

Елена Маркова

Роль женщин-писательниц Финляндии в становлении женской литературы на Европейском Севере России

Начало диалога

С 28 апреля по 31 мая 1989 г. в Петрозаводске проходило Первое совещание женщин-литераторов Северо-Запада¹, положившее начало развитию женской профессиональной литературы. Хотя имена женщин-писательниц изредка встречались на страницах русского регионального журнала «Север» и издававшегося на финском языке журнала «Пуналиппу», на обложках книг местных издательств, женской литературы как явления не существовало, и сама возможность его возникновения большинством писателей-мужчин воспринималась негативно². Уже в процессе его подготовки стала очевидна необходимость в объединении творческих усилий, потребность в создании организации, которая к началу Творческой встречи в Костомукше (февраль 1990) уже оформилась в ассоциацию женщин-литераторов Северо-Запада России «Мария». Не ставя целью возможности охарактеризовать деятельность ассоциации в целом³, все же укажем, что, помимо названных мероприятий, были проведены совещание в Вологде и Международная конференция в Пушкинских Горах, изданы четыре литературных сборника. Презентация последнего (Москва, март 1996 г.), по сути, подвела черту под начальным периодом развития женской словесности Европейского Севера России.

На этом этапе ее становления, безусловно, сказалось благотворное влияние финских писательниц. Хотя русская литература и отметила свое тысячелетие, но вошла она в историю мировой литературы име-

¹ Заметим, что Учредительная конференция Федерации женщин-литераторов Советского Союза проходила спустя полгода.

² Например, в Союзе писателей КАССР в 1989 г. работали две женщины-переводчицы, два критика, принятые в 1988 г. поэтесса Е. Николаева и прозаик Р. Мустонен. См.: Писатели Карелии. Библиографический словарь / Авт.-сост. Ю. И. Дюжев. Петрозаводск, 1994.

³ *Маркова Е. И.* Ассоциация женщин-литераторов Северо-Запада «Мария» (1989–1995) как стимулятор творческой активности женщин-писательниц и как фактор нового распределения ролей на литературной арене Европейского Севера России // Гендер в творчестве современных писателей коренных народов Европейского Севера России. Петрозаводск, 2005. С. 68–75.

нами великих писателей-мужчин. И, наоборот, сравнительно молодая литература Финляндии, страны Европейского Севера, насчитывала в своем ряду немало известных писательниц. Сложилось парадоксальная ситуация: представительницы великой страны и великой литературы чувствовали себя по отношению к коллегам из маленькой северной страны младшими. Поэтому на долю финских писательниц выпала важная миссия: способствовать становлению женской литературы в Карелии.

Надо сказать, что знакомство с творчеством писательниц Финляндии в Советском Союзе произошло еще в середине 50-х гг. Так, в Петрозаводске в Финском драматическом театре в 1956 г. состоялась премьера пьесы Х. Вуолиёки «Женщины Нискавуори». Трагические характеры, остро психологические коллизии драмы были настолько впечатляющи, что в 1957 г. пьеса была представлена в Москве на сцене Малого театра.

С начала 60-х гг. стихи, рассказы и повести финских писательниц публикуются в изданных в Москве и Ленинграде сборниках: «Мечта о доме» (М., 1962), «Поэзия Финляндии» (М., 1963), «Современная финская повесть» (Л., 1976). Разумеется, в этих изданиях превалировало творчество писателей-мужчин. И только в 1990 г. в Москве в издательстве «Художественная литература» вышла в свет книга «Осенняя пастораль и другие романы финских писательниц». Выделив женское творчество в самостоятельную область словесности, издатели, во-первых, отдали должное вкладу писательниц Финляндии в общеевропейскую культуру, во-вторых, пошли навстречу требованиям как современных читательниц, желающих познакомиться с женским взглядом на мир, так и писательниц, которые, отстаивая свои права в литературе, хотели опереться на авторитет западных коллег и, разумеется, поучиться у них мастерству.

Произведения финских писательниц печатались также в ведущих советских журналах: «Иностранная литература», «Звезда», «Нева». Но в данной статье важнее подчеркнуть то, что с середины 60-х гг. их тексты публиковались в журнале «Север» (главном литературно-художественном и общественно-политическом журнале Северо-Запада России, пользовавшемся заслуженным авторитетом в СССР)¹. Благодаря ему российские писательницы-северянки могли познакомиться с

¹ Заметим, что финские писательницы публиковались и в журнале на финском языке «Punalippu», выходившем в Карелии. Что касается русских писательниц, то до 1985 г. их произведения в обоих журналах печатались крайне редко. В год могло появиться одно-два женских имени, причем предпочтение отдавалось литературоведам и искусствоведам.

произведениями таких известных писательниц, как Катри Вала (кстати, ее книга «Далекий сад» в 1960 г. вышла в Москве), Х. Вуолиёки, Э. Сёдергран, и с новыми именами в финской литературе: М.-Л. Миккола, А. Оксанен, Э. Пеннанен и др. Отдельным изданием вышла в Петрозаводске повесть М.-Л. Миккола для детей «Анни Маннинен» (1982)¹.

