежних авторов был одним из проявлений этого общего процесса. Новая финская лирика и проза испытывали временную боязнь обобщений, общих понятий. Писатели старались говорить только от своего имени, а не от имени социальных групп, они стремились к максимальной конкретности индивидуального «самовыражения», излияния сугубо индивидуальных чувств, собственных душевных состояний. Все это послужило стимулом к изменению всего строя образного языка. Некоторые критики сравнивали послевоенную ситуацию в финской литературе с литературой «потерянного поколения» в западных странах после первой мировой войны, когда в сознании многих ее участников тоже произошло обесценивание всех прежних понятий. Вспоминали роман Хемингуэя «Прощай, оружие», размышления лейтенанта Генри

о том, что только конкретные названия деревень и рек еще сохраняли для него какое-то значение, тогда как абстрактные слова типа «слава, подвиг, доблесть» казались даже «непристойными». По аналогии, как подчеркивает критика, финская литература 50-х годов не доверяла традиционному «общему мнению», стала отказываться от всяких обобщений (хотя это был, конечно, только кажущийся отказ, ибо обобщением являлся уже характерный для многих «новых поэтов» пессимистический взгляд на мир). Новая лирика и проза исходили из иллюзорного представления, что единственной реальностью была только «личная действительность», «мой мир», в предельно конкретном выражении. Внимание писателей сосредоточилось на языке, на поисках адекватной образности, на первый план выдвигалось формально-языковое экспериментаторство.

При некоторых положительных моментах этих поисков необходимо подчеркнуть, однако, что распад «общей действительности» на изолированные «частные действительности» отражал глубокий мировоззренческий кризис и приводил к крайне субъективистским способам лирического самовыражения. Поэты и критики тогда сетовали на упорную «непонятливость» читателей, но для читательской массы подобная литература была элитарной.

Для прогрессивных поэтов, связавших свое творчество с рабочим движением, элитарность чужда, они решительно борются с нею.

Сходная тенденция отмечается и в изобразительном искусстве. Как указывала К. Алопеус на съезде КТЛ, среди значительной части художников обнаруживается тяга к реализму, исходными становятся не формальные искания, а обращение к жизненно важным проблемам, в искусство входит социальный человек, а выбор им жизненной позиции возникает как главная тема произведения.

Прогрессивное искусство обращено к массам. Эпиграфом к своей книге стихов Матти Росси взял слова Пабло Неруды: «Не оборвалась вечная нить, связующая поэзию и народ». В стихах Матти Росси, посвященных погибшему чилийскому певцу Виктору Хара, есть примечательные строки, проходящие затем как сквозная тема книги: «Все изменится — но не само собой; ты все изменишь — но не один; все изменится — если за дело возьмутся многие и направят изменение вечно изменчивого мира...»

Талантливая книга Аулиikki Оксанен называется «Земные песни» (1974). В ней явно ощущается преемственная связь с песенными традициями финского народа, с национальной рабочей и зарубежной антифашистской песней (сейчас в стране получили известность песни Эриста Буша). Подчеркнутая «традиционность» этой книги даже в формальном отношении (балладный стиль, народно-песенная простота образного языка и напевность, возврат к рифме и т. д.) еще лет десять-пятнадцать тому назад наверняка была бы расценена как сплошной анахронизм, как тщетный вызов всеобщему «обновлению» поэзии. Но сегодня голоса поэтов реалистического направления уже многочисленны в Финляндии и набирают силу; сдвиги к социальности и реализму в литературе, равно как и в искусстве, ощутимы. В дальнейшем, надо полагать, эти новые тенденции окажут существенное влияние на всю художественную жизнь.



Межнациональные литературные связи

На литературных параллелях (Из опыта сравнительного изучения финской и русской литературы)

В 1961 году в «чудесном, чудесном Копенгагене», как поется в популярной на Западе песенке, вышла толстая книга Ю. Ф. Енсена «Тургенев в духовной жизни Дании». Она интересна во многих отношениях: не только богатством фактического содержания, позволяющего судить о видной роли творчества русского писателя в датских литературных делах, но и доверительностью тона, в котором книга написана.

После того как Ю. Ф. Енсен подробнейшим образом излагает историю знакомства датчан с творчеством Тургенева, историю появления датских переводов его произведений, отклики на них в датской критике, после того как исследует влияние Тургенева на творчество многих датских писателей, представляющих различные течения реализма и другие литературные направления,— после всего этого в самом конце книги автор несколько неожиданно делится с читателем следующим признанием: «Наше изложение было односторонним. Духовная жизнь Дании, в данном случае датская литература, рассматривалась исключительно только в ее отношении к Тургеневу. В целях выяснения параллелей и сходств с русским писателем связанное целое было разъято и избежать пафоса над материалом не представлялось возможным. Мы должны были постоянно лавировать между Сциллой и Харибдой компаративизма: с одной стороны, бесплодное выискивание влияний, вследствие чего смещается общая перспектива развития национальной литературы и совершается посягательство на самобытность писателей, а с другой стороны — опасность, что линии действительных связей ускользнут от внимания из-за боязни высказаться о пред-

мете, о котором с полной определенностью судить затруднительно». Далее автор поясняет, что творческие импульсы, полученные датскими писателями от Тургенева, относились к сугубо индивидуальной сфере внутренних переживаний и настроений, а это вещи настолько деликатные, что их трудно даже обозначать словами, не только подтвердить документально.

Для того, кто близок к проблематике так называемого сравнительного литературоведения (или компаративизма), подобное признание исследователя звучит очень естественно и, я бы сказал, мужественно. Мужественно потому, что исследователь здесь не расписывается в своем бессилии понять явление, а дает себе полный отчет в его действительной сложности и стремится избежать искусственных упрощений. Это совершенно необходимо для совершенствования метода исследования.

В самом деле, как найти такой способ изучения межнациональных литературных связей, при котором сохранялась бы «внутренняя» история этих литератур, не исчерпывающаяся только связями? Где тот рубеж, за которым возникает уже реальная угроза, что национальная литература целиком растворится во всевозможных влияниях и утратит свою самобытность? Где грань между действительно творческим влиянием одного писателя на другого и простым подражанием? И, наконец, где гарантия того, что даже по-настоящему творческое усвоение не будет выглядеть дурным эпигономством в результате несовершенного метода сравнительного анализа?

Все это отнюдь не праздные вопросы, и они постоянно дискутируются в советском литературоведении. Не надо быть особым специалистом, чтобы понять, какой огромный размах приобретают в современную эпоху связи между различными национальными культурами. Ширятся связи между культурами народов СССР, между культурами народов социалистического лагеря, равно как и в масштабе мировой культуры. В современном мире ни одно действительно крупное явление искусства не может остаться достоянием только данной нации, оно обязательно получает более широкий резонанс и — пусть подчас через очень сложные опосредования — оказывает влияние на искусство других народов. А эти процессы надо изучать, они слишком значительны, чтобы наука могла пренебрегать ими.

Развитие национальных литератур во взаимосвязях и взаимодействии друг с другом есть объективный процесс, который, строго говоря, протекал всегда, во все эпохи существования литератур, только в разных формах и с разной степенью интенсивности. Это относится вообще к развитию культуры и к истории народов. Трудно себе представить, чтобы какая-нибудь национальная культура развивалась в абсолютной изоляции. Даже тогда, когда, скажем, невозможно с уверенностью указать истоки и характер влияний на какое-нибудь очень древнее художественное явление, это еще не всегда означает, что влияний не было.

В новое время взаимосвязи литератур стали более интенсивными, а вместе с тем очевиднее проявляются и общие закономерности мирового литературного процесса. Тенденцию общности с особой остротой почувствовал еще в начале XIX века Гёте. Как явствует из его беседы с Эккерманом, Гёте считал, что необходимо выходить за рамки одной национальной литературы, что «поэзия есть общее достояние человечества», что «сейчас мы вступаем в эпоху мировой литературы и каждый должен содействовать тому, чтобы ускорить появление этой эпохи».

В советской науке проблемам сравнительного литературоведения уделяется большое внимание. На материале самых различных литератур мира этими проблемами занимались и занимаются многие ученые и целые группы ученых, в том числе такие крупные советские литературоведы, как академики М. П. Алексеев, В. М. Жирмунский, Н. И. Конрад — один из крупнейших специалистов по литературам Востока. Советское литературоведение считает принципиально важным преодоление европоцентризма, то есть того традиционного положения, когда при изучении мирового литературного процесса круг привлекаемых литератур ограничивался обычно крупнейшими литературами Европы. В советском литературоведении, особенно в последние десятилетия, очень много делается для того, чтобы вовлечь в сферу исследования действительно все литературы мира, включая и литературы малых народов Европы, народов Азии, Африки, Северной и Латинской Америки, Австралии.

Вопросы сравнительного литературоведения привлекают внимание и зарубежных, в том числе финских, ученых. И надо сказать, что в последние годы в финском

литературоведении, как и в финской гуманитарной науке в целом, тоже наблюдается тенденция преодолеть своеобразную односторонность, выражавшуюся в почти исключительной ориентации на литературу стран Западной Европы, особенно когда речь заходила о связях финской литературы с зарубежными литературами.

Конечно, связи финской литературы с западноевропейскими литературами весьма многообразны и имеют давнюю историю. Скажем, Микаэль Агрикола и литература немецкой Реформации, Хенрик Габриель Портан и западноевропейское Просвещение, финский романтизм и романтическое движение в Германии, Алексис Киви и европейский Ренессанс — все это очень важные и интересные проблемы, заслуживающие внимательного изучения.

Но наряду с этим в истории финской литературы есть проблемы, при рассмотрении которых полезно соотнести их с определенными явлениями русской литературы. Весьма наглядный пример тому дает исследование профессора А. Сараяс, посвященное финско-русским литературным связям XIX века. Книга вышла в 1968 году, и ее заглавие можно перевести по-русски так: «Очерки о взаимных контактах финского и русского реализма». Она содержит немало интересных фактов, наблюдений, мыслей. Автор впервые с такой обстоятельностью и последовательностью ставит вопрос о том, как под влиянием русского реализма и литературно-критических идей В. Г. Белинского у финских писателей реалистического направления складывалось понимание типического в искусстве и типических характеров.

Следовательно, ни наличие исторических связей финской литературы с русской, ни важность их изучения не подвергаются сомнению. Вопрос скорее в том, как их изучать, какие аспекты их исследования наиболее плодотворны, как с наибольшей всесторонностью и объективностью выявить роль литературных связей в развитии данной национальной литературы.

Большое значение в советском литературоведении придается историко-типологическому сравнению литератур. Некоторые наши исследователи (В. М. Жирмунский, Н. К. Гудзий и др.) считают, что сравнительное литературоведение в собственном смысле слова и должно заниматься по преимуществу историко-типологическим

сравнением, то есть сопоставлять литературные факты и явления, сходство которых не обязательно есть результат непосредственного влияния или заимствования, а возникает вследствие единства и общности процесса социально-исторического развития человечества, откуда вытекает и общность основных закономерностей развития национальных литератур. Иначе говоря, в основе литературно-художественной типологии лежит типология социально-историческая. Цель такого сравнения — выявить не только сходства, но и различие сравниваемых литературных явлений. И сходства и различия ставятся в связь с особенностями исторического и культурного развития народов, литературы которых сравниваются. Историко-типологический метод ставит сравнение на историческую почву и в то же время не ведет к нивелировке национальных литератур и творческих индивидуальностей писателей, ибо учитывается диалектика общего, особенного и единичного. В сравнении познаются как общие тенденции, так и национальное и индивидуальное своеобразие.

Необходимо однако подчеркнуть, что в методологическом отношении историко-типологическую общность развития литератур не следует отделять от непосредственных влияний и контактов между ними. Конечно, такая общность может иметь место и без прямых влияний, но сами влияния и контакты возникают как раз па почве историко-типологической общности. Здесь существует определенная связь, и то и другое часто выступает в сложных переплетениях, и на конкретном материале национальных литератур исследователю вовсе не просто разграничить, где он имеет дело с типологической общностью и где с непосредственным влиянием.

Эту общую постановку проблемы и отдельные ее нюансы можно прояснить, сопоставляя некоторые факты истории финской и русской литературы.

Прежде всего уместно остановиться на литературно-критической деятельности двух выдающихся личностей — Ю. В. Снельмана (1806—1881) в Финляндии и В. Г. Белинского (1811—1848) в России. Пусть не смущает то обстоятельство, что в качестве объектов для сравнения берутся не художественные факты, а литературная критика. Критическая деятельность столь крупных фигур, как Снельман и Белинский, была связана с литературным

процессом в целом и дает для сопоставления весьма интересный материал.

Снельман и Белинский были, можно сказать, современниками — наиболее плодотворный период литературно-критической деятельности того и другого падает в основном на 40-е годы XIX века. Белинский всецело посвятил себя литературной критике, тогда как Снельман писал философские сочинения, занимался публицистикой в широком смысле слова, а литературная критика составляла часть его деятельности, но часть очень важную для развития финской литературы.

В статьях Снельмана и Белинского можно наряду с различиями найти много общего. Общее проявляется прежде всего в близости основного направления их критической мысли, иногда даже во фразеологической близости, в сходстве полемических приемов.

Вспомним характерный тезис молодого Белинского в его статье «Литературные мечтания» (1834), гласивший, что «у нас нет литературы», — это в то время, когда в русской литературе уже были Ломоносов, Державин, Жуковский, Пушкин. Свой полемически заостренный тезис Белинский сам именовал «дерзкой выходкой», сознавая, какое недоумение и негодование вызовет он у литераторов и читающей публики.

А десятилетием позже, в 1844 году, когда Снельман стал издавать газету «Сайма», в первом же ее номере был выдвинут аналогичный тезис отрицания: в Финляндии нет национальной литературы. Этим он в неменьшей степени удивил своих соотечественников, привыкших к мысли, что «Калевала» Лённрота, поэзия Рунеберга, Топелиуса, Ютейпи и других поэтов — все это и есть финская национальная литература.

Встает вопрос: что это — результат ли влияния Белинского на Снельмана, случайное ли совпадение или еще что-нибудь?

Едва ли можно предполагать, что Снельман читал статьи Белинского, тем более одну из самых ранних его статей. Скорее всего мы имеем здесь дело с проявлением историко-типологической общности, определявшейся общностью тех задач, которые ставила перед обоими критиками их эпоха.

В эпоху Снельмана и Белинского центральной задачей прогрессивных сил в обеих странах была борьба против

сословно-феодалных порядков, задерживавших общественное развитие, борьба против крепостничества в России, борьба против политического бесправия и национального угнетения народных масс в Финляндии. Именно эта центральная социально-историческая задача эпохи во многом определила эстетические воззрения Снельмана и Белинского, их понимание задач литературы вообще, каждой из национальных литератур в особенности. Как общий для обеих стран момент необходимо отметить и то, что борьба против сословно-феодалных порядков и сословно-феодалной идеологии разворачивалась в условиях, когда перед глазами финской и русской общественности был уже социально-культурный опыт более развитых буржуазных стран Западной Европы с противоречиями и проблемами, характерными для буржуазных обществ. Этот живой пример Западной Европы придавал идейно-литературной жизни в Финляндии и России особые нюансы.—вспомним хотя бы русское западничество и славянофильство, оформившиеся как раз в 40-е годы, или тенденцию в финской литературе идеализировать патриархальные порядки, с чем приходилось полемизировать Снельману.

Сопоставляя литературно-критические взгляды Снельмана и Белинского, уместно вспомнить и о сходных этапах их личного духовного развития. Оба они прошли через школу гегелевской диалектики и эстетики, Гегель помог им выработать исторический взгляд на общественную жизнь и искусство, понять то и другое как процесс бесконечного развития. Вместе с тем и Снельман и Белинский стали в 40-е годы проявлять острую неудовлетворенность умозрительностью гегелевской философии, пытаясь преодолеть ее непоследовательность, слабую связь с социальной практикой, со жгучими проблемами современности. Оба они проявляли живейший интерес к журналу левых младегегельянцев «*Französisch-deutsche Jahrbücher*», в котором сотрудничал молодой Маркс. Принципом обоих стала социальность литературы, ее служение общественному прогрессу. В связи с этим и Снельман и Белинский изменили свое прежнее отрицательное отношение к идеологии французского Просвещения, к французскому рационализму, к французской истории и культуре в целом. Идеология и литература французского Просвещения привлекали теперь Снельмана и Белинского

своей антифеодалной направленностью, а французская история конца XVIII — начала XIX века была для них примером динамического общественного прогресса.

Для правильной постановки проблемы важно уяснить себе, что эти общие моменты духовного развития Снелльмана и Белинского были не простой случайностью, не результатом непосредственного влияния, а частным проявлением более широкой общеевропейской тенденции, прежде всего эволюции гегелевской школы в самой Германии. Об этой эволюции весьма четко сказал Фридрих Энгельс. Характеризуя кризис немецкого идеализма после Гегеля, Энгельс указывал: «В борьбе с правоверными пиетистами и феодальными реакционерами левое крыло — так называемые младогегельянцы — отказывалось мало-помалу от того философски-пренебрежительного отношения к жгучим вопросам дня, которое обеспечивало до сих пор его учению терпимость и даже покровительство со стороны правительства. А когда в 1840 году правоверное ханжество и феодально-абсолютистская реакция вступили на престол в лице Фридриха-Вильгельма IV, пришлось открыто стать на сторону той или другой партии. Борьба велась еще философским оружием, но уже не ради абстрактно-философских целей»¹. Далее Ф. Энгельс подчеркивал, что практические потребности борьбы «привели многих из самых решительных младогегельянцев к англо-французскому материализму. И тут они вступили в конфликт с системой своей школы»².