Если вести речь о гендерном аспекте финских текстов, то стоит выделить произведения, написанные, казалось, на традиционную для советской литературы военную и производственную тематику. Но поставленные в них проблемы имеют не характерную для советского читателя женскую доминанту.

Так, в автобиографической повести Хеллы Вуолиёки (1886–1954) «Нет, я не была узницей» рассказывается о духовном противостоянии писательницы властям, приговорившим ее сначала к смерти, а затем к пожизненному заключению за антифашистскую деятельность, описывается подвиг политзаключенной Мартты Коскинен. Именно на этот – героический – тип повествования и настраивается читатель.

Но, как ни странно, основной акцент падает на характеристику совсем негероических женских судеб. Перед читателем предстает целая галерея осужденных: воровок, абортниц², женщин, осужденных за измену мужу.

В советской литературе встречались образы женщин, пострадавших от криминального или легального аборта, но прерывание беременности как проблема никогда не рассматривалась во всей полноте ее социальных и личностных аспектов. Насколько неприложимы ценности западной демократии к судьбе женщины, показано и в главе «Мама – кенгуру», где описывается, как на глазах у осужденных и надзирательниц мать кормит грудью младенца. Она осуждена на полгода за измену мужу, причем 36 дней она должна быть на хлебе и воде. У нее присыхает молоко, но властям нет дела до ребенка, непрошено появившегося на белый свет. Голодный, он начинает кричать. «Это его протест против тюрьмы, сердитый, раздирающий душу протест.

¹ Следует отметить и мемуары Айно Куусинен «Господь низвергает своих ангелов». Воспоминания. 1919–1965 (Петрозаводск, 1991), бывшей жены видного лидера коммунистического движения в Финляндии О. В. Куусинена, ставшего впоследствии одним из руководителей советского государства. Несмотря на высокое положение мужа, она была репрессирована. Ее книга – приговор не только сталинской тоталитарной системе, но и предателю-мужу. После смерти супруга ей было разрешено вернуться на родину, где она и написала свою книгу.

² В число абортниц входили не только сами жертвы, но и подпольные акушерки, повитухи и посредники.

Хоровод (осужденных на прогулке. – *Е. М.*) торжествует. Ага! А по-пробуйте сказать ему: „Крича-ать запрещен-о-о!“»¹

Женское, материнское начало, восстающее против любого насилия над живой жизнью, подчеркнуто и кольцевой композицией произведения: в начале и в финале появляется образ маленькой девочки – внучки писательницы.

Книга Марьи-Леены Миккола «Тяжелый хлопок» была отмечена в 1972 г. Государственной премией Финляндии как произведение, несущее широкую социальную информацию², которой писательница добилась за счет того, что свела к минимуму авторские комментарии и предоставила слово фабричным работницам: монолог следует за монологом. Ее героини рассказывают не только о своей работе на фабрике акционерного общества «Финлайсен-Форсс», но и о своей жизни в целом. Рассказывают женщины, покоровшиеся судьбе, и женщины, отстаивающие свои права, пессимистки и оптимистки. Автор не оценивает их жизненные установки, а стремится понять позицию каждой. Создав сложную и многообразную палитру представлений о жизни финской работницы, М.-Л. Миккола удалось доказать, что конфликт технократической цивилизации и природно-материнского начала является одним из центральных в современном мире.

В произведениях, посвященных частной жизни, женское начало также является доминантным. Так, неприхотливый, на первый взгляд, рассказ Аулиikki Оксанен «Ужин» поражает непривычным для советского читателя началом: «Лейла забеременела не ко времени. Лучших времен, правда, и не ожидалось»³.

Уже в первых строках заявлен основной конфликт: у женщины начался новый – материнский – отсчет времени, но он не совпадает ни с временем отца будущего ребенка, ни с временем социума.

Даже беглая характеристика творчества финских женщин-писательниц свидетельствует о том, что их подход к воссозданию действительности не мог не заинтересовать читательскую аудиторию в Финляндии. Они также добились уважительного отношения со стороны издателей и читателей соседней страны, что не могли не заметить женщины-литераторы Карелии.

Не случайно в работе Первого совещания женщин-литераторов Северо-Запада приняли участие известные финские писательницы Марья-Леена Миккола и Эйла Пеннанен. Они руководили секцией финноязычной литературы и выступили на пленарном заседании с

¹ *Вуолиёки Х.* Нет, я не была узницей. Перевод Т. Викстрем // Север. 1968. № 5. С. 80.

² Опубликована в журнале «Север» в 1978 г. (№ 7, 8).

³ *Оксанен А.* Ужин / Перевод Г. Прониной // Север. 1984. № 9. С. 50.