Разумеется, у каждого из значительных мыслителей, в том числе Белинского и Снелльмана, эта эволюция происходила весьма своеобразно, здесь было много индивидуально-неповторимого и особенного. Но были, повторяю, и общие моменты.

Вот лишь некоторые высказывания Снелльмана и Белинского, подтверждающие моменты сходства в их оценках немецкого идеализма и французского Просвещения.

В письме к немецкому философу Райффу Снелльман указывал в 1843 году, что хотя немецкая философия конца XVIII — начала XIX века совершила «переворот в мышлении» (Снелльман имел в виду диалектику), однако необходимо было отказаться от абстракций

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд. 2-е, т. 21, стр. 279.

² Там же, стр. 280.

и обратиться к фактам социальной действительности. «От влияния немецкой философии,— писал Спельман,— меня освободила старая и поверхностная французская. В ее поверхностности я, ей-богу, нахожу более теплоты, более деловой серьезности, чем в тяжеловесной основательности современных немецких философов. Дух истины от них улетучился. В самом Гегеле много трусости и притворства».

Белинский в письме к В. П. Боткину в 1841 году признавался: «Я давно подозревал, что философия Гегеля — только момент, хотя и великий, но что абсолютность ее результатов ни к ... не годится, что лучше умереть, чем помириться с ними».

Подчеркивая социальную активность идеологии французского Просвещения, Снельман писал в путевых заметках «Германия» (1842), что немецкая философия со времен Канта «оставалась изолированной, оторванной от мировых событий, тогда как выступления французских энциклопедистов, которых немцы, быть может, не без основания считают поверхностными, создали европейскую цивилизацию в ее современном виде». Немецкая же идеалистическая философия «была запутавшимся в абстракциях школьным учением, но не мировоззрением, обращенным к действительности и формирующим ее».

Белинский в одном из писем 1840 года, сожалел о своих прежних выпадах против французской культуры за ее пристрастие к социальным вопросам, называл теперь французов «передовой колонной человечества».

Словно вторя этой оценке, Снельман писал в одной из своих статей: «Едва ли существует хоть одна область человеческого знания, в которой французы в разное время не выступили бы в качестве пионеров, несущих с собой пробуждение, просвещение и обновление».

В этой эволюции от гегелевского идеализма к социальности Белинский пошел дальше Снельмана, придя к материализму и к идеям революционной демократии. Белинский признавался, что он начинает «любить человечество маратовски», то есть он допускал возможность революционного насилия. Восхищение же Снельмана распространялось скорее на социально-политические результаты французской революции, чем на саму революцию с ее якобинской диктатурой.

Акцент на социальности искусства до некоторой степени сближал эстетические взгляды Белинского и Снель-

мана. Если прибегнуть к распространенному на Западе термину, оба они были за «ангажированную литературу», за то, чтобы литература была тесно связана с социальной действительностью, жила насущными ее проблемами и содействовала прогрессу общества. Они доказывали, что в этом нет ничего унижительного для искусства,— напротив, именно интересы народа, общественная борьба, движение истории дают подлинное содержание большому искусству.

По известному определению Снельмана, искусство должно отражать «работу истории», то есть поступательное развитие общества, главные тенденции исторического процесса. Белинский тоже говорил об «историческом направлении» искусства. Вот что он писал в 1842 году: «Давно ли эстетика шла своим особым путем, не спрашиваясь у истории, не соприкасаясь с нею? Еще и теперь многие добрые люди, повторяя чужие зады, пренаивно уверяют, что искусство само по себе, а жизнь сама по себе, что между тем и другою нет ничего общего, и что искусство унизилось бы, снизойдя до современных интересов. Действительно, если под «современными интересами» разуместь моды, биржевой курс, сплетни и мелочи света, то искусство играло бы слишком жалкую роль, если б унизилось до симпатии к таким «современным интересам». Нет, не то разумеется под историческим направлением искусства: это или современный взгляд на прошедшее, или мысль века, скорбная дума, или светлая радость времени; это не интересы сословия, но интересы общества; не интересы государства, но интересы человечества».

А вот что писал через два года Снельман в известной своей статье о поэме Ю. Л. Рунеберга «Король Фьялар» (1844), в той самой, где встречается и упомянутая формула о том, что искусство должно отражать «работу истории». Снельман защищал здесь «политическую поэзию», понимая под нею примерно то же самое, что понимал Белинский под литературой «современных интересов» или что теперь понимают под «ангажированной литературой». Снельман писал: «С помощью многих аргументов пытались доказать, что политическая поэзия не способна возвыситься до той благородной красоты, которая требуется от произведений искусства, поскольку поэт в этом случае подчинен партийным пристрастиям.

Даже те, кого обычно причисляют к прогрессивно мыслящим людям на их родине (например, Фишер в Германии), предостерегали, чтобы искусство не сходило со своего высокого пьедестала, возвыняющегося над всем случайным. Однако борьбу партий не следует отождествлять с политическими устремлениями целой нации, целой эпохи. Ведь в противном случае пришлось бы утверждать, что «Илиада» Гомера, многие трагедии Шекспира и Шиллера, песни Тиртея и Кернера тоже относятся к произведениям, прелесть которых омрачается политическими тревогами их времени. Не подлежит сомнению, что свобода духа и права человека, независимость народов и их честь, самопожертвование во имя человечества и родины всегда составляли достойную тему для поэзии и вдохновляли поэтов на создание прекраснейших творений».

Отстаивая социально-активную поэзию, и Снельман и Белинский очень высоко оценивали, например, творчество Беранже. «Я боготворю Беранже...— сообщал Белинский Боткину в 1841 году,— это апостол разума, в смысле французов, это бич предания. Это пророк свободы гражданской и свободы мысли». А Снельман в одной из своих статей 1848 года подчеркивал, что никто из французских поэтов «не был столь народен, как песенник Беранже, и никакие другие песни не способствовали свержению Реставрации столь сильно, как сочиненные им песни». Для Снельмана Беранже был «величайшим из всех поэтов-песенников».

Таким образом, и Снельмана и Белинского не только не смущало то, что поэзия служит прогрессивным стремлениям общества,— напротив, в этом они усматривали ее прямой долг. «Поэт,— писал Снельман в том же 1848 году,— принадлежит общественности. Песнь его должна раздаваться с открытой площади и излучать свет, привлекающий к себе взоры всей нации. Вдохновляя нацию, она должна призывать ее к благородным помыслам и высоким деяниям». Белинский, в свою очередь, считал, что роль общественного трибуна вовсе не ущемляет творческой свободы художника, не вынуждает его насиловать свой талант. Поясняя эту истину, Белинский писал: «Свобода творчества легко согласуется с служением современности: для этого не нужно принуждать себя, писать на темы, насиловать фантазию; для этого нужно только быть граж-

данином, сыном своего общества и своей эпохи, усвоить себе его интересы, слить свои стремления с его стремлениями; для этого нужна симпатия, любовь, здоровое практическое чувство истины, которое не отделяет убеждения от дела, сочинения от жизни. Что вошло, глубоко запало в душу, то само собою проявится во вне. Когда человек сильно потрясен страстию, исключительно занят одною мыслию,— все, о чем он думает днем, повторяется у него в снах. Пусть же творчество будет прекрасным сном, в роскошных видениях своих повторяющим святыне думы и благородные симпатии художника!»

Вернемся, однако, к тому тезису отрицания: «У нас нет литературы», с которого мы начали сопоставление мыслей Белинского и Снельмана. Что означал этот тезис, что они хотели сказать? Нисколько не умаляя того, что было уже достигнуто в русской и финской литературе, они ставили перед своими литературами новые задачи, вытекающие из потребностей общественного развития в той и другой стране.

Белинский и Снельман хорошо понимали диалектическую взаимосвязь между литературой и обществом.

С одной стороны, состояние литературы во многом определялось состоянием общества, степенью развитости национальной жизни и национального самосознания. Предвещая в той же статье «Литературные мечтания» будущий расцвет русской литературы, Белинский указывал, что «для этого надо сперва, чтобы у нас образовалось общество, в котором бы выразилась физиономия могучего русского народа». Также и Снельман в Финляндии усматривал главную причину неразвитости финской литературы в отсталости национальной жизни. В упомянутой статье о поэме Рунеберга «Король Фьялар» он подчеркивал, что для любого рода духовной деятельности «не может быть безразлично, на каком уровне цивилизации находится тот народ, к которому принадлежит автор сочинения». Чем больше отстала нация в своем развитии, «тем хуже представляет она свою национальную жизнь». Снельман говорил даже об «отрицательной народности», понимая под этим патриархальную отсталость народного сознания. Сходные мысли тогда высказывали и некоторые финские современники Снельмана. Например, П. Ханникайнен писал в 1847 году: «Мы не можем не высказать нашего мнения, что главное препятствие на

пути развития отечественной повести таится в нашей национально-общественной жизни». Конечно, продолжал Ханникайпен, «в настоящее время у нас могут быть Рунеберг и другие поэты, поющие о восходе солнца, о весне, зиме и осени, о снегах и льдах, о любви и печали, о синеоких девах... но у нас невозможен поэт, который бы создал нечто равное «Акселю и Вальборгу», «Марии Стюарт», «Валленштейну» и проч. Подобные творения могут появиться только там, где есть высшая политическая и национально-общественная жизнь, а ее-то нам и не хватает».

Но, с другой стороны, Белинский и Снельман хорошо понимали и обратную связь: не только состояние литературы зависит от состояния общества, но литература может и обязана воспитывать общество, выражать его нужды, воздействовать на его развитие. Само собою разумеется, писал Снельман, что «ни один индивид не может существовать вне нации и ее культуры. Однако тот, кто выступает в национальной литературе, должен обладать культурным уровнем лучших представителей этой нации; он обязан уметь выразить их мнения, их настроения и добиваться того, чтобы они стали господствующими». Снельман считал, что «никто не в состоянии воспитывать свою нацию, свою эпоху лучше, чем поэт». В Финляндии Снельмана обычно называют «национальным будителем», и именно на литературу возлагал он главную задачу в столь близком для него деле пробуждения национального самосознания финского народа.

Снельману принадлежат знаменательные слова о роли журналистики в общественном прогрессе: «События современности, развитие настоящего в будущее, те идеи, которые волнуют нашу эпоху и направляют ее к тому, чтобы она рано или поздно выполнила свою миссию и уступила место новой эпохе,— вот что должно быть предметом журналистики». Эти слова по существу выражают взгляд Снельмана не только на журналистику, но и на литературу в целом.

Заканчивая на этом сопоставление эстетических взглядов Снельмана и Белинского в целях выявления общих моментов, я хочу вновь повторить, что склонен видеть в совпадениях проявление историко-типологической общности, а не результат непосредственного влияния. Конечно, абсолютной уверенности в том, что Снель-

ман совершенно не был знаком со статьями Белинского, у меня нет. Известно, что Снельман в какой-то мере знал русский язык, но имя Белинского в его сочинениях не встречается, и вообще в финской периодике того времени оно мне не попадалось. В Финляндии первой половины XIX века в той или иной мере знали и печатно упоминали имена Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Жуковского, Марлинского и даже Булгарина, по поводу которого была газетная полемика. Но имя Белинского, насколько мне известно, появилось на страницах финской периодики только в 80—90-е годы XIX века, когда весьма актуальной для финской литературы стала проблема реализма, а Белинский был создателем эстетической теории русского реализма, признанным вождем «натуральной школы».

Что же касается Снельмана, то историкам финской литературы, как мне думается, еще предстоит по-настоящему выяснить и оцепить его роль в качестве одного из ранних теоретических предтеч реалистического направления в Финляндии. Известно, что в финской литературе реализм складывался позже, чем в русской и ряде других европейских литератур. Реализм ощутимо проявился сначала в творчестве Алексиса Киви в 60-е годы, затем стал ведущим литературным направлением в 80-е годы. С этими периодами развития финской литературы Спельман, если иметь в виду его критическую деятельность 40-х годов, связал лишь косвенно, и все же такая связь, как мне кажется, существует. Пронизывающий литературно-критические идеи Спельмана историзм, его мысли о том, что литература есть художественное отражение исторического процесса и, в свою очередь, сама является развивающимся процессом, его акцент на социальность литературы, на то, что она должна выражать передовые тенденции общественного развития,— все это не могло пройти абсолютно бесследно для общественно-литературного сознания его времени, не могло, подчас через очень сложные опосредования, не найти отзвука в последующих выступлениях финских реалистов.

Спельман уже в 40-е годы питал известные симпатии к реализму, хотя термином «реализм» он еще не пользовался, причисляя вслед за Гегелем всю современную европейскую литературу к романтическому направлению. Но термины еще не всегда все объясняют. Известно, например, что Стендаль был реалистом, хотя сам он

считал себя представителем романтизма. Симпатии Снельмана к реализму проявлялись, в частности, в том, что в числе авторов, которых он предлагал переводить на финский язык, были Бальзак и Диккенс. Не лишне вспомнить также, что позднее Снельман был одним из критиков, поддержавших роман Киви «Семеро братьев».

Все это говорит о том, что проблема «Снельман и реализм» не лишена смысла и заслуживает внимания.

Но все же вплоть до начала 80-х годов финская литература развивалась, как известно, преимущественно в русле романтизма. Алексис Киви был в числе немногих исключений, причем и его творчество находится как бы на грани романтизма и реализма.

Преимущественно романтический характер развития финской литературы накладывал свою печать на конкретные ее связи с русской литературой в соответствующий период. Даже те произведения русских реалистов, к которым финские писатели тогда обращались, могли восприниматься ими с определенной «инерцией» романтических представлений. Это сказывалось и при выборе книг для переводов. Например, Тургенев стал впервые известен в Финляндии повестью «Фауст», переведенной в 1863 году. Таинственно-фантастический сюжет повести, история «роковой страсти» с загадочной гибелью женщины могли еще удовлетворять романтическим вкусам тогдашнего финского читателя. Как реалист Тургенев еще не был тогда оценен финнами. Некоторые другие его произведения («Постоялый двор», «Отцы и дети»), написанные в реалистической манере, не сразу были восприняты финской критикой. Для более глубокого понимания русского реализма нужно было, чтобы реалистическое направление утвердилось в самой финской литературе.

Как видим, и в тех случаях, когда речь идет о параллелях в сфере эстетических идей или об особенностях восприятия литературных произведений в других странах, дело обстоит далеко не просто. Еще более сложные проблемы возникают, когда влияния происходят непосредственно в сфере художественного творчества, то есть когда один писатель влияет на другого. Эти проблемы и не могут быть простыми, если мы имеем дело не с эпигонами, а с действительно самобытными и крупными художниками.

Писатель может получать определенные импульсы от другого писателя не обязательно только в том случае, если оба они близки друг другу по своей творческой манере. Между ними могут действовать не только силы притяжения, но и отталкивания. Иногда два произведения, имея какие-то общие черты, в то же время очень различны.

Мне хотелось бы проиллюстрировать это на примере сравнения рассказа Максима Горького «Челкаш» (1895) и повести Майю Лассплы «Воскресший из мертвых» (1916).

Как известно, творчество Горького приобрело в начале века большую популярность в Финляндии и оказало влияние на многих финских писателей. Еще Эйно Лейпо называл Горького в числе тех писателей, чье творчество повлияло на становление финского неоромантизма. О влиянии Горького на молодого Иоэля Лехтонена очень интересные наблюдения приводит профессор А. Сараяс. Отмечалось это влияние и на творчестве Марии Иотуни.

Популярность Горького, в том числе раннего Горького-романтика, автора «Песни о Соколе» и «Песни о Буревестнике», рассказов о вольных босях и странствующих цыганах, объяснялась в начале века особенностями эпохи. Это было «переломное время», время обострившегося кризиса буржуазного общества и буржуазной цивилизации. Рушилась вера в позитивистские представления о прогрессе, капиталистические государства и их правящие классы все откровеннее прибегали к политике насильственного подавления и свободы личности и свободы целых народов. Как писал Э. Лейно в романе «Олли Суурпя» (1908), дело было не только в политических затруднениях маленькой Финляндии, угнетаемой русским царизмом, но и в общемировом кризисе. «Смена столетий сопровождалась угрожающими несчастьями. Во Франции — процесс Дрейфуса, поколебавший веру человечества в лучшие свои черты, в идеалы великой революции, которыми оно жило все предшествующее столетие. В Пруссии — тяжелая железная пята византийствующей тирании. Англия, великая Англия, ставшая теперь трамплином Чемберлена, ввязалась в бесславную войну против буров. И даже свободная Америка с совершенно очевидной неотвратимостью идет к империализму. Политический

эгоизм, материальные выгоды и корысть, обращающиеся во внешней политике жестоким колониализмом, а во внутренней — ростом вооружений и все усиливающейся ненавистью к культуре, задушили все возвышенные и святые мечты человечества».

Многих финских писателей в этот период глубоко тревожило то, что предельно развившийся меркантилизм и процизывающий общество культ собственности подавляли в людях человечность. Все отношения между людьми, вся жизнь, как писала в пьесе «Золотой телец» (1918) Мария Иотуни, превращались «в сплошной торг». Один из героев пьесы говорит: «Мы — живые мертвецы, способные только на то, чтобы есть и пить на собственных похоронах. Нет! Эта никудышная цивилизация сама вынесла себе приговор!.. Она пестует лишь торгашей для огромного торгового дома».