докладами, в которых рассказали о своем пути в литературу. М.-Л. Миккола также участвовала в работе Вологодского совещания (сентябрь 1990). И, наконец, в 1993 г. в Пушкинских Горах состоялась Международная конференция «Женщины пушкинской поры – женщины пушкинской земли», в которой приняли участие литераторы обеих стран. Тогда же прошла презентация сборника прозы русских и финских писательниц «Жена, которая умела летать»¹.

Уже после первой встречи завязались знакомства, которые повлекли за собой новые контакты как на личностном, так и на официальном уровне. Например, когда финских писательниц пригласили на II Женский Форум, который проходил в Дубне (ноябрь 1992), они инициировали приглашение своих коллег из ассоциации «Мария».

Разумеется, успешная литературная карьера финских писательниц послужила для русских коллег женщин-литераторов положительным примером и стимулировала их не только на продолжение поисков, но и на преодоление препятствий в издании произведений. В условиях перестройки и постсоветского периода, ломки плановой экономики и перехода к рыночным отношениям книгу надо было написать, самой издать, самой презентовать и распродать тираж. Постепенно большинство писательниц освоили все эти функции.

Финские писательницы на встречах вели себя, с одной стороны, доброжелательно, на равных, с другой – с четким осознанием своей миссии: быть наставником своих новых подруг. В устных докладах и аналитических публикациях они были предельно информативны: стремились не к подробному анализу одного из аспектов проблемы «женщина и творчество», а к тезисному изложению большого круга вопросов: представить историю финского (шире – европейского) феминизма, обозначить роль женщины в истории, охарактеризовать путь финских женщин в литературу, показать поиски ею *своего*, отличного от писателей-мужчин, языка и в связи с этим дать представление о «мужском» (отцовском) и «женском» (материнском) языке вообще и, наконец, признать, что даже успех на литературном поприще не отменяет извечного сомнения в своей правоте, не снимает чувства вины перед детьми, время общения с которыми сокращается из-за творческих амбиций матери. Мало того, финские писательницы открыли своим коллегам из России историю неизвестной в России русской женской литературы и высказали свое отношение к образам женщин, созданным русскими классиками. Показав, насколько мно-

¹ Жена, которая умела летать. Проза русских и финских писательниц / Ред.-сост. Г. Г. Скворцова, при участии М.-Л. Миккола. Петрозаводск, 1993.

го они знают о России и русских женщинах, финские писательницы вновь возвращаются к вопросу: кто же они, русские женщины?

В рамках статьи невозможно рассмотреть заявленную тему во всей ее полноте, поэтому остановимся на финской новеллистике, представленной в коллективном российско-финляндском сборнике «Жена, которая умела летать», являющемся вехой в становлении женской литературы северо-западного региона России. Чтобы полнее представить мировоззренческие и эстетические поиски финских писательниц, уместно предварить анализ текстов характеристикой программных заявлений их авторов, опубликованных в сборниках «Мария» (статья М.-Л. Миккола «Ужасное совершенство») и «Мария 2» (эссе М.-Л. Миккола «Я и русские женщины»; Р. Пааланен «Встречи в Михайловском»), в журнале «Север» (статья А. Конкка «В поисках утраченного языка»)¹. Поскольку писательницы упоминали о рефлексии на их творчество в критике, о важности исследовательских трудов по истории женской литературы, то в ряд с их работами мы поставим и статью Л. Хухтала «Голос женщины в литературе Финляндии», опубликованную в упомянутом сборнике.

Сборник прозы «Жена, которая умела летать» включает художественные произведения двадцати пяти писательниц, а также блок критических статей. Редактором-составителем является Г. Г. Скворцова, в работе над финской частью ей помогала М.-Л. Миккола. В сборнике есть краткое вступление «Литература без границ», в роли эпиграфа к русскому и финскому разделам книги выступают стихи Натальи Ванхонен и Эйлы Стенберг. В обоих стихотворениях есть образ зеркала. Он намекает на то, что в этой книге, как в зеркале, отразилось женское представление о мире. В критический блок вошли статьи Ирины Савкиной «Да, женская душа должна в тени светиться...» и Елены Марковой «Жизнь без любви». Первая работала на русском, финском и скандинавском материале, указала на общие для этих литератур темы и мотивы. Вторая проанализировала севернорусский материал, привлекая и общерусский. Название ее статьи дало название разделу критики, только составители заменили точку на знак вопроса: «Жизнь без любви?». Лийзи Хухтала в статье «Голос женщины в Финляндии» кратко охарактеризовала вклад в национальную литературу основоположниц женской финской литературы. Тексты

¹ Миккола М.-Л. Ужасное совершенство // Мария. Литературный альманах / Сост. Г. Г. Скворцова. Петрозаводск, 1990. С. 261–267; Миккола М.-Л. Я и русские женщины // Мария 2. Литературный альманах. Петрозаводск, 1995. С. 130–134; Пааланен Р. Встречи в Михайловском // Там же. С. 144–148; Конкка А. В поисках утраченного языка // Север. 1994. № 3. С. 89–92.

финских литераторов перевели Т. Джафарова, Э. Машина, Г. Прони-на, А. Хурмеваара.