Ощущение, когда весь мир воспринимался как огромный торговый дом, сплошь населенный служителями золотого тельца, нередко побуждало писателей искать гуманистический идеал вне буржуазных форм жизни и вне буржуазного искусства. Отсюда происходило, в частности, пристрастие финских неоромантиков к эстетическому миру «Калевалы», их так называемый «кареллянизм», охвативший финскую литературу, музыку, искусство на рубеже веков. Карелия и ее древняя народная культура стали тогда для многих представителей финской художественной интеллигенции примерно тем же, чем был для Поля Гогена остров Таити, где он хотел найти спасение от плена буржуазной цивилизации.

Отсюда же и особый род героев, появившихся в этот период в финской литературе. Я имею в виду романтических бродяг, странников и вообще людей, ведущих бродячий образ жизни и чувствующих себя изгоями общества, чужестранцами в родной стране. Подобные герои встречаются в «бродяжьей» лирике Ларпи-Кюэсти, в поэзии Л. Онерва и Э. Лейно (например, в его известной «Песне неприкаянного»), в повестях Иоэля Лехтонена (скрипач в «Скрипке дьявола») и Марии Иотуни (бродяга Нюман в «Обыденной жизни»). Это разные герои, иные из них становятся трагическими жертвами своего индивидуализма и разлада с миром. Однако их объединяет одна общая черта. Эти романтические странники равнодушны к собственности и к мещанскому благополучию, свое бродяж-

ничество они рассматривают как некий вызов буржуазному обществу и господствующим в нем ценностям.

Эти социально-исторические и литературные факторы в немалой степени и обусловили необычайную популярность Горького в Финляндии. Ведь Горький был писателем, который непримиримо бичевал мещанство, воспевал достоинство человека, его освобождение от унижительных пут собственности. К этому следует добавить и то, что Горький был другом финского народа, активно выступал в его защиту от натиска самодержавия, и финны платили писателю ответной любовью.

В раннем рассказе Горького «Челкаш» как раз и выступает такой романтизированный бродяга, вор и контрабандист, чье поведение является вызовом обществу. Общество поработило человека — эта мысль звучит уже в самом начале рассказа, в описании порта. Здесь каждая художественная деталь нацелена на то, чтобы передать чувство несвободы человека. Описание ведется по принципу контраста: люди создали огромные богатства, но сами же стали рабами созданного ими, и даже вольное море утратило свою свободу из-за их техники. Суда бороздят «тесную гавань», волны «подавлены громадными тяжестями» кораблей, воздух наполнен «оглушительной музыкой» всевозможных звуков. «Гранит, железо, дерево, мостовая гавани, суда и люди — все дышит мощными звуками страстного гимна Меркурию. Но голоса людей, еле слышные в нем, слабы и смешны. И сами люди, первоначально родившие этот шум, смешны и жалки: их фигурки, пыльные, оборванные, юркие, согнутые под тяжестью товаров, лежащих на их спинах, суетливо бегают то туда, то сюда в тучах пыли, в море зноя и звуков, они ничтожны по сравнению с окружающими их железными колоссами, грудями товаров, гремящими вагонами и всем, что они создали. Созданное ими поработило и обезличило их».

Повесть Майю Лассилы «Воскресший из мертвых» также начинается с описания порта, герой здесь — тоже бродяга, люмпен-пролетарий. Есть и общность темы: как и в «Челкаше», речь в повести Лассилы идет об отношении человека к богатству, к собственности. И для Челкаша, и для Ионни Лумпери, героя повести Лассилы, деньги являются тем пробным камнем, на котором испытываются их характеры.

Но в то же время это очень разные произведения. Рассказ «Челкаш» относится к самому началу творческого пути Горького, когда он был еще романтиком. Лассила тоже начал с неоромантического направления (роман «Хархама», 1909), но вскоре отошел от него. «Воскресший из мертвых», одна из последних его юмористических повестей, написана в строго реалистической манере. Реализм в сочетании со спецификой юмористического жанра делает эту повесть в чисто читательском восприятии мало похожей на рассказ Горького. Герои двух произведений даже по внешности скорее противоположны, чем похожи друг на друга. В образе Челкаша романтизируется некое идеальное бескорыстие, неподвластность гордой души героя материальным вещам. Соответственно и его физический облик освобожден от излишней материальности, автор рисует Челкаша длинным и костлявым, с горбатым, хищным носом, его нервная фигура устремлена вперед, и «среди сотен таких же, как он, резких босяцких фигур, он сразу обращал на себя внимание своим сходством с степным ястребом, своей хищной худобой и этой прицеливающейся походкой, плавной и покойной с виду, но внутренне возбужденной и зоркой, как лёт той хищной птицы, которую он напоминал».

Ионни Лумпери в повести Лассилы лишен этой нервности натуры, романтической устремленности, способности действовать дерзко и смело. Натуре Ионни чужды активность и инициатива, комизм ситуаций в повести часто в том и состоит, что в своих торговых и матримониальных спекуляциях герой пассивно следует за обстоятельствами, сам он ничего не предпринимает, его толкают на авантюры другие, принимающие его не за того, кто он есть в действительности, а за миллионера. Самим же Ионни, этим добродушным гигантом, руководят преимущественно гастрономические желания, он большой охотник поесть и выпить, и этой своей «материальностью» он близок не столько к романтическим фигурам, сколько к героям литературы Возрождения.

За недостатком места нет надобности продолжать это сравнение рассказа Горького и повести Лассилы. Мне хотелось только показать, насколько сложны проблемы творческого влияния у самобытных художников. Можно сказать, что чем талантливее писатель и чем более зрелой стадии он достиг в своем развитии, тем затруднительнее

дать однозначные ответы на вопросы, кто, в чем и как повлиял на его творчество.

Отмечу, что у раннего Лассила в романе «Хархама», который был его первым и во многом незрелым еще произведением, разнородные литературные влияния лежат еще на поверхности и сравнительно легко уловимы. Эльза Эрхо в своей книге о Лассиле пишет, в частности, о влиянии Достоевского на этот роман. К этому можно добавить и влияние Горького. Например, тот эмоционально-смысловой оттенок, который придается в романе «Хархама» слову «товарищ» в речи одного из героев, русского рабочего Николая Петрова, был определенно навеян Лассиле рассказом Горького «Товарищ!» Как известно, Лассила хорошо знал русскую литературу, был связан с русским освободительным движением, и такой писатель, как Горький, должен был особенно интересоваться его. Прожив в начале века около четырех лет в Петербурге, Лассила превосходно владел русским языком и имел возможность знакомиться с русской литературой в подлинниках. К тому же с чтением рассказа «Товарищ!» выступал сам Горький на литературных вечерах в Хельсинки в феврале 1906 года, и тогда же рассказ был дважды издан в Финляндии, одновременно на трех языках — русском, финском, шведском.

Что же касается зрелого Лассила и его юмористических произведений, то здесь литературные влияния уходят вглубь и опосредованы самобытностью возмужавшего таланта. Лассила-юморист очень многим обязан своему соотечественнику Алексису Киви, но кое-чему он научился и у Сервантеса, Гоголя, Марка Твена.

В подобном многообразии литературных влияний нет ничего удивительного, тем более униженного для писателя. Влияния не отменяют оригинальности, и Лассила недаром считается одним из самых своеобразных финских юмористов. Но даже самый оригинальный писатель, как и вообще каждый человек в своей деятельности, опирается на опыт предшественников, на определенные традиции и в меру своего таланта развивает их, создает новые ценности.

Задача исследователя заключается в том, чтобы выявить и моменты преемственности и неповторимую самобытность таланта. Для этого следует стремиться охватить всю сложную совокупность факторов: и историко-типоло-

гические соответствия или различия в развитии сравниваемых литератур, и представляемые писателями литературные направления, и их место в общественно-литературной борьбе, и те неповторимые черты писательской индивидуальности, без которых не бывает подлинного искусства.

Встреча финской критики с Горьким

О связях Горького с Финляндией существует уже некоторая, пусть скромная, но постепенно возрастающая критическая литература. В статьях советских и финских авторов (А. Амбуса, В. Федорова, Л. Резникова, А. Туртиайнена и др.) освещались связанные с Финляндией эпизоды биографии Горького, его неоднократные поездки в эту страну, его личные контакты с представителями финской интеллигенции, особенно дружба писателя с Акселем Галленом, известным финским художником. Не раз описывался в воспоминаниях и статьях тот необычайно восторженный прием, который был оказан Горькому в Хельсинки в феврале 1906 года, когда народные толпы в буквальном смысле слова носили писателя на руках, вопреки привычным представлениям о сдержанности финского характера. Часто цитировались письма самого Горького с не менее восторженными его впечатлениями о Финляндии, этой «милей стране» с ее сурово-величественной природой и талантливыми людьми.

Но как ни интересны эти биографические моменты, их констатацией еще не исчерпывается тема «Горький и Финляндия». Собственно литературный ее аспект почти совершенно пока не изучен. Русскому читателю практически ничего не известно о том, как творчество Горького было встречено финской критикой, в какую оно попало «литературную среду», как к нему отнеслись финские писатели разных направлений.

Между тем тут открывается немало интересного и поучительного, потому что творчество Горького было сразу же, еще в начале нашего века, вовлечено в общественно-литературную борьбу в Финляндии и стало одним из ее факторов.

В центре нашего внимания будут не столько личные

встречи писателя с финнами, сколько встреча финской критики с его творчеством.

Встреча эта состоялась в 900-е годы, в первое десятилетие двадцатого века. Творчество Горького, как и сама его личность, получило тогда необычайную популярность в Финляндии. Горького переводили на финский и шведский языки, о нем стали писать. Например, в 1902—1903 годах на финском языке было издано четыре сборника рассказов Горького, а всего в первые два десятилетия XX века вышло до полутора десятков финских изданий произведений писателя, отчасти в финских рабочих издательствах в США. Пробудился интерес к драматургии Горького. В марте 1903 года Национальный театр в Хельсинки поставил пьесу «Мещане», а в сентябре того же года «На дне». Любопытно, что о последней пьесе газета «Пийвяলেখти» проинформировала своих читателей еще до ее опубликования в России, сразу же после того, как с нею впервые познакомилась в авторском чтении труппа Московского художественного театра.

В начале века финны хорошо понимали, что Горький стал одним из популярнейших писателей не только в России — его имя, как писал в 1902 году поэт Э. Лейно, «облетело на крыльях славы весь литературный мир».

Однако эта первая встреча финской критики с Горьким не была столь однозначна, как можно было бы заключить из отрывочных восторженных отзывов. Были попытки весьма различных толкований Горького, подчас в восторгах таились противоположные смысловые нюансы. По своему духу творчество Горького было столь новым явлением, что одинакового подхода к нему со стороны критики, в том числе финской, ожидать было трудно. Различия сказались еще в трактовке ранних горьковских образов, в понимании «босячества» его героев. Тем более разошлись мнения относительно дальнейшей эволюции творчества и мировоззрения писателя.

В 900-е годы творчество Горького истолковывалось в Финляндии и в духе либерально-буржуазного позитивизма, и в плане сближения горьковских босяков с нищенским бунтарством против «культуры», и с точки зрения идеологических задач, возникших перед финским рабочим движением. Правда, говорить о развитой и идейно вполне оформившейся марксистской критике применительно к Финляндии 900-х годов едва ли правомерно,

однако уже тогда, как увидим, между социал-демократической и буржуазной печатью протекала своеобразная борьба за Горького.

Необходимо отметить, что в статьях финских критиков о Горьком отражалась до некоторой степени пестрая картина русской критики начала века. На ее суждения подчас ссылались сами финские критики, а в ряде случаев финские журналы печатали статьи русских авторов (И. Мандельштама, В. Смирнова и др.).

Одним из первых финских критиков, откликнувшихся на творчество Горького обстоятельной статьей, был Рафаэль Линдквист, переводчик произведений писателя на шведский язык. В 1901 году в журнале «Атэнеум» появился его обзор, написанный с привлечением русских критических материалов (автор упоминал имена Странника, Боцяновского, Меньшикова). Горький рассматривался в статье как писатель, чье гуманистическое творчество было особенно нужно и ценно потому, что появилось оно в обстановке охватившего русскую интеллигенцию идейного «бездорожья». Для характеристики кризисного состояния «мыслящих людей» в России Р. Линдквист привлек повесть В. Вересаева «Без дороги», в которой отразилось разочарование писателя в либеральном народничестве. Впрочем, о кризисе именно народничества в финской статье не было речи, ее автор в общих выражениях говорил об идейном вакууме, в котором оказалось «новое поколение», утратив веру в прежние идеалы, оно не видело перед собой и новых путей. И вот в этой-то атмосфере усталости и разочарования явился яркий, жизнелюбивый, целеустремленный талант Горького с его мятушимися героями из числа «странных людей», презревших «нормальное счастье» буржуазного существования. В центре внимания Горького, писал автор статьи, были именно «обеспокоившиеся люди», по той или иной причине не уживающиеся с современным им обществом и как бы «выламывающиеся» из него. Р. Линдквист полагал, что вольнолюбивые босяки и бродяги Горького, часто наделенные педюжинной силой характера, но не находящие себе применения в обществе, сродни «лишним людям» русской литературы XIX века, с той, однако, разницей, что из среды дворянской интеллигенции «тревога» и «беспокойство» теперь опустились в самые социальные низы.

Финский критик особо подчеркивал, что хотя в некоторых героях Горького и заметна определенная идеализация, однако их не следует считать выражением авторского идеала. Писатель вовсе не хотел проповедовать «вольное бродяжничество» в качестве панацеи от социального неблагополучия. Как социально чуткий художник Горький просто приковал читательское внимание к характерному общественному явлению — «беспокойные люди с тревогой в сердце» были в самой русской жизни, в том числе среди босяков.

Но, кроме эстетических задач, была ли у Горького этическая цель? Чему он «учит»? По мнению Р. Линдквиста, лучший ответ на этот вопрос можно найти в горьковском рассказе «Читатель», специально посвященном теме предназначения художника. Читатель, герой рассказа, утверждает, что подлинному искусству надлежит противостоять духовному распаду, трусости и холопству, ему надлежит вселять в людей мужество, возбуждать жажду достойной жизни. «О, если б явился суровый и любящий человек с пламенным сердцем и могучим всеобъемлющим умом! В духоте позорного молчания раздались бы вещие слова, как удары колокола, и, может быть, дрогнули бы презренные души живых мертвецов...»

Р. Линдквист приводил в статье ответные раздумья художника, вызванные требовательным призывом читателя: «Я думал: могу ли я, могу ли удовлетворить тем требованиям, которые человек, по праву своему, предъявляет ко мне? Жизнь гаснет, умы людей все плотнее охватывает тьма сомнений, и нужно найти исход. Где путь? Одно я знаю — не к счастью нужно стремиться, зачем счастье? Не в счастье смысл жизни, и довольством собой не будет удовлетворен человек: он все-таки выше этого. Смысл жизни в красоте и силе стремления к целям, и нужно, чтобы каждый момент бытия имел свою высокую цель. Это было бы возможно,— но не в старых рамках жизни, в которых всем так тесно и где нет свободы духу человека...» Горький, по словам Р. Линдквиста, был убежден в том, что Россия более всего нуждалась в смелых и прекрасных мечтах, ее художники должны были писать так, чтобы созданные ими картины жизни вызывали «в человеке мстительный стыд и жгучее желание создать иные формы бытия...» (Горький).

Восприятие творчества Горького как вдохновенной проповеди гуманизма побудило Р. Линдквиста высказаться в статье об отношении писателя к нищезанству, что было тогда одной из «модных» тем в русской и зарубежной критике. Допуская, что Горький едва ли смог совершенно избежать контакта с весьма распространенными в ту пору нищезанскими идеями, Р. Линдквист писал, что, возможно, горьковская мечта о свободном, сильном человеке и имеет какие-то точки соприкосновения с «индивидуальной свободой» Ницше, однако «с жестоким нищезанским культом сверхчеловека у Горького ничего нет общего». В подтверждение гуманизма Горького, его любви к жизни вопреки всем ее невзгодам, Р. Линдквист приводил слова архитектора Шебуева из повести «Мужик», человека с очень трудной биографией, в чем-то напоминающей скитальческий опыт самого писателя: «Жизнь — все-таки прекрасна! Ведь я пришел снизу, со дна жизни, оттуда, где грязь и тьма, где человек — еще полуживотное, где вся жизнь — только труд ради куска хлеба... Там она льется медленно, темным густым потоком, но и там сверкают на солнце неоценимые алмазы великодушия, ума, героизма, и там есть любовь, и там красота — всюду, где есть человек, есть и хорошее! В крупицах, в малых зернах, да! по — есть!»

Приведя эти слова горьковского героя, финский критик заключал: «Это любовь к человеку, это, если угодно, культ человека, но ни в коем случае не культ сверхчеловека».

И все же при всей положительности статьи Р. Линдквиста о Горьком в ней сказалась либерально-позитивистская ограниченность критика, отразившаяся, в частности, и на понимании им существа противоположности Горького нищезанству. Со всей отчетливостью это проявилось в опубликованной через три года (в журнале «Финск тидскрифт») статье Р. Линдквиста «Житейский ад под огнями рампы» — о пьесах Горького «Мещане» и «На дне».