По возрастному составу писательницы из России моложе. Их финские коллеги по жизненному опыту (среди них – женщины 1916, 1921, 1939–1944, а также 1947–1957, 1965 г. р.) старше русских писательниц, которым на момент издания сборника было за сорок-тридцать (1947–1959 г. р.). Но в восприятии финских коллег как старших сыграли роль не возрастные соотношения литераторов, а, как уже говорилось, представление о финской женской литературе как старшей.

Путешествие в себя

Встреча русских и финских писательниц на пушкинской земле невольно заставляет вспомнить поэму «Руслан и Людмила» (1820). В первом эпическом произведении Пушкина в роли главных героинь представлены финка Наина и русская княжна Людмила. Несмотря на то что женщины-литераторы не хотят видеть свои творения в зеркале мужского слова, проецирование пушкинской архетипической модели на их тексты не бесполезно для расстановки акцентов в осмыслении роли полов в современном обществе.

В поэме Наина предстает в качестве злой ведьмы, помогающей карле погубить русскую девушку-невесту. Но отчего она пылает мстостью к ни в чем не повинной Людмиле? Только потому, что ее бывший поклонник Финн (имя означает не только этническую принадлежность, но и принадлежность к носителям тайного знания)¹ решил помочь Руслану. Обычно чудесный помощник богатыря воспринимается как сугубо положительный герой.

Так ли это в данном случае? Ведь, не получив ответа Наины, прекрасной и гордой финки, на свою пламенную страсть ни в роли пастуха, ни в роли воина, он постиг тайное знание и прибегнул к колдовству (иными словами – к насилию). Когда увидел результат своего деяния: влюбленную в него дряхлую старуху (забыл за время странствий, что ход времени необратим и для его красавицы-невесты), то отшатнулся от нее. Обиженная Наина стала мстить, что для нее было делом несложным: ведь она – ведьма по рождению и призванию.

В контексте данного исследования образ ведьмы – это образ ведуньи, языческого божества, ставшего в эпоху христианства демонологическим. В пушкинской героине просвечивают и первоначальные

¹ Финн (от ирл. *fin*, тайное знание), в ирландской мифо-эпической традиции: герой, мудрец и провидец. См. Мифологический словарь / Под ред. Е. М. Мелетинского. М., 1991. С. 574.

(прекрасная Наина), и вторичные (злая ведьма) черты этого образа. Важно и значение ее имени, восходящее, «по-видимому, к финскому слову “*painen*”»¹. Это подчеркнутое женское начало чрезвычайно значимо в произведениях, героини которых живут, в основном, в последние годы XX столетия, но возвращаются «к началу своему» — к началам «материнской» культуры.

Начнем с того, что героиня редко названа по имени, она — именно «*painen*», женщина. Мало того, ее образ проецируется в большей или меньшей степени на древнюю колдунью, потому что речь идет о раскрытии возможностей женщин, позволяющих им по-другому взглянуть на жизнь, изменить свою поведенческую модель, т. е. реализовать свой творческий потенциал, у которого особые истоки.

Размышляя об истоках женской гениальности, М.-Л. Миккола цитирует английскую писательницу Вирджинию Вульф, полагающую, что она идет от женщин, которых называли ведьмами за их связь с нечистой силой, и от знахарок, лечивших травами и мазиями². Добавим: и познавших магическую силу слова.

Финские новеллы по-своему представляют оппозицию «мужского» (отцовского) и «женского» (материнского) языков. По убеждению Аниты Конкка, женщина-писательница проходит через усвоение отцовского языка, что означает применительно к литературе наличие следующих компонентов в тексте: «объективной реальности, целостности образов, сюжетных коллизий»³. Отличие женского стиля от мужского «линейного» заключается, прежде всего, в ассоциативном способе писания, который как бы обращен вовнутрь, поэтому писательница, перейдя на материнский язык, широко использует такие приемы, как поток сознания, внутренний монолог, медитацию, самоанализ⁴.

Разумеется, соображения А. Конкка не бесспорны, но определенную тенденцию в развитии женской литературы они отражают, о чем свидетельствуют и опубликованные в сборнике новеллы. Так, если произведение М.-Л. Миккола и А. Оксанен отражают переплетение обоих стилей, то тексты других писательниц тяготеют к материнской манере написания.

Если рассматривать опубликованные в сборнике новеллы как единый текст, то его основной сюжет можно охарактеризовать как

¹ Карху Э. Пушкин о финнах и финны о Пушкине // Север. 1999. № 6. С. 102.

² Миккола М.-Л. Ужасное совершенство. С. 262.

³ Конкка А. Указ. соч. С. 90.

⁴ Там же. Правда, автор понимает, что ее разделение весьма условно и делает оговорки, рассматривая, например, творчество Джеймса Джойса как синтез обоих языков.

путешествие в себя (обращение вовнутрь). И началось это путешествие в женской литературе Финляндии, по свидетельству Лийзы Хухтала, еще в 30-е гг. XX в., когда «писательницы показали, что наибольшим препятствием в духовной свободе женщины служит ее потребность в любви и счастье. Чтобы погрузиться в себя, надо бросить возлюбленного»¹.

Но если в 30-е гг. эта проблематика разрабатывалась в романистике, то в конце XX в. она исследуется в новеллистике, жанре «достаточно эластичном и выразительном» [428]. Хотя новелла не рассматривает процесс ухода детально, она фиксирует главное, а именно: процесс перехода из одного внутреннего состояния в другое, смену собственной идентичности. Чтобы рассмотреть данный момент наиболее отчетливо, выстраивается «сюжет» суммарного текста так, чтобы в начале показать максимальную зависимость «я» женщины от мужчины, а в конце — ее максимально полное освобождение.

Художественное исследование не просто пути к себе (объекту мироздания), а в себя (субъекту мироздания) влечет актуализацию важнейших архетипических моделей, усиление мифологического компонента и, как следствие, ослабление социально-бытового начала. Именно это мы и попытаемся доказать.

Nainen

Раздел финской прозы открывается новеллой Марьи-Леены Миккола (1939) «Туман» (1979), героиней которой является маленькая девочка. Писательница описывает ее ранний и горький переход из детства в отрочество. Он совпадает с переходным состоянием в природе, стране и семье, которое характеризуется амбивалентными образами смерти/рождения. В природе царит ранняя осень: с деревьев облетает листва, но их ветви гнутся от созревших плодов. Страна уже не воюет (имеется в виду Вторая мировая война), но мир еще не воцарился в душах людей (свел счеты с жизнью отец Сильи, в состоянии глубокой депрессии находятся его жена и брат), семья еще не успела отойти от похорон Аулиса, как Айно произвела на свет Божий его сына.

Переход в иную возрастную категорию в случае с Сильей характеризуется не физическими изменениями (внешне она — дитя), а эмоционально-психологической перестройкой внутреннего мира девочки. Она чувствует себя изгоем: круглая сирота при живой матери,

¹ Хухтала Л. Голос женщины в литературе Финляндии // Жена, которая умела летать. С. 17. Далее цитирую по этому изданию, указывая в тексте в квадратных скобках номер страницы.

пришибленные войной дядя с тетей также не могут отогреть ее душу. Она — чужая для других внуков бабушки, что они подчеркивают, разрушая ее сотворенный из песка городской дом. А они — чужие для нее, что также обозначается в символическом жесте: она нарочно разбивает куриное яйцо, которое они искали.

Не принимая сельскую среду, героиня, тем не менее, чувствует себя защищенной, только находясь в лоне (в лоне — а не на лоне!) природы — в зарослях большого смородинного куста на опушке леса.

Погружение в природу и означает начало пути к себе как объекту мироздания. Этапы духовной инициации Сильи¹ проецируются на этапы, которые проходит иницируемый герой фольклорной сказки в лесном доме². Этим домом для нее является смородиновый куст, прячась в котором она постигает новое знание о человеке. Сельский мир наполнен круглыми плодами, олицетворяющими мироздание. Девочка будто обыгрывает их, познает их силу, постигая сердцевину вещей.

Круглые плоды приобретают роль символа. Круг обозначает не только сотворенный Богом мир, но и самого Бога. Старое выражение гласит: «*deus est circulus, cuius centrum est ibique, cuius circumferentia vero nusquam* (Бог — центр которого повсюду, а окружность — нигде)»³. Иными словами этот символ обозначает божество (колесо) судьбы. Постигая тайны мироздания, героиня пытается осознать и свое предназначение в этом мире.

Иницируемому ведомо и таинство вешего слова. Оно пока не дано Силье, но звук, предшествующий слову, уже слышим ею. Когда девочка забиралась в свою прятку в смородиновом кусте, то «всегда молча пела, одну единственную мелодию... но ее никто не слышал» [271].

Как и положено иницируемому, у Сильи есть учитель. В этой роли выступает бабушка. Чувствуя в Силье свою преемницу, она водит ее в гости к учительнице. В молодости бабушка сама научилась читать и писать, обучилась шведскому языку. Сочиненное ею стихотворение «Как высок и прозрачен вечерний купол» девочка знает наизусть.

Но от отца она слышала, что небо — это не купол, который можно проткнуть и перейти в другой, лучший мир. «Нет, без конца и края — пустой воздух, чем выше, тем холоднее, и в конце концов человек в своем вечном одиночестве замерзает насмерть» [274].

¹ Не является ли имя «Силья» производным от имени «Сильва», означающего в переводе с латинского языка «лес».

² *Пропн В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 114–116. См. также: с. 62–66; 169–170 и др.

³ *Юнг К.-Г.* Один современный миф. О вещах, наблюдаемых на небе. М., 1992. С. 23.

Когда мать увозят в родильный дом, Силья «идет к отцу»: «бежит к скотному двору, отодвигает щеколду и ящерицей проскальзывает в сарай» [273], где до сих пор находятся кузлы, на которых стоял гроб с телом ее отца. Отождествление героини с ящерицей не случайно. Согласно финской мифологии в ящерицу оборачиваются подземные души — маахисы¹. Именно контакт с подземным миром, где находится отец, и нужен сейчас Силье.