Камнем преткновения для Р. Линдквиста стала творческая эволюция Горького, появление в его пьесах таких образов, как машинист Нил и странник Лука. В сознании финского критика эти два образа были взаимосвязаны и взаимообусловлены, но связь получалась искаженная, весьма далеко отклоняющаяся и от горьковского замысла, и от объективного содержания его пьес. С точки

зрения Р. Линдквиста, после раннего — романтического и «бунтарского» — периода Горький эволюционировал в пьесах в сторону толстовской этики и христианского гуманизма. В подтверждение критик ссылался на образ Луки. Причем подобным образом понятая эволюция как раз и истолковывалась Р. Линдквистом как способ Горького противостоять антигуманизму и жестокому произволу ницшеанского «сверхчеловека». С ницшеанским субъективизмом отождествлялась любая человеческая активность, в том числе усилия личности, направленные на революционное переустройство мира. И в том и другом случае действия личности якобы неизбежно сопрягались с нравственным нигилизмом, с бессердечием, забвением интересов ближнего.

В этом смысле «Мещане» с образом Нила представлялись финскому критику своеобразным прологом пьесы «На дне». В образе Нила писатель, мол, показал, как жажда деятельной жизни, стремление к независимости поступков приводят личность к эгоизму, к утрате способности сострадать другим людям. Такая коллизия, по мнению критика, и заложена в «Мещанах». Нила любит Татьяна, но ее любовь остается безответной. Нил знает о ее страданиях, но не проявляет к ней никакого сочувствия и оказывается невольной причиной ее попытки к самоубийству. В образе Нила, уверял Р. Линдквист, воплощается «жестокая, эгоистическая сила жизнерадостного человеческого духа». Эту бунтарскую «жизнерадостность» Горький якобы сначала довел в образе Нила до эгоцентрической крайности, чтобы затем в образе Луки отвергнуть ее и опозитизировать христианское сострадание и жалостливое отношение к людям. Надо ли говорить, что в результате такого истолкования горьковских пьес смысл их совершенно искажался.

В 1902 году одновременно на финском и шведском языках, в журналах «Валвоя» и «Атэнеум», появилась большая статья И. Мандельштама, профессора русской словесности Хельсинкского университета, озаглавленная: «Главный тип в творчестве Горького». Главным типом были босяки, образы которых анализировались автором статьи в плане трагически воспринимавшегося им противоречия между «свободной личностью» и обществом, ци-

визацией, культурой. Противоречие это понималось как нечто абсолютное, не подлежащее полному устранению ни в одном обществе. А вместе с тем абсолютизировалась и сама свобода личности. Горьковские босяки, говорилось в статье, стремятся к свободе именно «в полном смысле слова», тогда как любое общество может предоставить лишь «неполную свободу» и потому вынуждает личность бунтовать.

Подымая героев раннего Горького на высоту гордого индивидуализма, И. Мандельштам в статье упрощал писательское отношение к ним, не замечая подчас явно иронических интонаций. Например, из рассказа «Тоска» в статье сочувственно цитировались слова работника Кузмы, который свою страсть к бродяжничеству объясняет тем, что человеку надобно жить как душа того пожелает, ни в чем не ограничивая себя: «Самому против себя не надо спорить. Коли кто против себя заспорит, ниши — пропал человек». Автор статьи придавал словам Кузмы некий абсолютный смысл; против этой наивно-непосредственной «философии сердца», утверждал он, бессильны все доводы теоретика. Однако такая абсолютизация реплики Кузмы противоречит духу горьковского рассказа. Попытка хозяина Кузмы, мельника Тихона Павловича, последовать совету работника и «не спорить с собой» оборачивается заунывным кабацким разгулом, от которого чувство тоски не избыывает.

Отождествление отдельных горьковских героев и даже реплик с позицией самого писателя было характерно в 900-е годы и для Иосифа Лехтонена. Ранние рассказы Горького, а затем и его первые пьесы привлекли к себе пристальное внимание Лехтонена, тогда еще студента и начинающего писателя, занятого мучительными поисками смысла жизни. В романтических героях раннего Горького он находил нечто близкое для себя и внимательно вслушивался в их рассуждения о жизни, о предназначении человека, а подчас мысленно спорил с ними. Следы такого спора запечатлелись в письме Лехтонена В. Таркиайнену от 8 марта 1902 года, в котором речь шла о «Макаре Чудре». Лехтонен спрашивал своего корреспондента: «Между прочим, что ты думаешь о горьковском принципе: живи и сумей умереть, не спрашивая, зачем ты жил? Разве и в основе такого взгляда не лежит сомнение, отсутствие более удовлетворительного ответа на

вопрос, как это бывает с ищущей мыслью, когда она еще не может выразить себя? Во всяком случае меня его ответ не убеждает. Ведь мы всегда к чему-то стремимся, пытаемся разрешить какие-то загадки, а не «просто живем».

Под «горьковским принципом» Лехтонен имел здесь в виду слова старого Чудры, который с одобрением говорит странствующему герою-рассказчику: «Так ты ходишь? Это хорошо! Ты славную долю выбрал себе, сокол. Так и надо: ходи и смотри, насмотрелся, ляг и умирай — вот и все!» «Кто скажет, зачем он живет? Никто не скажет, сокол! И спрашивать себя про это не надо. Живи, и все тут».

Однако рассказчик в «Макаре Чудре» не просто слушает старого цыгана, но и возражает ему — эти возражения включены в наставления самого Чудры, их смысл улавливается в его интонациях. При всей поэтичности гордых и сильных характеров, о которых повествует Чудра, рассказчику очевидно и то, что житейская мудрость цыгана таит в себе опасность: мысль о самоценности отдельной личности и отдельной человеческой жизни, развитая до крайности, переходит в утверждение полной отъединенности человека от других людей.

В словах Чудры отразилась та истина, что собственническому обществу присущ утилитарный подход к человеку, но не уважение к личности как таковой. И здесь автор согласен со старым цыганом. Но вместе с тем есть своя правда и в возражениях героя-рассказчика. Отвергая утилитарно-прозаический взгляд на человека, Чудра наставляет, что сам человек, безотносительно к другим людям, и есть для себя цель, тогда как рассказчик отстаивает социально-коллективистский идеал личности, стремящейся «сделать людей счастливыми».

Молодой Иоэль Лехтонен (ему тогда был всего лишь 21 год), не удовлетворенный в цитированном письме поучением горьковского Чудры «просто жить», пытался найти высший смысл жизни в неотступном стремлении человека разрешить «загадки бытия», в неустанных исканиях, в благородном недовольстве человека собой и окружающим. Лехтонен находился тогда под обаянием горьковской «Песни о Соколе» и в своей рецензии на постановку «Менцан» в 1903 году с восторгом присоединился к гимну в честь «храбрых безумцев».

Однако в восприятии горьковского творчества Лехтоненом был сильно ослаблен как раз тот социально-коллективистский идеал, который в «Макаре Чудре» выступает в возражениях героя-рассказчика и который во многих произведениях Горького противостоит асоциально-анархической «босаяцкой вольнице». Герои ранних повестей Лехтонена («Скрипка дьявола», «Маталена» и др.) имеют ряд точек соприкосновения с горьковскими образами «беспокойных людей», презирающих «нормальное» общество, однако их «беспокойство» обычно получает черты анархистского бунтарства, стремления только к «личной свободе», настолько абсолютизированной, что она превращается в препятствие человеческому взаимопониманию. Правда, есть в ранних произведениях Лехтонена и слабые порывы к общей для всех людей цели, однако его герои не могут найти ее и обычно приходят к безутешному выводу, что ее либо нет вовсе, либо «целей столько, сколько людей на земле», то есть человеческая солидарность опять-таки недостижима.

Чертами анархистски понятой «личной свободы» и даже ницшеанского «культа силы» Лехтонен наделял и образ Нила из «Мещан». В данном случае он подавал руку Р. Линдквисту — с той разницей, что последний относился к Нилу неодобрительно и противопоставлял ему жалостливого Луку, тогда как Лехтонен восторгался Нилом именно как «сильной личностью», способной к целеустремленному самоутверждению.

Отметим, что рецензия Лехтонена на постановку «Мещан» была написана под явным влиянием рецензии Э. Лейно на тот же спектакль, опубликованной неделей ранее в газете «Пийвяলেখти». Это подтверждается фразеологической близостью отдельных мест и общей канвой построения рецензии, хотя некоторые мысли Лейно были Лехтоненом настолько «заострены» (в том числе относительно образа Нила), что приобретали направленность, почти противоположную общему духу рецензии Лейно.

В рецензии Лейно на «Мещан» сравнительно скупому и лаконичному анализу самой пьесы в постановке Национального театра предшествовало изложение общего взгляда рецензента на творчество Горького, и эта часть представляет, пожалуй, главный интерес. Как никто из финских критиков начала века, Лейно подчеркивал непреходящее значение творчества Горького, видя в нем

одно из крупнейших и знаменательных художественных явлений эпохи. Конечно, в огромной читательской популярности Горького и критическом шуме вокруг его имени кое-что, писал Лейно, могло потом обернуться данью моде, жертвами которой, не по своей вине, оказывались и выдающиеся писатели. Тем более что у Горького — «самоучки» — была столь необычная биография, да и в качестве героев он избрал весьма колоритных «людей дна», — все это могло, по словам Лейно, «щекотать нервы пресыщенной публике». Но подлинный Горький, писал Лейно, тут ни при чем, он не подвластен капризам литературной моды. Напротив, Лейно считал, что настоящая слава Горького еще впереди, «его звезда скорее на восходе, чем на закате». Если очистить его популярность от всего наносного, перед объективным взором «предстанет творческая личность столь огромная, что ни один ценитель литературы не может обойти ее и не испытать ее воздействия. Словом, Горький принадлежит к тем писателям, о которых с обязательностью необходимо составить мнение».

Главное в творчестве Горького заключалось, по мнению Лейно, не в «босяцком колорите», хотя это и была весьма броская и характерная черта. Главное состояло в удивительной свежести дарования Горького, свежести его отношения к жизни, в оригинальности его мировоззрения. Лейно объяснял это тем, что в Горьком-художнике «изначальная» сила жизни и природный талант счастливо соединились с завоеваниями культуры, с достижениями богатого духовного опыта человечества. Выходец из народа, он был превосходным знатоком народных «типов», а причастность к культуре, высокой сфере мысли, к сложным проблемам времени «уберегла его от чисто внешнего изображения этих типов» — Лейно имел в виду опасность натуралистического бытописательства, в котором он уличал впоследствии так называемых простонародных писателей Финляндии.

Там, где притупившийся взгляд обычного «культурного человека» не видел ничего примечательного и достойного внимания, Горький обнаруживал бездну интересного, заслуживающего стать предметом глубокого раздумья. Его книги согреты трепетным дыханием жизни, и под напором этой жизни он вновь и вновь ставил «старые вопросы», над которыми многие «культурные люди»

уже устали думать. Горький, писал Лейно, «отправляется из недр самой жизни, мир предстает его взору на заре своего рождения, когда все в этом мире кажется новым, значительным, поражающим воображение. Он изображает жизнь и людей крупно, в их первичных качествах, такими, какими они возникают перед свежим взглядом человека после долгого сна или после выздоровления от тяжелой болезни. Он наделен великим даром удивления, который всегда будет отличительной чертой природного гения. Ему надо так много сказать, каждое явление жизни столь живо его интересует, требуя своей разгадки, на каждом шагу его ждет все новая пища для ума, и каждый новый день он встречает как первый день своей жизни — именно такое впечатление производит на нас писательская индивидуальность Горького».

Лейно разделял не все в художественной манере Горького, полагая, что желание «так много сказать» было связано и с некоторыми издержками, с излишне пространным «философствованием» из опасения, что читатель чего-то не поймет. Однако и в этом пристрастии к «объяснениям», как отмечал Лейно, проявлялся писательский темперамент Горького с его пытливым отношением к жизни. И «длинноты» нередко поражали читателя глубоко оригинальной точкой зрения, поворотами авторской мысли, «которые так покоряют нас».

В рецензии Лейно проходила мысль об активном отношении Горького к миру, в котором он видел много тьмы, несправедливости, консерватизма. Лейно говорил об известности Горького не только как художника, но и как борца за прогресс. Причем эта активность и свободолюбие писателя были лишены в восприятии Лейно того анархистско-индивидуалистического привкуса, который акцентировался в рецензии Лехтонена. Об образе Нила в «Мещанах» Лейно написал всего несколько фраз, но в них нет попытки придать этому образу пицшеанские черты «сильного человека», как об этом писали, с одной стороны, Р. Линдквист (тоном осуждения), а с другой — Лехтонен (положительно). Лейно не упрекал Нила в душевной черствости и недостатке сострадания, для него Нил был «бодрый и жаждущий деятельности человек», антипод Петра Бессемелова, который, «будучи уволенным из университета, ведет праздную жизнь дома, без всякого дела, без желаний и проклиная свое минутное

бунтарство, имевшее столь неприятные для него последствия». В рецензии Лейно обращалось внимание на социальную специфику той среды, против которой восстает в пьесе Нил. В развале бессеменовской семьи, над которой «прошелся ветер-самум нового времени», Лейно видел отражение кризисного состояния среднего класса русского общества. О нищете Лейно упомянул не в связи с образом Нила, а в связи с творчеством Лехтонена.

Лейно в Горьком особенно ценил гуманистическую направленность его творчества. Конечно, Лейно не мог разделять революционного гуманизма зрелого Горького, каким он предстал в повести «Мать» и последующих произведениях. Однако новый гуманизм и не отталкивал Лейно настолько, чтобы он стал относиться к творчеству Горького с враждебностью, как это случилось, например, с поэтом Бертелем Грипенбергом. Преодоление разделенности человечества и опасности угрожавших ему катастроф казалось Лейно важнее мировоззренческих различий, что сказалось и на его отношениях с русским писателем. Когда в октябре 1921 года Горький по пути в Германию остановился на несколько дней в Хельсинки, Лейно навестил его и подарил писателю книгу своих стихов с дарственной надписью «от восторженного почитателя» горьковского таланта. Со стороны Лейно это было не просто проявлением формальной вежливости, но выражением подлинного уважения к писателю, с которым он, несмотря на царившую тогда в Финляндии далеко не дружественную по отношению к Советской России атмосферу, стремился поддерживать человеческие и литературные контакты. В мае 1923 года Лейно, задумав издание международного «пацифистского и гуманистического» журнала «Мирный труд», обратился к Горькому с просьбой о сотрудничестве.

Однако наиболее прочной опорой гуманистических устремлений художников в новую эпоху стал не пацифизм, а сближение их творчества с целями и задачами социалистического рабочего движения. Писательский опыт Горького представлял в этом отношении огромный интерес, и естественно, что на его творчество именно в таком плане обратила внимание финская социал-демократическая печать еще в период 1905—1907 годов.

Одной из первых работ в финской критике, в которой был высказан взгляд на Горького как выразителя нового

типа человеческой солидарности, явилось предисловие молодой Хеллы Вуолиёки, впоследствии известного драматурга, к горьковской повести «Исповедь», вышедшей на финском языке в ее же переводе в социал-демократическом издательстве в 1909 году.

В повести «Исповедь» проявились, как известно, «богостроительские» заблуждения Горького, на философскую и политическую сущность которых указал В. И. Ленин в беседах и переписке с писателем. Определенную дань этим заблуждениям заплатила и Х. Вуолиёки в своем предисловии. Она довольно решительно отвергала религию как идеологию покорности и смирения, оправдывающую социальное неравенство. Но само тяготение масс к социализму и пробужденные социалистическими идеями гуманистические надежды приравнивались в предисловии к религиозному чувству. К «богоискательству» героя повести и к конечному итогу его исканий — уподоблению народа богу — автор предисловия относилась весьма сочувственно.

Но отметить только это, значило бы пройти мимо того главного в предисловии Х. Вуолиёки, в чем заключалась новизна ее точки зрения на Горького в тогдашней финской критике. Напомним, что сам Горький подчеркивал впоследствии, что в «Исповеди» ему «нужно было показать, какими путями человек может прийти от индивидуализма к коллективистскому пониманию мира». Эта же идея, чрезвычайно актуальная для финской литературы предреволюционного периода, является центральной и в предисловии Х. Вуолиёки.

Свой анализ горьковской повести Х. Вуолиёки связывала с общественными процессами в Финляндии, где именно в это время началось широкое распространение социалистических идей, в том числе среди сельской бедноты. Важной целью предисловия Х. Вуолиёки была демократическая ориентация читателей, она стремилась развеять те страхи перед социализмом и рабочей партией, которые были живучи среди крестьянских масс и интеллигенции.

Горьковская «Исповедь» рассматривалась в предисловии Х. Вуолиёки в связи с теми социально-психологическими моментами, которые возникали в мелкобуржуазном сознании вследствие углубления общественного кризиса. Подтачивались основы церковно-религиозного миро-

созерцания, обострялось чувство неустойчивости мира. Х. Вуолиёки писала, что «старый бог», с которым люди ладили в более спокойные времена, теперь перестал внушать доверие. Встревоженные этим, люди стали усиленно искать смысла жизни, твердой опоры, спасения от чувства покинутости. Одни отправлялись в поисках «исчезнувшего бога» в монастыри, в «святые места», других влекли иные пути. Горький, по словам Х. Вуолиёки, рассказал в «Исповеди» историю «думающего и глубоко чувствующего человека, который от веры в личностного бога пришел к пролетарскому мировоззрению».

В России жил «крестьянский народ», Россия оставалась крестьянской страной по преимуществу, и именно для такой страны, взбудораженной капиталистическим развитием, были в особенности характерны, по мысли Х. Вуолиёки, те описанные в «Исповеди» толпы «богоискателей», которые растекались по бесчисленным русским дорогам и тропам. В крестьянской стране, где жизнь веками оставалась относительно застойной, издавна случалось так, что распространителями подрывающих этот застой «ересей» становились люди деклассированные, разорившиеся, по той или иной причине «отпавшие» от своей среды. В них в первую очередь аккумулировались сомнения в справедливости и вечности «богоданного» миропорядка, мысль о его неустойчивости поддерживалась неустойчивостью их собственного социально-экономического положения (экономическую сторону дела Х. Вуолиёки в особенности подчеркивала). Такой же отпавшей от общества «божьей птичкой» является и герой повести Матвей — «крапивник, подкидыш, пезаконный человек», как характеризует он себя сам.

Но крестьянской, мелкобуржуазной страной оставалась и Финляндия, и это обстоятельство придавало повести Горького в глазах автора предисловия особую актуальность для финского читателя. Там тоже были свои правдоискатели. «В тихих лесных краях есть люди, которые в старые времена жили, трудились, платили налоги и умирали, веруя в старого бога и в царствие небесное после смерти. Но теперь экономические условия изменились, времена наступили беспокойные, жизнь большого мира пришла и к жителям глуши, торнарь боится потерять свой надел, батрак — работу. Откуда-то из города приходят люди, которые говорят, что там рабочие создали

свою партию, борющуюся за интересы трудящегося народа... И тихий житель лесного края чувствует, что эти люди защищают и его интересы, он присоединяется к ним в надежде улучшить и свою собственную жизнь, и жизнь своих детей, которые, вовсе не имея земли, странствуют в поисках работы».

Но как быть с религией, которая веками сопутствовала крестьянской жизни? Ведь церковь в Финляндии долгое время притягала на роль единственной наставницы народа, на роль просветителя даже в смысле обычной грамотности, умения крестьянина читать и писать. Консервативные силы теперь пугали торпаря тем, что союз с социалистами разлучит его с богом, лишит веры в бессмертие души, даруемой религией. Конечно, сама действительность и опыт борьбы, писала Х. Вуолиёки, помогут развеять эти страхи, и торпарь убедится, что «новые люди», социалисты, лучше церкви соблюдают принципы человеколюбия. Они не на словах, а на деле борются за освобождение угнетенных, воспитывают в них чувство товарищества и братства. К тому же в практической жизни люди обычно обходятся без бога и редко о нем вспоминают. Но есть деликатные стороны душевной жизни, человеку свойственно иногда задумываться о смерти, и если отвергнута идея религиозного бессмертия, то что же тогда остается? Как объяснить, откуда человек и куда идет? И в чем найдет он опору в последний час?

С этими вопросами Матвей, герой «Исповеди», приходит к рабочим на завод, и Х. Вуолиёки в особенности обращала внимание читателя на то, с каким «мастерством Горький изображает типы рабочих с пробуждающимся сознанием». В предисловии выделены два главных типа: кузнец Петр Ягих и живущий среди рабочих учитель Михайло. Первого из них Х. Вуолиёки охарактеризовала как человека-борца, который «всецело отдался пролетарской борьбе и не нуждается ни в боге, ни в подобных вопросах». Он потомственный рабочий, пролетарий, им руководит классовый инстинкт, и в силу этого инстинкта он естественно, без мучительных внутренних кризисов, без колебаний и разрушительного скепсиса, находит свое место в жизни, в борьбе своего класса за переустройство мира. Он не отделяет себя от интересов класса, его не преследуют мысли о смерти, и потому ему нет нужды искать утешения в боге, религия настолько чужда

его мировоззрению, что одно упоминание о боге ненавистно ему.

Всемерно подчеркивая в связи с образом кузнеца Петра мысль о том, что истинный пролетарий обретает личное бессмертие в бессмертии рабочего дела, причем обретает не рационалистически, не усилиями взбудораженного, оставшегося «без опоры» интеллекта, а развитым классовым инстинктом. Х. Вуолиёки одновременно указывала, что мучительность поисков, напротив, характерна для выходцев из мелкобуржуазной среды, которые по той или иной причине тяготеют к рабочему движению. Наряду с уроками самой жизни здесь требуется особенно усиленная работа сознания, пробивающегося через противоречия к той истине, которая рабочему с устоявшейся психологией потомственного пролетария дается без излишней траты духовной энергии. Примером такого извилистого развития и является, с точки зрения Вуолпёки, история «богоискателя» Матвея, главного героя повести.

Восстановить гармонию мира на основе экономического и социального равенства призван рабочий класс — эта мысль в предисловии Х. Вуолиёки подчеркивалась настойчиво и определенно. С точки зрения автора предисловия, выражением назревшей исторической необходимости в коренном переустройстве общества как раз и была та «воля народа», о которой говорится в повести и которой должен был подчинить себя каждый индивид. Только сообразующаяся с этой волей деятельность могла дать исцеление от недугов индивидуализма, от гнетущего чувства одиночества, болезненного «богоискательства» и скепсиса.

Предисловие Х. Вуолиёки к «Исповеди» является примером того, как в финской критике дифференцировалось отношение в творчестве Горького под воздействием общественных событий и идейной эволюции самого писателя. Конечно, о новаторстве Горького в изображении рабочих как представителей революционного класса ярче «Исповеди» свидетельствовала другая его повесть — «Мать», которую Х. Вуолиёки в предисловии не упоминает. Можно, однако, с большой долей вероятности предположить, что ее мнение о Горьком как писателе социал-демократии сложилось под впечатлением не одной лишь «Исповеди», но всей совокупности горьковского творчества и его эво-

люции в сторону сближения с задачами революционного пролетариата.

Это тем более вероятно еще и потому, что в 1908 году, за год до появления финского перевода «Исповеди» с предисловием Х. Вуолиёки, в финском социал-демократическом журнале была напечатана статья В. Смирнова о «Матери» под названием: «М. Горький — художник русского пролетариата». В том же году журнал «Валвоя» начал печатать серию статей В. Смирнова под общим названием «О современной русской литературе», в которых также говорилось об эволюции творчества Горького и его связи с рабочим движением.

Дифференцированное отношение к Горькому по-своему проявилось и в тех двух встречах писателя с финской общественностью, которые состоялись 2 и 4 февраля 1906 года.

Авторы статей, описывавшие эти встречи, обычно не замечали различия между ними, они были для них рядом — и только. Между тем их характеризует и определенная противоположность, что станет ясно, если обратить внимание на некоторые обстоятельства организации той и другой встречи и их освещения в соответствующих органах печати.

Первый литературный вечер с участием Горького состоялся в Финском национальном театре; он предназначался для общедемократической публики, на нем была представлена «вся мыслящая Финляндия», а в роли устроителей вечера с финской стороны выступали интеллигенты, примыкавшие к так называемым «активистам», мелкобуржуазной политической группировке, близкой к русским эсерам и по примеру последних прибегавшей к тактике индивидуального террора. Горького на этом вечере чествовали как защитника финской автономии, и одной из целей вечера был сбор денежных средств в помощь русским революционерам. О вечере на следующий день довольно подробно писала либеральная газета «Хельсингин саномат», но — заметим это — ни единым словом не обмолвилась социал-демократическая газета «Тюэмнес».

И напротив, о втором литературном вечере, устроенном уже финской Красной гвардией специально для рабочей публики, подробно писала газета «Тюэмнес», по зато молчала на этот раз «Хельсингин саномат». Это было

своеобразным проявлением борьбы «за Горького», рабочие хотели чествовать его как своего, пролетарского писателя и представителя русской социал-демократии.

Именно о втором, «красногвардейском» литературном вечере Горький тогда же, в феврале 1906 года, с восторгом писал Е. П. Пешковой: «В Гельсингфорсе пережил совершенно сказочный день. Красная гвардия устроила мне праздник, какого я не видал и не увижу больше никогда... Все было как в сказке, и вся страна, точно древняя сказка,— сильная, красивая, изумительно оригинальная».

Также и в дальнейшем симпатии к Горькому как пролетарскому писателю проявлялись в Финляндии главным образом со стороны социалистического рабочего движения и близких к этому движению писателей. Сложнее обстояло дело с теми представителями буржуазно-демократической интеллигенции, с которыми у Горького установились в период 1905 года личные отношения. Мы уже упоминали об Эйно Лейно, который сохранил чувство уважения и признательности к Горькому-гуманисту, не разделяя, однако, его революционных идеалов.

Другие, как, например, поэт Бертель Грипенберг, стали с годами относиться к Горькому с откровенной неприязнью, сожалея о былом знакомстве с ним. В 1906 году Грипенберг принадлежал к числу близких к финским «активистам» лиц, непосредственно охранявших Горького, а когда был решен вопрос об отъезде писателя, поскольку его пребывание в Финляндии стало слишком опасным из-за преследований царских жандармов, Грипенбергу было поручено сопровождать его на пароходе в Стокгольм и затем в Берлин. В память об этой поездке Горький подарил свою фотографию (писатель снят вместе с М. Ф. Андреевой), которая была впоследствии воспроизведена в мемуарной статье Грипенберга «Знакомство с Горьким» (1932). Статья эта содержит ряд интересных деталей, изложенных, однако, с грубой политической предвзятостью. Ко времени появления статьи ее автор успел уже давно утратить всякие симпатии не только к русским революционерам, но и к финским «активистам».

Но для прогрессивных, тем более революционно мыслящих финских писателей Горький всегда был и остается образцом художника новой эпохи, гуманистом-революци-

опером, посвятившим свое творчество делу социального освобождения человечества.

Нередко случалось так, что в самые трудные моменты жизни, во время испытаний духа, прогрессивные финские писатели мысленно обращались к Горькому, находя опору в мужественном оптимизме его книг и жизненного примера. Брошенные в период второй мировой войны в тюрьму, о Горьком с чувством духовного сродства вспоминали Хелла Вуолиёки и Арво Туртиайнен. В те же годы творческие импульсы от Горького получала Эльви Синерво.

А сравнительно недавно, когда некоторым финским писателям более молодого поколения было предложено высказаться, кто из русских классиков им всего ближе, известный прозаик Пааво Ринтала без колебаний назвал имя Горького.

Горький из тех художников мировой литературы, к которым невозможно оставаться безразличным. Или, выражаясь словами Э. Лейно, о Горьком «с обязательностью необходимо составить мнение» каждому, кто любит литературу и имеет отношение к ней. Эта мысль финского поэта, высказанная еще в самом начале двадцатого века, сохраняет свое значение и сегодня.

Биография в письмах: Хелла Вуолиёки и ее зарубежные друзья

1

В государственном архиве Финляндии («Суомен Вальтионархисто») хранится рукописный фонд Хеллы Вуолиёки (1886—1954), переданный туда дочерью писательницы Ваппу Туомиоя. С ее любезного согласия работники архива предоставили мне возможность ознакомиться с этим фондом, представляющим, на мой взгляд, большой литературный и общекультурный интерес.

Необходима, впрочем, оговорка: в течение тех десяти дней, которыми я располагал для изучения фонда, только часть его смогла быть просмотрена мною. Причина в его необычайной обширности. Боюсь сказать определенно, но фонд включает, по-видимому, десятки тысяч документов самого различного содержания и размера: рукописи ху-

дожественных произведений, конспекты выступлений и статей, биографические материалы и деловые бумаги, огромную переписку, включающую как черновики писем самой Вуолиёки на протяжении полувека, так и письма многочисленных ее корреспондентов; множество документов, относящихся к периоду деятельности писательницы на посту директора финского радиовещания (1944—1949); материалы о постановках ее пьес в финских и зарубежных театрах; бумаги близких и родственников писательницы, которые она считала необходимым сохранить. Все это вместе составляет внушительный объем: сорок семь больших картонных папок-коробок весом по несколько килограммов каждая.

На просмотр всей коллекции десяти дней, разумеется, недостаточно, и после некоторого раздумия я решил сосредоточиться почти исключительно на эпистолярном наследии. Отчасти такое решение было подсказано архивной описью фонда. Сама по себе опись не очень подробна, но письма в ней расписаны по адресатам. Среди которых я увидел выдающиеся имена — Бертольда Брехта и Хелли Вейгель, Лиона Фейхтвангера и Джозефа Лоуси, Александры Коллонтай и М. Ф. Андреевой, а также многих известных финских писателей, деятелей культуры, и это, естественно, усилило мой интерес к переписке. С другой стороны, мною руководило желание именно через письма максимально конкретизировать и уточнить мое представление о человеческом облике Вуолиёки, о ее личности, темпераменте, тех субъективно-человеческих качествах и мотивах, которые наряду с обстоятельствами объективно-исторического порядка определяли ее поступки, ее литературное и общественное поведение в течение десятилетий.

Я знал Вуолиёки как драматурга и автора нескольких мемуарных книг; знал, что она прожила достаточно сложную жизнь, полную драматических эпизодов, крутых поворотов, трудно совместимых, казалось бы, увлечений и интересов. Молодой студенткой пришла она в начале века в финскую социал-демократию, выступала в рабочей печати, активно помогала русским революционерам. Затем, уже в годы первой мировой войны, она вдруг занялась коммерцией, приобрела солидное состояние, чувствуя себя, однако, по ее собственным словам, «белой вороной» среди буржуазных дельцов. Торговля с иностранными

фирмами в условиях военного времени требовала сношений с посольствами, министерствами и прочими высокими учреждениями разных стран, благодаря чему у Вуолиёки образовался довольно широкий круг знакомых из дипломатического и политического мира, что очень пригодилось ей впоследствии уже для иных, не связанных с коммерцией, целей. В политическом отношении она вела себя независимо, часто вызываясь по отношению к официальным властям. Вскоре после поражения рабочей революции 1918 года в Финляндии известность получил «политический салон» в доме Вуолиёки, где встречались деятели различных направлений, в том числе левые. Она без колебаний давала приют людям, которые для финских властей в ту пору были «поп грата». В одной из мемуарных книг Вуолиёки пишется: «Когда в 1919 году однажды ночью ко мне явился Джон Рид в качестве пассажира угольного трюма, как это было некогда в обычае путешествовать у большевиков-подпольщиков, и предстал передо мной полузамерзший, голодный, почти утративший дар речи, с письмом от Эдварда Гюллинга из Стокгольма, я приняла его как старшего брата. Он жил у меня без паспорта, анонимно, как по пути в Россию, так и по возвращении оттуда, после чего его задержали в Турку». С такой же независимостью она принимала потом в своем именин Марлебэк видных коммунистов-эмигрантов, левых деятелей культуры, например, Бертольда Брехта и Хелли Вейгель в 1940 году. Все это было, конечно, учтено властями, когда в 1943 году Вуолиёки была арестована за предоставление укрытия советской разведчице; находясь под следствием, она в течение почти пятнадцати месяцев ожидала смертного приговора, обещанного ей государственной полицией и замененного затем пожизненным тюремным заключением. По многократным заявлениям самой Вуолиёки, ее общая политическая позиция, которую она никогда и ни от кого не скрывала, не позволила ей принять предъявленного обвинения в «измене родине». В предисловии к книге «Я не была узницей» (1944)¹ Вуолиёки писала, что она «установила связи с противником единственно для того, чтобы отторгнуть

¹ Эта книга опубликована в переводе на русский язык в журнале «Север» (№ 4, 5. 1968 г.).

Финляндию от губительного собрата по оружию и найти путь к миру».

Необходимо подчеркнуть, что эпистолярное наследие, составляя лишь часть фонда Вуолиёки, само по себе очень внушительно. Более или менее полное его изучение, видимо, дело будущего. Для достаточно квалифицированного и профессионального прочтения всей огромной переписки требуется не только время, но и немалые знания, начиная со знания языков: Вуолиёки писала письма на семи языках — эстонском, ее родном языке, финском, шведском, русском, немецком, английском, французском; и на стольких же языках отвечали ее корреспонденты. Кроме того, исследователь должен располагать сведениями о самих корреспондентах, равно как и о многочисленных фактах и событиях, о которых подчас лишь мимоходом упоминается в письмах, но без знания которых содержание переписки открывается не в полной мере.

Самые ранние письма в коллекции Вуолиёки (далеко не все из них датированы, на многих помечены только месяц и число, без года) относятся еще ко времени ее учебы в старших классах Пушкинской женской гимназии в эстонском городе Тарту (которую она окончила с отличием в 1904 году) и затем к первым годам ее занятий в Хельсинкском университете (куда она поступила осенью того же года).

Среди тогдашних ее корреспондентов был русский студент по имени Георг, в чьих письмах содержатся выразительные детали, показывающие, чем жило мыслящее юношество в те годы и в общении с какими людьми формировалось мировоззрение самой Вуолиёки. Фамплия Георга в письмах недостаточно разборчива, но уточнить ее помогают мемуары Вуолиёки, ее книга «Школьницей в Тарту», которую она написала тоже в тюрьме. В авторском предисловии к книге (первое ее издание вышло в 1945 году) говорится: «Мои мемуары — это беседы с моею молодостью в тюремной одиночке, в ожидании приговора военно-полевого суда. Из тусклого мрака камеры я, к досаде моих следователей, бежала в благоухающее многоцветье моей юности, бежала из цепких рук к весне моей жизни, к красоте и свободе, где они были уже не властны надо мной».