Но если он уже в холодной пустоте? Как вернуть его оттуда?

В народной сказке отец-покойник посылает в дар сыну коня. Этот мотив по-своему трансформирован в новелле. Силья видит сквозь щель в заборе коня, вытканного из тумана, ей «кажется, что она сумеет его догнать, и бросается вслед. ...погружается в молоко тумана» [281].

Героиня уходит из мира грёз (или из состояния временной смерти, характерного для сказочного персонажа) и начинает действовать. Правда, в ее сознании действительность сливается с воображаемым миром, но так или иначе она совершает поступок. Иными словами: она воскресла для новой жизни.

Последние слова в произведении — «Она совсем одна» [281] — предполагают неоднозначное толкование. Чем обернется для нее в конечном счете поиск отца — нравственной победой или поражением, сказать трудно. На фольклорно-мифологическом уровне ее новая — воздушная — ипостась воспринимается позитивно: здесь всадница из тумана ассоциируется с облачком, в которое перевоплотилась Снегурочка, и с девой воздуха Ильматар, которая в «Калевале» становится впоследствии матерью воды, сотворяет землю и рождает вешего певца Вайнямейнена.

Новеллу Ауликки Оксанен (1944) «Была звездой вечерней...» (1986) в рамках единого финского текста можно рассматривать как повествование о возможном варианте судьбы Сильи. Героине Оксанен сопутствует тот же символический ряд (воздух, куст, песня, деревенский дом, глина), но данный в несколько иной последовательности. Главным ее поступком также является бегство к мужчине.

На языке символов путь Сильи можно охарактеризовать так: выйдя из тумана, она стала звездой Эсси благодаря тому, что звучавшая в ее душе мелодия стала песней для всех. На языке реального повествования это означает, что Эсси стала эстрадной певицей, добившейся в 50-е годы определенной популярности и попавшей в разряд «звездочек». Особенно полюбилась публике песенка о звезде вечерней, что озаряет сердце, горит в нем, освещает путь влюбленному.

¹ Мифологический словарь. С. 331.

На вопрос, почему Эсси сошла со сцены, почему превратилась в выпивающую женщину, погруженную в мир грез (именно такой она предстает перед читателем), ответить нелегко. Новелла в отличие от повести и романа не дает образ в его развитии, но по отдельным деталям можно реконструировать духовную эволюцию героини.

В тексте в качестве постоянного рефрена звучат две песни Эсси: уже названная о звезде вечерней и «Скупая девушка». С образом последней идентифицировала певицу ее публика, так называет ее давний поклонник Рауно Томпери, и сама Эсси мысленно зачастую сливается с этим образом. Скупая девушка не ответит на любовь бедного парня, она в лучшем случае «...подарит Ему воздушный поцелуй» [302].

Сценический образ Эсси – это девушка «стройная, в легкой юбке, с талией, тонкой, как ножка бокала с шампанским» [283]. «Воздушный» образ (не с иной ли планеты?!) пришелся по душе зрителям 50-х и даже 60-х годов и сыграл злую шутку с его создательницей. «Имидж» стал ее сущностью, подлинное чувство вытеснил воздушный поцелуй. Она – «кумир», «идеал», обладающий магией привлекать юные сердца, современная Наина. Она замкнулась на своем «я»: своем творчестве, своем успехе.

И, наоборот, у ее вечного рыцаря Рауно Томпери жизнь наполнена проектами: он, судя по письмам, то художник, то замышляет написать книгу «Человеческие Мысли». Он болен (у него бывают приступы шизофрении), но, как известно из классических текстов, герою-безумцу, герою-идиоту свойственны удивительные прозрения. Томпери – это современный Финн. Как и тот, он тоже преданно любит, но соединяет свою «магию» с верой в Христа. Увы, в душе его избранницы нет ни любви, ни веры.

Героиня находится в состоянии временной смерти. По-прежнему идентифицируя себя в грезах со «звездой вечерней», Эсси понимает, что на самом деле она – звезда потухшая: плоть расплзается, желание жить утрачено. Она «навсегда закрыла от соседей свою дверь на замок, спрятав в четырех стенах свою гордую, страдающую душу» [285].

Как и в молодости, Эсси ведет вечерний образ жизни, но не в качестве звезды подмостков, а завсегдатая гриль-бара «Райку», где происходит ее реанимация (искусственное возрождение к жизни), которая и привела ее однажды в индустриальный район, на склад ее нового знакомого Бёрье. Его территория соответствовала представлениям Эсси об аде. В числе товаров игрушки. Видя их, Эсси ощущает себя куклой, которую в отличие от настоящей не продадут со скидкой, а оставят здесь навсегда.