В книге Вуолиёки рассказывает, что в частном пансионе, где она жила в Тарту, ее соседями были молодой врач, грузин по национальности, и студент Георг фон Пален, сын генерала. После участия в студенческих волнениях Георг был переведен отцом из Петербургского университета в Тартуский, и от Георга, по словам Вуолиёки, она впервые услышала о Горьком, о «Буревестнике», текст которого переписала в свою тетрадку. Вместе с Георгом в пансионат пришли «нелегальные студенческие листовки и запрещенная литература, которую мы поглощали с увлечением. Георг был первый, кто растолковал мне, что подразумевалось в России под конституцией и что это вообще такое — ведь на уроках истории мы тогда не добрались еще до французской революции...» Врач, в свою очередь, рассказывал Хелле о декабристах, народниках, русских социал-демократах, о том, что «в недрах всей России шло бурление — вопреки всем учебникам Иловайского, в которых могущество самодержавия изображалось вечным. Помню, какое впечатление на меня произвели слова Георга о том, что ему было стыдно жить в стране, где все еще царил азиатский деспотизм, где Победоносцев и святой синод распоряжались духовной жизнью». О социализме, подчеркивает Вуолиёки в мемуарах, Георг тогда еще «ничего не знал, в Петербурге он, видимо, принадлежал к модным тогда кадетским группировкам».

В архивных письмах Георга, относящихся к последующему времени, когда он уже выехал из Тарту, говорится, однако, о «перевороте» в его мировоззрении. В письмах этих не только политическая, но и сердечная исповедь. Автор их был увлечен Хеллой, и в выявлении ее чувств он то трогательно робок, то с отчаянной решимостью просит «ответить откровенно по следующим вопросам: уважаете ли Вы меня? Если уважаете, то за что? Иду ответа...» В письме, датированном 18 апреля 1903 года, еще в довольно общей форме говорится, что главной целью, которой он намерен посвятить свою жизнь, является «служение делу». Письмо от 19 марта 1904 года (год в самом письме не указан, но упоминается о начале русско-японской войны) написано из Казани, автор сетует на то, что в Казанском университете не было тогда прогрессивных студенческих организаций, что разжигаемый реакционной печатью «квасной патриотизм» затруднял

революционную пропаганду. «Газеты то и дело кричат о жертвованиях на Дальний Восток и забивают голову народу, что он должен сочувствовать войне, и тому подобные пеллепости. Все это вместе взятое бесит меня донельзя и, главным образом, потому, что приходится быть пассивным». Автор тут же спрашивает свою корреспондентку: «Как ваш народ относится к войне?»

Видимо, Вуолиёки (тогда еще, по девичьей фамилии, Муррик) почувствовала из письма какую-то перемену во взглядах своего знакомого и заинтересовалась этим. В письме от 24 марта (1904 года) он отвечает ей: «Вы хотели знать о перевороте, который произошел теперь со мной? Пожалуйста! Он подготовлялся еще задолго до нашего знакомства с Вами. Теперь же он вылился в определенную форму, в *raison d'être* всей моей жизни. Из моих разговоров с Вами Вы, вероятно, заметили, что красной нитью через мои воззрения на существующий порядок вещей проходит идея социальной революции на почве социальной борьбы с целью низвержения господствующего класса и вместе с тем самодержавного правления». В письме рассказывается, как его автор познакомился с социалистической литературой, с «Коммунистическим манифестом» Маркса. Основываясь на этом труде, цитируя его, автор письма разъясняет суть капиталистической эксплуатации и классовой борьбы, цели и задачи социал-демократической партии, подготавливающей пролетариат «к сознательной и упорной борьбе со своими поработителями». Он жаждет внушить эти убеждения и своей корреспондентке. Несправедливый общественный строй должен быть сметен, встан борьба угнетенных обязан стать каждый, чей ум и сердце «не заплывли жиром эгоизма». «Ваша чудная, благородная душа, Ваше отзывчивое сердце должны возмутиться этой мерзостью! Дорогая Элли, ведь, не правда ли, Вы понимаете, что я не могу не сочувствовать, оставаться холодным к действиям великой социал-демократической партии, которая растет с каждым месяцем и которая направляет свою деятельность на достижение справедливости путем социальной революции... Да, близок уж день, в который содрогнется и рухнет обветшалый строй, а на место его пробьются новые, свежие силы, которые, на горе себе, сам он создал! В этой надежде — вся моя жизнь, которую я хочу всецело посвятить служению этому великому святому делу,

и если погибну, так погибну в борьбе! Помните Горького: «Безумству храбрых пою я славу!» Безумство храбрых — вот смысл жизни. Пишите, дорогая моя подруга...»

Неизвестно, как сложилась дальнейшая судьба Георга фон Палена и врача-грузина. Для молодой Хеллы Муррик это были первые соприкосновения с социал-демократическими веяниями. Но, как впоследствии неоднократно подчеркивала она сама, преобладающее влияние в тартуские годы оказывали на нее еще буржуазно-либеральные деятели эстонского национально-освободительного движения. И в Хельсинки она поехала осенью 1904 года не только с целью поступить в университет, но одновременно в качестве корреспондентки буржуазно-либеральной эстонской газеты «Постимес», редактором которой был Ян Тениссон. Хелла Муррик была хорошо знакома с ним, и он долго еще стремился опекать ее в духовном отношении.

В книге «Студенческие годы в Хельсинки» Вуолиёки подробно рассказывает, под каким перекрестным влиянием различных идей, событий, лиц она оказалась в ту пору. Период 1905—1907 годов стал для нее большой жизненной школой, сыгравшей важную роль в формировании ее личности. Весьма примечательная черта: человек незаурядной культуры и большой начитанности, Вуолиёки всегда ставила выше книжных знаний самую жизнь, самоличное участие в ней. И хотя в студенческие годы, при всем ее нерасположении к сухой университетской науке, она проявила все же достаточное терпение, чтобы завершить университетский курс и получить магистерскую степень, однако настоящим университетом для нее стали, по ее словам, всеобщая политическая стачка в ноябре 1905 года, Свеаборгское восстание лета 1906 года, участие в социал-демократическом рабочем движении, близкое знакомство с русскими революционерами.

Во время всеобщей политической стачки, когда обеспечение порядка в финской столице было возложено на отряды Красной гвардии (финская полиция тогда тоже бастовала), Вуолиёки в составе социал-демократического студенческого объединения помогала красногвардейцам в их штабе, готовила пищу для возвращавшихся из наряда, составляла различные списки, выполняла обязанности дежурной, часто в ночное время. Штаб помещался в полицейском управлении, и там, рассказывает Вуолиёки,

«среди мрачных старых стен, при колеблющемся пламени свеч, я впервые в жизни встретила и научилась понимать его — финского рабочего, промышленного пролетария».

Впоследствии Вуолиёки назовет неделю политической стачки в ноябре 1905 года «теми семью днями, которые потрясли пашу молодость».

В период 1905—1907 годов Вуолиёки, благодаря ее знанию русского языка и общительному, энергичному характеру, стала часто получать поручения по посредничеству между финскими и русскими политическими организациями. Это были весьма различные по своей окраске организации, различные по партийной принадлежности люди, с которыми ей приходилось сталкиваться. Она рассказывает, например, что ей доводилось быть гидом и у приезжавших в Финляндию кадетов, беседовать с их лидером Милюковым. А в декабре 1905 года она встречала и сопровождала к месту назначения некоторых делегатов Таммерфорсской конференции РСДРП. Вуолиёки близко познакомилась с большевиками В. М. Смирновым, Н. Е. Бурениным, Н. М. Федоровским, которые продолжительное время находились в Финляндии и входили в созданную в 1905 году боевую группу при Центральном Комитете партии большевиков. Буренин и Федоровский потом переписывались с нею, как с давней знакомой, как с другом по общей борьбе. Вуолиёки вспоминает также, что, посещая русскую библиотеку Хельсинкского университета, где часто собирались русские политические эмигранты и революционеры, она несколько раз видела там В. И. Ленина. Находясь на нелегальном положении, он тем не менее приходил в библиотеку работать, просматривал книги, вопреки просьбам и уговорам В. М. Смирнова, на квартире которого Ленин жил и которому было поручено заботиться о его безопасности. Позже, как сообщает Вуолиёки, на ее квартире временно хранилось собрание личных книг Ленина, которыми он пользовался в Финляндии и которые потом были отправлены к нему в Швейцарию.

Среди знакомых Вуолиёки русских большевиков был человек, которого она в своих письмах и мемуарах называет Анатолием. Это была его партийная кличка. В жизни Вуолиёки этот человек занял особое место. Как это ясно из ее писем к нему, она тогда страстно влюбилась в него. В юном восхищении она увидела в нем человека

высочайшего благородства и мужества, редкостного ума и сердца. Он стал для нее учителем и наставником, о котором она с признательностью вспоминала до конца жизни.

В мемуарной книге «Студенческие годы в Хельсинки» читаем об Анатолии:

«Он был представителем боевой группы большевистской фракции РСДРП и руководителем ее хельсинкской ячейки, то есть наиболее значительным социал-демократом, причастным к Свеаборгскому восстанию. Он действовал тогда вместе с эсерами, которых в Хельсинки возглавлял капитан Цион, поддерживаемый финскими активистами...

Лишь с годами для меня стало ясно, чем я обязана Анатолию. Он был для меня большим другом и незабываемым учителем. Он научил меня видеть жизнь в общественном ракурсе, понимать ее как социальную действительность. Примером собственной жизни он преподавал мне наглядный урок человеческого достоинства, жертвенности и добра. Он приучил меня к систематическому труду, к чтению с карандашом и тетрадкой в руке, без робости перед любыми проблемами. Он задал мне такую учебную программу, какой в ту пору не мог дать ни один университет — за исключением русских тюрем, в которых руководители новой России получили в свое время осповательнейшее образование».

В эпистолярной коллекции Вуолиёки хранятся четыре ее письма к Анатолию. Похоже, что это не черновики ее писем (как во многих других случаях), а оригиналы, то есть непосредственно отправленные Анатолию письма и полученные им, а затем возвращенные Хелле при встречах. Одно из писем датировано 2 января 1907 года, три остальных не датированы, но, видимо, предшествуют упомянутому. Это письма о любви, о тяжести разлуки, надеждах на новые встречи. Одновременно в этом интимном контексте можно уловить неясные намеки на то, что отлучки Анатолия, его поездки в разные места были связаны с революционной работой, с заданиями партии, которые выполнялись с соблюдением конспирации. Разумеется, Хелла понимала это, но и ее, двадцатилетнюю, можно понять, когда она пишет: «Мил! (частая форма обращения в этих письмах, вместо «милый»). — Э. К.) Я снова заболела и, кажется, не на шутку. У меня в левой поло-

вине головы ужасные боли. Уже полгода, как у меня таких первых болей больше не было. Теперь прямо ужасно. Всю ночь прокричала. О настроении и говорить нечего.

Так больно, что ты не сообщалась, куда едешь. Буду снова мучиться. Ведь должна же я знать все о тебе. И твои массы я готова ненавидеть все. Мил, мне о себе пиши, будь милостив.

Мил, так ужасно сейчас, в голове все стучит и руки дрожат. И ты еще уезжаешь из Питера. Бог знает, где и как тебя снова застать...

Не могу больше. Может быть, и не нужно так тебе писать, но я так страдаю... Мил, пиши...

Или из другого письма: «Мил, дорогой, я с ума схожу от неизвестности. Думала, что ты сегодня напишешь ответ на телеграмму — и ничего. Такое злое письмо на мои мелочные глупости тогда, когда я дрожу за все, и за твою жизнь и дело. Газеты о случившемся ничего больше не пишут; я до твоего письма вообще не знала, жив ли ты еще...»

Темпераментная фраза из третьего письма: «Твоя карточка бессердечна, отвратительна, хоть бы два слова о том, что вокруг тебя, какие бури, какие туманы...»

Экспрессивность вызвана, как видим, чрезмерным лаконизмом писем Анатолия. В фонде Вуолиёки сохранилась одна его открытка, без обратного адреса (но открытка отпечатана в Вильно): «Только приехал на вокзал, и первая мысль о тебе, дорогая. Тоскую и ничем не прогоню острой, не знающей покоя тоски по тебе, моя милая. Твой Анатолий». Открытка отправлена на хельсинкский адрес Хеллы, на открытке почтовый штемпель с датой: 11.10.08, то есть 11 октября 1908 года.

Видимо, в том же году Анатолий был арестован и отправлен на каторгу, если учитывать, что до 1917 года он успел пробыть в Сибири, по мемуарам Вуолиёки, девять лет (пусть даже неполных: до февраля 1917 г.).

Из четырех писем Хеллы к Анатолию наибольший интерес представляет письмо от 2 января 1907 года. Из письма ясно, что Хелла ожидала приезда Анатолия в Валгу и что это должен был быть первый его приезд туда (в письме она объясняет, как найти ее дом). В постскриптуме она просит его привезти ей некоторые книги, и с точки зрения круга ее чтения и характера ее интере-

сов эта часть письма наиболее ценна. Приводим постскрипtum полностью:

«Милый, я была бы очень благодарна, если бы ты привез мне кое-какие книги: новые брошюры Плеханова и Ленина, новые журналы, партийную литературу, которую ни здесь, ни в Юрьеве вовсе нельзя получить. Выходит ли с.-д. (социал-демократическая.— Э. К.) ежедневная газета? У меня из русских газет только «Товарищ», если сможешь, успеешь, абонируй ее мне на месяц.

Потом, мил, я искала в Юрьеве во всех библиотеках Писарева, Добролюбова и Чернышевского, везде все взято и абонировано надолго вперед. Я была бы очень благодарна, если бы ты мне мог их где-нибудь, хоть из библиотеки какой-нибудь взять, папа поедет в Питер через две недели и отвезет все. Потом еще Решетникова «Подлипцы» и Успенского «Власть земли». Потом, мил, знаешь ли какие-нибудь материалы о 60-х годах, потом о славянофилах, их публицистике и т. д. Я страшно заинтересовалась 60-ми годами, без ума от Помяловского, хочу что-нибудь писать о нем. Потом Гаршипа мне что-нибудь хочется. Я много могла бы заниматься, если бы была спокойна. Мил, мил, ты лучший мой...»

Заметим мимоходом, что этот зафиксированный в письме интерес молодой Вуолиёки к русским писателям-шестидесятиникам, к проблемам славянофильства, к революционно-демократической и народнической литературе, в том числе к специфическому вопросу о «власти земли», может бросить дополнительный свет на собственное художественное творчество писательницы, в котором столь важное место занимает исследование социальной психологии крестьян-собственников. Для Вуолиёки эта проблематика русской литературы и общественной мысли отнюдь не была только историей (что можно, впрочем, хорошо почувствовать уже по заинтересованному тону ее письма). Для мелкобуржуазно-крестьянских по преимуществу стран, какими в начале XX века оставались и Финляндия и Эстония, аграрная проблема получила особую актуальность уже потому, что накануне социальных революций повысилась политическая активность деревни, происходила ускоренными темпами ее социально-классовая поляризация. Знакомство Вуолиёки с марксистскими исследованиями, трудами Ленина и Плеханова, несомненно углубляло ее понимание аграрной проблемы

как в историческом смысле, так и на новом этапе общественного развития.

С некоторыми из русских революционеров-большевиков, с которыми Вуолиёки познакомилась в 1905—1907 годах в Финляндии, она потом долго поддерживала дружеские связи, встречалась с ними лично в свои приезды в Советский Союз, вела переписку.

Одним из таких людей был Николай Евгеньевич Буренин, профессиональный музыкант и революционер, член боевой группы при большевистском Центральном Комитете, организатор литературных выступлений Горького в Хельсинки в феврале 1906 года и затем его секретарь-переводчик в поездке писателя по Америке (в письме к Е. П. Пешковой от 28 мая 1906 года Горький сообщал из Филадельфии: «Я здесь с моим секретарем, очень милым парнем. Сегодня у меня митинг в Большой опере. После митинга в Бостон. Там — два...»). В 1933 году Буренин выступил со вторым изданием своих воспоминаний «Из жизни большевистского подполья», охватывающих как раз его пребывание в Финляндии, и предисловие к этому изданию написал Горький. Буренин был из богатой купеческой семьи, и его жизненный путь являлся для Горького примером того, как наиболее честные, социально чуткие представители враждебных пролетариату классов переходят в стан революции. «Когда-нибудь наши молодые художники слова, — писал Горький в предисловии, — изобразят этот процесс раскола в среде буржуазии и переход их детей в армию врагов своего класса. Хотелось бы, чтобы книги на эту тему были написаны скорее и как можно лучше. Это нужно потому, что процесс, пережитый здоровой частью нашей интеллигенции, начинает развиваться в Европе, а интеллигенты Запада могли бы кое-чему поучиться на примере тех, наших, которые скромно, честно и неутомимо служили и служат великому делу рабочего класса... Им, интеллигентам Европы, тоже хорошо бы воспитать в себе ту *дальновидность сердца*, которая помогла автору этих воспоминаний отдать лучшие силы и лучшие годы жизни делу рабочего класса».

В архивном фонде Вуолиёки хранятся двенадцать писем Буренина к ней, первое из них от 1 августа 1922 года, последнее — от 15 мая 1937 года. В книге «Студенческие годы в Хельсинки» Вуолиёки упоминает, что после

Октябрьской революции Буренин работал некоторое время сотрудником советского торгпредства в Финляндии, затем в других западных странах. Соответственно этому некоторые письма Буренина к Вуолиёки, написанные до начала тридцатых годов, отправлены из Хельсинки, Берлина, Швеции, остальные же — из Ленинграда.