В помещении «ада» под звуки иступленной музыки и грохот барабанов разыгрывается драка, спровоцированная ревнивой женой Бёрре. Этот шабаш является метафорой современного мира, что находится в состоянии войны всех против всех, поэтому в схватке как бы сошлись вещи и звери, птицы и люди.

Однако выйдя из этого общего «гроба» невредимой, Эсси не воскресла для жизни новой, а окончательно загнала себя в тупик – стала пить в одиночестве. Её спасителем стал Рауно Томпери из Пиетаанмяки, он-таки заманил Скупую девушку в свою «пещеру». Он прислал ей завещание на земельный участок «площадью две тысячи квадратных метров в красивейшем уголке – на берегу озера Пиеттаанъярви с чистойейшей, незамутненной водой» [308] и ключ от избушки с сауной, у самого угла которой «рос розовый куст, тот самый, что цветет в Иванов день, очень старый, с редкими бутонами» [304].

Поскольку Эсси была родом из этих мест, то мгновенно представила, какой землей будет владеть, и собралась в дорогу. Когда она, «вытарашив глаза, гримасничая и фыркая, в диком экстазе... хватала, загребала землю обеими руками» [306], в ней заговорила не только собственница, но очнулась ее, казалось, навсегда уснувшая крестьянская душа.

На следующий день, когда Эсси почти вошла в роль хозяйки, объявились дальние родственники Томпери и вернули ее к суровой действительности: участок уже продан – бывший владелец по состоянию здоровья лишен права распоряжаться имуществом.

Разрешив женщине остаться до утра, они уехали, оставив ее не просто униженной, а в состоянии, близком к самоубийству. Резко меняется самоидентификация Эсси. Она ощущает себя не уверенной в себе, богатой хозяйкой, а дырявым кожаным мешком.

Но Эсси приехала на остров в июне, очевидно, в канун праздника Ивана Купалы (дня Рождества Иоанна Крестителя), не случайно автор отмечает, что именно в этот день расцветает куст у избушки. В европейской традиции центральным актом купальского обряда является уничтожение ведьмы: ее сжигали, сплавляли по воде, выбрасывали в канавы и т. д. Шабаш ведьм проходил на Лысой горе или в месте, эквивалентном для конкретной локальной традиции, например, просто на уединенной полянке. Туда, приняв «зелье» и обернувшись соколами, прилетают ведьмы¹.

В свете этих представлений становится понятным мифологический подтекст финала. Чтобы забыться, Эсси выпивает пару бутылок

¹ Криничная Н. А. Русская народная мифологическая проза. Т. II. Петрозаводск, 2000. С. 48, 53.

пива («зелье») и погружается в сон, где видит глинистое поле, в центре которого островок, поросший травой. Глина как первородная почва, поляна – остров – элементы сакрального пространства, куда слетаются сороки, «и у каждой была какая-то болезнь или беда...» [311]. Все, «нахохлившись, застыли от страха», «...глинистое поле начало вдруг намокать, пузыриться, лопаться, разбрызгивая черную магму» [311]. Состояние почвы свидетельствует о наступлении Хаоса, земля будто уходит из-под ног.

Проснувшись, Эсси захотелось «слиться с водой и камышами. Это казалось вполне возможным, ибо она была одновременно и легкой и тяжелой как вода, и колышущейся и просвечивающейся, как камыши» [311].

Ведьминское, бесовское начало уничтожено в Эсси пузырями земли, в Эсси-женщине – чистой озерной водой. Бесовство вошло в нее смолоду, когда она выбрала образ не утреннего светила, а вечерней звезды, Скупой девушки, которая, обольщая, не дарила парню любовь.

Но исцеление больной души полностью произошло в бане, которая всегда «осмыслялась в качестве сакрального пространства, включающего в себя огонь, дерево, камень, воду (возможно, в какой-то мере и воздух: пар) – основные элементы природы и человекотворения»¹.

Хотя в финской национальной традиции функцию баенника обычно выполняет маленькая девочка, в данном случае Томпери – и баенник, и учитель, наставляющий иницилируемую: «...иди в сауно и попарься как следует» [312]. Он заменил заранее камни в каменке, «достал на кладбище в мастерской у того человека, который делал надгробие для матери» [300]. Эта деталь еще более подчеркивает переходный характер омовения: перехода из состояния смерти в жизнь природную, в ее материнское лоно.

Как и Финну, Рауно не нравится постаревшая Эсси, и он решительно заявил, что его свадьбе с Эсси не бывать. Женщина не обиделась на то, что даже крестьянин-безумец отверг ее. Впервые героиня совпала сама с собой. Ушла из своих грез, где она пребывала в качестве молодой девушки, к себе, сегодняшней, что является знаком исцеления.

«Вода шипела, каменка трещала, стены, казалось, дышали, и ее охватило то особое чувство, которое бывает у выздоравливающего после тяжелой болезни» [312]. Этой фразой завершается новелла. Что будет с Эсси после исцеления, после воскрешения?

¹ *Криничная Н. А.* Русская народная мифологическая проза. Т. I. СПб., 2001. С. 57.