В письме от 25 марта 1928 года (из Берлина) Буренин сообщает, в частности, о готовящемся издании его воспоминаний и о предисловии Горького: «Вчера я только что вернулся от М. Горького из Сорренто, где пробыл, к сожалению, всего три дня. Горький чрезвычайно приветствовал мою идею о выпуске второго издания, исправленного и дополненного, известного Вам сборника и обещал свое участие в нем в виде предисловия».

Занятый собиранием материалов о деятельности большевистского подполья, которые представляли ценность для советских музеев, Буренин советовался в этих целях с Вуолиёки. Из его письма к ней от 25 марта 1928 года следует, что об этих своих занятиях он беседовал также с Горьким во время встречи в Сорренто.

«Собирание музейных материалов, о которых мы с Вами говорили, очень интересует его,— пишет Буренин Вуолиёки,— и он просил меня держать его в курсе работы.

Для того, чтобы довести ее до желательного результата, мне необходима помощь опытного литературного человека, и я решил просить приехать в Финляндию составительницу сборника Софью Марковну Познер. К тому же она очень устала от другой работы и ей нужен отдых и лечение...»

Документы для музейного хранения были получены Бурениным и от самой Вуолиёки. В письме к ней от 11 апреля 1930 года Буренин пишет: «Уже много времени назад я приготовил Вам копии документов, которые Вы пожертвовали в Музей Революции в Москве. Я все поджидал Вашего приезда, чтобы Вам их передать, и ждал, как мы условились, Вашего телефона из Европейской гостиницы. Только недавно я узнал, что Вы были уже в Ленинграде, но меня об этом не известили, о чем я очень жалею, так как мне передали, Вы были с Вашей дочкой, а ей я мог бы много показать, что, наверное, ни Вы, ни она здесь не видели».

О документах для музеев идет речь и в письме Буре-

пина от 15 мая 1937 года: «Простите за беспокойство, но мне не хотелось бы терять контакт с Вами, тем более что в моих планах написать о Финской Военной Организации 1905—1906 гг., в которой Вы принимали участие, и я помню те выдержки, которые Вы читали из писем Анатолия. Очень Вас прошу их сохранить, так как возможно, что осенью музеи В. И. Ленина и М. Горького меня командировуют в Финляндию для собирания материалов, и письма Анатолия было бы чрезвычайно ценно получить для Музея Революции».

Есть в письмах Буренина к Вуолиёки также детали, относящиеся к литературным событиям в СССР, к культурной жизни Советской Карелии. В письме от 3 сентября 1934 года Буренин пишет о Первом съезде советских писателей, на котором с основным докладом выступил Горький: «Вы, наверное, следите за съездом наших писателей. Грандиозное впечатление! Первый такой съезд в истории, а интерес к нему таков, что не хватает газет — они нарасхват».

Из того же письма: «Затем я хотел спросить Вас о Ваших произведениях для театра на финском языке. Мне приходится встречаться с товарищами из Карелии, и, насколько я знаю, у них идет большое строительство, уже давшее свои плоды. Культура тоже растет, достижения уже заметны и в области искусства. Скоро будет готов большой Народный дом в Петрозаводске с оборудованной сценой, зрительным залом. Вопрос поднимается о репертуаре. Я подумал о Ваших пьесах. Не могли ли бы Вы мне их послать на финском языке, я бы их показал товарищам в Ленинграде, возможно, они будут приняты к постановке».

2

В 1922 году Хелла Вуолиёки впервые встретилась в Берлине с Горьким (с этой встречей связано последующее письмо к ней Марии Федоровны Андреевой, жены Горького).

Вот как об этом рассказывает в мемуарной книге «Студенческие годы в Хельсинки» сама Вуолиёки:

«В Берлин я приехала для встречи с Красиным и оставалась там несколько недель. Присутствовала на многолюдном обеде у Горького вместе с Литвиновым, Чичериным и Красиным по их возвращении с Генуэзской конфе-

ренции. Никогда не забуду тех историй, которые рассказывал за обедом Горький, изображая разных русских людей... Он попеременно входил в роль то босяка, то странника, то солдата-большевика, то царского городского или офицера с позванивающими шпорами». Вуолиёки добавляет, что в жизни она встречала отличных рассказчиков, но никто из них не мог сравниться с Горьким. Своими устными рассказами Горький впечатлял Вуолиёки, по ее словам, даже больше, чем как читательницу. «И однажды я осмелилась спросить, почему он писал не совсем так, как рассказывал. С моей стороны это была, конечно, бестактность и нахальство, и я тотчас спохватилась, как только у меня вырвался этот вопрос,— он был всего лишь нечаянно произнесенным вслух размышлением, но Горький улыбнулся и ответил:

— Видно, это происходит от «решпекта» перед белым листом бумаги».

В ту пору Горький работал над «Моими университетами», и, видимо, на темы этого произведения были и его устные рассказы. О работе над этой книгой упоминает, вероятно, М. Ф. Андреева в своем письме к Вуолиёки, датированном 16 сентября 1922 года.

В письме есть деловая часть, касающаяся хозяйственных вопросов, по которым у Вуолиёки, очевидно, были беседы с советскими представителями. После деловой части Мария Федоровна обращалась к Вуолиёки тоном хорошей знакомой: «Как поживаете, друг мой? Что Ваша дочка? Отдохнули ли вы обе? А я лето так и проторчала в Берлине, съездив всего на 2—3 дня к Ал[ексею] Макс[имовичу] в Heringsdorf, где он еще и посейчас, рассудку вопреки, наперекор стихиям, остается жить, так как дописывает книгу, начало которой Вы слышали.

Собирается он ехать куда-нибудь на юг, мечтает о тропиках, но — валюта! Эта капризная дама так искажает все житейские возможности, что большая часть желаний является невыполнимой.

Очень бы хотела повидаться с Вами. У меня в жизни мало было встреч с женщинами Вашего калибра и качества, и я нашу встречу с Вами страшно ценю.

Напишите же мне о себе — хорошо?..»

Большой интерес представляет черновик письма Вуолиёки Лиону Фейхтвангеру. Письмо написано весной

1932 года под впечатлением только что прочитанного Хеллой Вуолиёки романа Фейхтвангера «Успех». В романе описан мюнхенский путч 1923 года — первое открытое выступление фашистов в Германии. В Финляндии в феврале 1932 года произошел фашистский путч «лануасцев», и это придало размышлениям Вуолиёки особую остроту. В письме она подробно касалась кровавого белого террора в Финляндии после поражения революции 1918 года. Фейхтвангером Вуолиёки интересовалась и позднее, когда писатель был в эмиграции в США.

Вскоре политические обстоятельства свели Вуолиёки с другим немцем-эмигрантом, выдающимся писателем и театральным режиссером Бертольдом Брехтом (1898—1956). Покинув Германию после прихода к власти фашистов в 1933 году, Брехт через Австрию, Швейцарию, Францию добрался до Дании, где оставался более продолжительное время. В 1940 году он приехал из Швеции в Финляндию, где провел чуть более года — с апреля 1940 до мая 1941 года¹. Это был период тесного его сотрудничества с Вуолиёки, и с этого же времени началась их переписка.

Свое первое письмо к Вуолиёки Брехт написал из Швеции в апреле 1940 года, незадолго до своего приезда в Финляндию. Посредницей их знакомства была, видимо, Мери Пеккала, жена известного финского политического деятеля Эйно Пеккалы. Она общалась с Брехтом еще в Стокгольме, знала о его желании покинуть Швецию. В письме Брехта к Вуолиёки речь идет о том, что для получения въездной визы в Финляндию ему требовалось чье-либо приглашение, которое он и просил прислать.

Брехт приехал в Финляндию 17 апреля вместе с семьей — Хеленой Вейгель и двумя детьми; с ним были также две его сотрудницы, Маргарет Стеффин и Рут Берлау, причем последняя приехала чуть позже из Копенгагена, тоже по приглашению Вуолиёки (два письма Брехта к Вуолиёки касаются как раз приглашения Рут

¹ Подробную хронику пребывания Брехта в Финляндии, на которую мы опираемся в нашем изложении, составил Ханс-Петер Нойройтер, использовавший различные материалы, в том числе дневник Брехта. См.: Н.-Р. Neureuter. Zur Brecht-Chronik. April 1940 bis Mai 1941.— Mitteilungen aus der Deutschen Bibliothek, N 7. Helsinki, 1973, s. 11—35. Пребывание Брехта в Финляндии освещается также в статье: R. Semrau. Brecht ja Suomi.— Kulttuurivihkot, N5, 1975, s. 32—39.

Берлау). Брехт жил в Хельсинки сперва в гостинице, потом снял квартиру, а с начала июля по начало октября он с семьей провел вместе с Вуолиёки в ее имении Марлебэк.

Как для Брехта, так и для Вуолиёки это было временем активной литературной работы. Брехт работал в Финляндии над несколькими пьесами («Добрый человек из Сезуана», «Карьера Артуро Уи» и др.), писал стихи и прозу. Итогом совместного творческого сотрудничества Брехта и Вуолиёки явилась пьеса «Господин Пунтила и его слуга Матти». Одним из внешних поводов для ее написания послужил объявленный финским Союзом драматургов конкурс, в котором Вуолиёки и Брехт захотели участвовать пьесой на финский сюжет. Вуолиёки перевела на немецкий язык для Брехта два варианта своей пьесы «Опилочная принцесса» (один вариант для театра, другой для кино). Эти варианты стали предметом обстоятельного обсуждения, после чего Вуолиёки продиктовала на немецком языке третий вариант, который переработал уже Брехт¹.

Брехт и Вуолиёки были духовно близкими людьми, но у них были во многом разные творческие манеры, разные подходы к театральному искусству. В дневниковых записях Брехта есть замечания, из которых следует, что пьесы Вуолиёки казались ему излишне натуралистическими, что за диалогами и психологизмом в них подчас недостаточно четко выступала главная идея, выражающая существо изображаемого явления. С другой стороны, на первых порах и брехтовская переработка «Пунтилы» не удовлетворяла Вуолиёки. 24 сентября 1940 года Брехт записал в дневнике: «Вуолиёки читает «Пунтилу» и, кажется, приходит в ужас. Пьеса недостаточно драматична, не занимательна и т. д... Желательно, однако, чтобы у нее хватило духа передать пьесу жюри: вечером у нас был разговор об этом, и мне удалось несколько ее успокоить». Скоро Вуолиёки уже иначе оценила брехтовскую переработку. 3 октября 1940 года Брехт записывает:

¹ Творческая история пьесы подробно рассмотрена в статьях: H. - P. Neureuter, Herr Puntila und sein Knecht Matti. Bericht zur Entstehungsgeschichte.— Mitteilungen aus der Deutschen Bibliothek. № 9. Helsinki, 1975, s. 7—42; Geschichtenerzählen und episches Theater. Brecht — Wuolijoki — Mischelle.— Mitteilungen aus der Deutschen Bibliothek, № 8. Helsinki, 1974, s. 9—18.

«Теперь Вуолиёки очень довольна «Пунтилой». При переводе на финский язык, говорит она, ей стало ясно, что пьеса обогатилась, и Пунтила стал национальным характером».

В Вуолиёки Брехт узнал интересную собеседницу, чьи устные рассказы, всевозможные истории из народной жизни и политической действительности того времени особенно его увлекали. В дневнике Брехт пишет с восхищением: «Что за увлекательнейшая рассказчица, когда она восседает на деревянном стуле и варит кофе! Все получается библейски просто и библейски сложно». И в другом месте: «Она выглядит прекрасной и мудрой, когда, то и дело покатываясь со смеху, рассказывает о находчивости простых людей и глупости богачей, время от времени поглядывая на тебя с хитрым прищуром глаз и сопровождая речь персонажей эпически плавными движениями полных, красивых рук, словно в такт только ей слышимой музыке».

Со своей стороны, Вуолиёки в книге «Я не была узницей» тепло вспоминала эти совместные вечерние беседы, когда все собирались в доме после трудового дня. Она пишет о Хелпе Вейгель, о ее вынужденной оторванности от сцены: «Руки великой актрисы покраснели и огрубели от чистки картошки, от мытья посуды для своего беглого семейства, ее волосы поседели от забот, но глаза лучились юмором и жизнерадостностью».

Упомянем, что устные рассказы Вуолиёки Брехт задумал застенографировать и подготовить сборник; но, записанные на бумагу, они, по его словам, утрачивали свой блеск. К тому же, как указывалось в рукописном предисловии к предполагавшемуся сборнику, многие рассказы нельзя было тогда публиковать по причине содержащихся в них разоблачений политического характера.

В Финляндии Брехт познакомился и с некоторыми другими финскими писателями — Эльмером Диктониусом («финским Горацием»), Хагар Ульсон, Эркки Вала. Среди его финских знакомых были также Хертта Куусинен, Сюльви-Кюлликки Килли. Следует сказать, что в политическом отношении Брехт был очень разборчив в своих знакомствах. Его пребывание в Финляндии было небезопасным, не исключалась возможность его выдачи гитлеровским властям, и из этих соображений Вуолиёки хотела найти для него влиятельных покровителей. Но когда на

одном из приемов кооператива «Эланто» она собралась было познакомить Брехта с Вайне Таннером, Брехт наотрез отказался, считая Таннера в числе главных виновников советско-финляндской войны 1939—1940 годов.

Из Финляндии Брехт намеревался выехать в США и добивался американской визы. Путь должен был лежать через Советский Союз и Японию. Вторая мировая война готова была расширяться, возникали новые трудности. Видимо, в мае 1941 года, незадолго перед отъездом из Финляндии, Брехт писал Вуолиёки: «Дорогая Хелла, мы узнали к нашему ужасу, что с сегодняшнего дня японцы не будут больше выдавать проездных виз. Подтверждения пока нет, но это вполне вероятно. Не сегодня-завтра такое может случиться. Пожалуйста, сделай все, чтобы незамедлительно узнать, как получить места на пароход из Мурманска, или Одессы, или Владивостока. Теперь нужно действовать быстро».

15 мая 1941 года Брехт выехал из Хельсинки — через Ленинград, Москву, Владивосток — в США, в Калифорнию. На время войны его связь с Вуолиёки оборвалась. Когда Вуолиёки была арестована (об этом писалось в европейской и американской печати), некоторые видные деятели культуры, в их числе Брехт, Вейгель, Джозеф Лоусп, выступили с заявлениями, чтобы отвести от нее угрозу смертной казни.

Осенью 1944 года Вуолиёки вышла на свободу. Связь с Брехтом ей удалось установить не сразу. Наконец, получив через знакомых его американский адрес, она отправила ему 27 декабря 1946 года большое письмо, в котором рассказала о прожитом времени, перенесенных испытаниях. Приведем выдержки из этого интересного человеческого документа.

«Наконец-то,— писала она Брехту и Вейгель,— я узнала ваш адрес. Люди, куда же это вы запропалились? Я была уже в отчаянии. Трижды или четырежды мне приходили посылки из Санта-Моники, но никакого адреса при этом... Тут и впрямь можно в отчаяние прийти, если целых два года приходится разыскивать адрес крупнейшего немецкого писателя. И почему вы сами не написали? Или совсем не читаете газет? Насколько мне известно, в американской прессе писалось довольно много обо мне, особенно в течение тех двух лет, когда я была в тюрьме. А я даже поблагодарить вас не смогла за вашу

помощь во время процесса. Даже невероятно, что вас тогда разыскивали и взяли от вас свидетельские показания. Впрочем это не слишком помогло — наши маленькие гиммлеры отнеслись к этому как к свидетельству «еврея Брехта», которому нет веры. И все же сам факт, что в Америке выступили в мою защиту и что британское радиовещание постоянно упоминало обо мне в своих передачах, помешал господам Рюти и Антони¹ решить дело со мной в тиши, без дальнейших разговоров расстрелять меня, как того требовал Гиммлер. Процесс был похож на роман, который я надеюсь еще когда-нибудь написать. В нескольких словах его хода не передашь. Сломить меня им, однако, не удалось. Из Берлина специально приехал Кивимяки², чтобы предложить мне жизнь при условии, что я разоблачу «страшные интриги» русских против Финляндии и Германии. Мне предстояло удовольствие убедить его в том, что когда прожита долгая и добропорядочная жизнь, не стоит труда превращаться в жалкого предателя-лгуна, чтобы чуточку продлить свое существование. И это был мой друг Кивимяки — вы, наверное, помните его у меня в доме незадолго перед его отъездом в Берлин. А теперь он сидит в той же тюрьме, в которой сидела я. Впрочем, в отличие от меня, его осудили не пожизненно, а лишь на пять лет.

Итак, меня осудили на пожизненное заключение, с перевесом в один голос против смертного приговора. Помните ли вы полуглухую портниху, подругу Хертты (Куусинен)? Она была убежденная коммунистка и во время войны помогала укрываться в лесах дезертирам; ее приговорили к смерти, и тогда Рюти предложил ей жизнь в обмен на предательство ею своих друзей. Она тоже ответила отказом, заявив: «Я прожила достаточно», — и Рюти дал исполниться приговору. В свою последнюю ночь она занималась шитьем и на смерть пошла с песней».

По всей вероятности, Вуолиёки здесь имеет в виду Мартту Коскинен, финскую коммунистку, участницу движения Сопротивления, арестованную и расстрелянную

¹ Р. Р ю т и — президент Финляндии, А. А н т о н и — начальник полиции.

² Г. М. К и в и м я к и — в то время финский посол в Берлине, ранее (1932—1936) премьер-министр.

во время войны, в 1943 году. Это был человек большого мужества. В последнем ее письме сестре, написанном накануне казни 27 сентября 1943 года, есть слова: «Страха смерти я пока не испытала и едва ли испытаю, потому что хочу умереть только однажды. Античные философы говорили, что страх смерти хуже и мучительней самой смерти. Человек, страшащийся смерти, умирает многократно, бесстрашный — только один раз, и я тоже умру только однажды».

В архиве Вуолиёки сохранилось письмо Мартты Коскинен к ней, отправленное 9 мая 1937 года из города Лахти. Оно интересно как свидетельство восприятия драматургии Вуолиёки и самой ее личности, ее идейно-общественного облика человеком из рабочего класса, одним из наиболее сознательных его представителей. Из письма ясно, что Мартта Коскинен никогда прежде не встречалась с Вуолиёки, но хотела встретиться и по душам поговорить. Она писала: «Не могу не взяться за перо, потому что сердце мое переполнено чувством благодарности к Вам, восхищения Вами, уважаемая писательница. Еще прежде, просмотрев несколько раз Вашу пьесу «Женщины Нискавуори», я приходила в восторг, потому что такого еще не писалось. А сегодня, по возвращении домой с вечернего спектакля в театре Лахти, в душе у меня было такое волнение, что я совсем растрогалась и взялась за перо, чтобы выразить Вам мое спасибо. Примите эту от души идущую благодарность женщины из народа. Сердце подсказывает мне, что Вы не обидитесь, что совсем незнакомый человек отвлекает Вас. Для меня было бы самой большой радостью побеседовать с Вами, и это был бы не какой-нибудь пустой разговор ради времяпрепровождения, а от сердца к сердцу, чтобы освежить душу. Простите, что отвлекла Вас, но я должна была излить свою душевную радость, свою благодарность к Вам, уважаемая писательница».

Письмо Вуолиёки к Брехту свидетельствует о том, что желание Мартты Коскинен встретиться с нею исполнилось, что она бывала в доме писательницы и тогда, когда там был Брехт. (В это время Мартта Коскинен жила уже в Хельсинки, она была также хорошей знакомой Хертты Куусинен.)

То, что моральное сочувствие Вуолиёки накануне войны, в годы войны и после войны было на стороне таких

людей, как Мартта Коскинен, что она сознавала себя связанной с ними одной судьбой, говорило о многом. Это активизировало ее общественную позицию, давало новые силы для более целеустремленной деятельности.

Из тюрьмы Вуолиёки вернулась физически не в лучшем состоянии, сказывался и возраст. Брехту она писала: «Вышла я исхудавшей «всего лишь» на тридцать килограммов. Превратилась почти в сильфиду, причем в совершенно седую сильфиду, и когда я впервые после полутора лет увидела себя в зеркале, мне стало страшно. Это ужасная вещь — вдруг превратиться в старую женщину. Однако у меня было слишком мало времени для размышлений о старости и своем внешнем виде. Несколько дней я провела у себя на даче в Иокела, оттуда меня умчали в город для участия в формировании нового правительства. Так вот все и идет, one damned thing after another [одно за другим — Э. К.]. Теперь я сижу в кресле генерального директора финского радиовещания, а с июля являюсь депутатом парламента — и вспоминаю о дорогом тюремном покое. Я нашла у себя две копии моего письма к Эрнестине Эванс, и вместо того чтобы вновь описывать все пережитое мною, посылаю вам эти копии, которые вы мне, возможно, однажды вернете».

В письме Вуолиёки к Брехту есть примечательные слова, свидетельствующие о том, что в отличие от прежней «эмоциональной критики» и «жажды гнева» она теперь думала о более целеустремленных, политически организованных действиях против реакции. Она писала Брехту: «В тюрьме я размышляла о том, что в сущности слишком мало сделала против войны, ради победы. Я кричала, гневалась, говорила. Я грозила кулаком перед посом Рюти и Таннера, однако без прессы и гласности все это было каплей в море. Я потрудились ради мира. Русские пригласили меня в Стокгольм, я начала переговоры о мире по собственной инициативе. Я помогала людям, не пряталась, жила у себя в Иокела и ждала. Я по десять часов в день сидела у радиоприемника в надежде услышать какие-то утешительные известия на всех тех семи языках, которые я знаю. Русские подослали ко мне парашютистку, надеясь, что Таннер не посмеет меня арестовать и порвать все личные контакты. Но он посмел. Гиммлер оказался сильнее. Сколько-то все же я сделала для мира; и я дала себе обещание, что, если только вый-

ду на свободу, то свою воинскую повинность буду выполнять в политике, а не сидеть преспокойно в Йокела и писать книги. Сейчас я как раз и выполняю свой воинский долг, а сердце мое тоскует по книгам и пьесам, тоскует по возможности писать, которой у меня нет. Милый Брехт, такая у меня теперь жизнь».

В письме к Брехту Вуолиёки мечтала о встрече с ним. В качестве главы финского радиовещания ей приходилось много ездить на международные совещания и конференции, пролетать над Германией, и в письме она размышляла о том, какой быть отныне Германии, куда ей развиваться, будет ли она «Германией Брехта», будет ли соответствовать его идеалам. «Помнишь, Брехт, как ты обещал прислать за мной в Финляндию старый бомбардировщик, чтобы погостить в новой Германии,— а теперь я пролетала над Германией в бельгийском самолете! Все случилось по-другому! Германия должна была быть повержена, чтобы она могла вновь ожить. Это кажется тяжким кошмаром. Мы знали, что при Гитлере было прескверно, но чтобы духовно убить целый народ! Я очень хочу знать, что у тебя на уме, Брехт, какие планы? Почему ты не возвращаешься в Германию? Верю, что может показаться тяжелой личной жертвой жить с этими отравленными людьми, но не представляю себе, чтобы ты мог поступить как Томас Манн (то есть не вернуться в Германию.— Э. К.). Ведь ты пишешь для Германии! Что ты делаешь в Америке? Что ты написал? Почему Голливуд? Почему бы вам не приехать в Финляндию, поближе к Германии и подождать здесь?».

Вуолиёки вспоминала о совместно проведенных днях в Марлебэке. «Как часто, лежа на тюремной койке и уставившись в грязные стены камеры, я думала о вас, об инстинкте Брехта. Подчас, когда было тяжело, я сожалела, что не уехала с вами, но такое случалось редко. Чаще я говорила своему сердцу: крепись, только крепись, не отчаивайся! И потом я со смехом думала о том, что, может быть, Брехт еще напишет обо мне пьесу...

Но милосердное небо! Таких людей, как я, были тысячи, миллионы на кровавых дорогах Европы. Было так легко стать героем, до ужаса повседневно! И когда я читала жалобы Фейхтвангера о пребывании в концентрационном лагере во Франции, я решила: нет, хныкать никогда не буду!

Стало быть, самое большое мое желание — несколько часов поболтать с вами! Хели, от тебя я жду гигантского письма... И прошу подробное жизнеописание Брехта, начиная с мая 1941 года до рождества 1946-го».

Как известно, Брехт, после того как он в США предстал в 1947 году перед пресловутым «комитетом по борьбе с антиамериканской деятельностью», вернулся в том же году в Европу, жил некоторое время в Швейцарии, а в конце 1948 года обосновался в демократическом секторе Берлина и вскоре основал знаменитый «Берлинер Ансамбль».

В переписке Вуолиёки с Брехтом и Вейгель речь велась о том, что либо Брехт будет приглашен в Финляндию в качестве режиссера-постановщика «Пунтилы» в Национальном театре в Хельсинки, либо Вуолиёки в своих служебных поездках посетит Брехта в Швейцарии. Встреча Вуолиёки с Брехтом состоялась в октябре 1949 года в Берлине, по пути Вуолиёки в Чехословакию, куда она ехала лечиться. К тому времени Вуолиёки была уже тяжело больна, перенесла серьезную операцию. Незадолго до этого, летом 1949 года, она была стараниями правых сил отстранена от руководства финским радио, которое возглавляла более четырех лет (1944—1949).

Деятельность Вуолиёки на этом посту составляет одну из важных страниц ее биографии. Ее усилия были направлены на коренное изменение духа финского радиовещания, она стремилась привлечь на радио людей, способных содействовать демократизации страны, открыть простор для прогрессивных тенденций в развитии финской культуры.

В архиве Вуолиёки хранятся ее письма к известным финским писателям, журналистам, деятелям культуры, которых она приглашала сотрудничать на радио. В письме к Энсио Рислакки от 22 июня 1945 года она писала: «Окажите же мне помощь. Вильянеп¹ возглавит отдел радиодраматургии, временно придет Курьенсаарп²... Считаю совершенно необходимым, чтобы Союз писателей Финляндии оказывал мне содействие. Ведь во время вой-

¹ Лаури Вильянен — поэт и литературовед.

² Матти Курьенсаарп — писатель и журналист.

ны вы, черти, служили в разных центрах информации, распространяли всякую нечисть, а теперь, когда надо послужить миру, вы не должны отстраняться». Вуолиёки заверяла приглашаемых, что сотрудничество на радио не повредит их творчеству, скорее напротив: «вы духовно вырастаете под моей мягкой розгой, в атмосфере доброго товарищества», — писала она с улыбкой в том же письме к Э. Рислакки.

Однако «мягкая розга», о которой писала Вуолиёки, натолкнулась на весьма-таки жесткую плеть реакционных сил, удары которой писательница почувствовала довольно скоро. В частности, в июле 1947 года была прекращена подготовленная ею, генеральным директором, серия передач под названием «Семья рабочего». Серия была задумана Вуолиёки как хроника общественно-политической жизни Финляндии за первую половину XX века, причем хроника, воспроизводящая события в восприятии сознательного, политически организованного рабочего. Для Вуолиёки это был способ полемики с реакционно-буржуазной идеологией, затемняющей классовую и политическую суть событий. Финское радио в течение продолжительного времени передавало тогда серию «Семейство Суоминена», где финская жизнь была увидена глазами представителей «среднего класса» — буржуазии. Передачи Вуолиёки были полемическим ответом на эту серию. Правые силы, скоро почувствовав это, постарались передачи прекратить.

На основе передач Вуолиёки решила написать роман, рукопись его она предложила в 1950 году издателям. Но напечатан роман тогда не был, издатели посчитали его «пропагандой». Роман «Семья рабочего» вышел только через двадцать лет, с кратким предисловием Ваппу Туомиоя, в которое включен также ответ Хеллы Вуолиёки одному из издателей, отвергнутому в свое время роман. Ваппу Туомиоя напоминает, что Вуолиёки давно, еще в двадцатые годы, была встревожена тем, что даже очень крупные финские писатели, например Ф. Э. Силланпя, ставший позднее лауреатом Нобелевской премии, нередко изображали участвовавших в революции рабочих и сельских бедняков некими пассивно-безвольными фаталистами, с примитивным сознанием, лишь случайно оказавшимися в красногвардейских отрядах, случайно взявшими в руки винтовку, чтобы слепо идти навстречу своей гибели.

ли. Это были страдальцы, достойные жалости и сострадания, но не сознательные борцы, сплоченные общими идеалами, духом классовой солидарности. В упомянутом письме к издателю Вуолиёки отвергала как опасный предрассудок сам взгляд, согласно которому «пропагандой» объявляется всякая попытка изобразить в литературе жизнь и духовный мир политически организованных рабочих. Именно то, что этот предрассудок был столь живуч, писала она, делало ее книгу актуальной. И большего внимания к этой актуальной теме она ожидала от финской литературы.

В период работы Вуолиёки на радио особой ее заботой было содействие успешному развитию советско-финляндских отношений. В послевоенных условиях стало возможным рассказывать финским радиослушателям о тех людях, которые боролись за нормализацию этих отношений. Вуолиёки подготовила, в частности, передачу об Александре Коллонтай, давней своей знакомой, хорошо знавшей Финляндию, ее народ, ее историю и культуру. Вуолиёки неоднократно встречалась с Коллонтай в Стокгольме, где Александра Михайловна долгое время была советским послом. В архиве Вуолиёки сохранилось два письма от Коллонтай.

Одно из них написано 22 февраля 1937 года; в связи с тем, что в Стокгольме готовилась постановка пьесы Вуолиёки, Коллонтай выражала желание обязательно побывать на спектакле и добавляла: «Искренне радуюсь Вашим литературным успехам и буду очень рада повидать Вас снова в Стокгольме». Во втором письме, от 6 апреля 1946 года, Коллонтай благодарила Вуолиёки за выступление о ней по финскому радио. «Неволью вспомнила те трудные дни, когда мы с Вами в 40 году боролись со шведскими и финскими фашистами, чтобы спасти финский народ и вывести его из войны». В Финляндии собирались издать в финском переводе мемуары Коллонтай, и она просила, чтобы именно Вуолиёки взялась переводить. Несколько раньше, в письме от 1 сентября 1945 года, с подобной просьбой обратился к Вуолиёки известный советский дипломат И. М. Майский, чья книга «Перед бурей» готовилась к изданию на финском языке (в переводе Вуолиёки книга вышла в том же 1945 году). Между прочим, из письма Майского следует, что до войны он тоже навещал Вуолиёки в ее именин Марлебэк

(в довоенные годы Майский был советским послом в Хельсинки).

С советскими людьми связаны еще два письма в архивном фонде Вуолиёки. Они написаны Василием Степановичем Артамоновым, советским военнопленным. Он и четыре его товарища находились некоторое время в имении Вуолиёки в качестве сельскохозяйственных рабочих. Вот одно из этих писем, написанное 8 октября 1944 года, то есть вскоре после того, как на советско-финляндском фронте наступило перемирие.

«Здравствуйте, Хелла Эрнстовна.

Я знаю, что Вы, вероятно, не ожидали этого письма. Возможно ли утерпеть, чтобы не писать. Да, я извиняюсь, что я не сообщил прежде, кто я. Помните осень 1941 года и зиму 1942 года, когда у Вас было пять военнопленных: Арсен, Василек, Иван (белорусы) и позднее к Вам пришедшие Федор и Василий (Сибирь). Вот последним и являюсь я.

Хелла Эрнстовна! Судьбу Вашу я знаю, я помню декабрь 1943 года, как Вас арестовали (я читал в газете). Для меня также была печаль. А теперь вдруг читаю в газете, что Вы, Хелла Эрнстовна, опять свободны, и притом мир, когда все мысли уже бродят по широкой русской земле. Да, мир! Свобода, возвращение на родину — может ли быть счастливее для меня!

Когда нас от Вас сняли в лагерь, мы были все вместе, а позднее Иван, Василек и Арсен уехали к крестьянам, позднее уехали и мы с Федором. Ребята уже больше года не знаю. Одно время Федор был тяжело болен, сейчас не знаю, что с ним. Я почти все время у крестьян. Здоровье хорошее.

Сейчас нахожусь в ожидании, когда возьмут в лагерь и отправят на родину. Сейчас, как видно по всему, соседи — Россия и Финляндия — хотят наладить настоящие добрососедские отношения...

Очень желал бы увидеть Вас, но этого сделать не могу...

Ваши материнские чувства и доброта сердца ко мне останутся навечно в памяти.

Василий»

В архиве Вуолиёки есть черновики ее собственных писем на русском языке, написанные в последние годы

жизни, когда она была уже тяжело больна и выезжала лечиться в Советский Союз. Черновики не датированы, но относятся, видимо, к 1953 году.

Человек большого самообладания, Вуолиёки продолжала работать и в последние месяцы жизни, преодолевая недуг. В 1953 году были поставлены две ее новые пьесы, продолжающие серию пьес о женщинах Нискавуори: «Хета Нискавуори» и «Что же дальше, Нискавуори?» В том же году вышла очередная книга ее мемуаров «Деловая женщина». Из больницы она сообщала, что пишет воспоминания о Горьком.

Как талантливому писателю и яркой личности, Вуолиёки принадлежит видное место в истории финской культуры XX века. Идет ли речь об истории финской драматургии и театра, о развитии мемуарного жанра, о связях финской культуры с культурой других народов — во всех этих областях не миновать имени Вуолиёки, в течение многих лет мужественно отстаивавшей прогрессивные тенденции вопреки мутным волнам реакции националистического узколобия. Наследие ее представляет непреходящий интерес, к ее рукописным фондам будут в той или иной связи еще не раз обращаться исследователи.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
<i>Народная поэзия и «Калевала»</i>	
Фольклор и история	4
Ранние этапы освоения фольклора литературой	59
Элиас Лённрот и «Калевала»	86
Перевод, не модернизация. (О поэтических переводах рун «Калевалы».)	118
«Калевала» на сцене	137
<i>Финская литература XIX—XX вв.</i>	
От фольклорных жанров к литературным жанрам	145
Движение романа	171
Путь к революции. (Уроки Майю Лассилы.)	195
Тревоги и заботы «разочарованных». (Заметки о финской литературе 60-х годов.)	231
На новом этапе	258
<i>Межнациональные литературные связи</i>	
На литературных параллелях. (Из опыта сравнительного изучения финской и русской литературы.)	268
Встреча финской критики с Горьким	288
Биография в письмах: Хелла Вуолиёки и ее зарубежные друзья	306