Героиня Райи Сиеккинен (1953) «Вкус металла» (1992), как и Эсси, находится на пути к исцелению/воскрешению. Она также совершила побег, но это не переход в другое пространство, а, наоборот, выпадение из внешнего мира. Это – полное погружение в себя, что влечет отторжение «другого», поэтому Элиса отключала телефон, никому не открывала дверь.

Ее состояние продиктовано постоянным страхом, который овладел молодой женщиной в момент, когда государство достигает силы. Становясь обществом потребления, города меняют свой облик: ремонтируют дома, строятся стоянки для машин. Но наступление нового воспринимается, как война: выбрасывают еще хорошие рамы и крепкие двери, взрывают скалу и вырубают большую липу.

Однако этот процесс – исчезновение до смерти – у многих порождает беспокойство и страх. По мнению Элисы, подобное обновление города влечет за собой разрушение ее личного и общего прошлого, обезличивание пространства. На освободившихся местах строилось «что-то такое, что есть везде и что забываешь, едва увидев» [347]. Даже сама природа изменила свой привычный лик: «...зима не зима, кругом только коричневый цвет мертвой травы и серый – деревьев» [346].

Типичный в XX в. конфликт цивилизации и национальной культуры, цивилизации и природы в новелле истолковывается, прежде всего, как конфликт мужского и женского начал. После гибели старого дерева женщины, сажая в дальнем углу двора сирень, время от времени цедили сквозь зубы всего два слова: «машины» или «мужчины».

Но эта война старого, но живого, природного и нового, но безликого, мертвенного, природного с механическим идет повсюду. Так, знакомый лесоторговец рассказал, как при заключении сделки в Африке он отдал в ресторане фирменное блюдо – мозги шимпанзе, поданный в черепе обезьяны. И он их съел, невзирая на то, что на его глазах снесли кривой саблей затылок животному и залили его мозги кипящим маслом; съел, несмотря на ужасный крик обезьяны.

Именно тогда Элиса поняла кардинальное различие мужского и женского миров. Мужчины всему находят рациональное объяснение: старые рамы дешевле и быстрее заменить новыми, «мозги» необходимо съесть, чтобы заключить сделку. Но даже они не в состоянии преодолеть страх, который становится движущей силой общества.

Эту экзистенциальную проблему героиня осознала на онтологическом уровне: мужчины мира стоят перед неразрешимой задачей – «привнести порядок в мир, рожденный из хаоса» [353]. Так, однажды они с мужем чуть не погибли в море: «заглох мотор, и волны понесли

лодку на камни». Если она тогда пережила страх смерти, то муж даже не успел испугаться: ему «надо было срочно завести мотор» [349].

Муж ощущает себя победителем, когда знает, что и как надо делать, когда может объяснить то или иное явление. Но преодолевая страх путем постоянной перестройки жизни, не порождают ли мужчины еще больший хаос, не создают ли ложный порядок, который не устраивает почти всех...

Как же решает для себя героиня вопрос, что есть истинный порядок, что есть гармония? В воспоминаниях и снах она все время путешествует по Европе. Она вновь видит «автомобильные туннели альпийских ущелий», которые для нее, что складской лабиринт для Эсси. Это — ад. К Элисе возвращается вкус к жизни, когда она соприкасается с ее алогизмами, ее парадоксами. Она вспомнила корчму на берегу Эльбы, хозяин которой рассказал, «как спасают цветущие яблони от ночных заморозков: как ни странно, цветки замораживают», потому так «красив яблоневый сад утром, когда солнце начинает постепенно растапливать образовавшийся на цветках лед и его лучи падают на тысячи, нет, миллионы цветков, в которых тающий лед блестит ярче, чем стекло» [350–351].

В этом контексте ключевым словом является глагол «спасают». Женщина подсознательно цепляется за него и повторяет, как молитву: «Миллионы целых и невредимых яблоневых цветков во льду» [350–351].

Вслед за образом сада в памяти всплывают «и цвет речного ила, и запах мокрых овец, и что пастух был одет в черную накидку, а в руке у него был длинный посох» [351]. Иными словами: райский сад, божий агнец и пастырь — архетипическая модель Космической гармонии. Если ранее ее пугал во сне образ черного илистого мелководья (ср.: «пузыри земли» во сне Эсси), то постепенно этот символ первоначального Хаоса сливается с гармоничным образом мира.

В финале новеллы Элиса опять вспоминает алогичное природное явление: «однажды жарким безветренным днем мимо острова катились в море большие волны. Она спросила мужа, помнит ли он, и он вспомнил и стал объяснять причину этого явления, но Элиса видела только туманный горизонт и жаркий день, ощущала запах разогретой солнцем и запах своей кожи — чудо, которое не поддается объяснению» [354].

Не таится ли за ключевым словом «чудо» подсознательное ощущение женщины своей миссии прародительницы... Мужчина подчиняет море (Хаос) своей воле с помощью машины (рукотворного механизма), а она создает из Хаоса (из алогизмов, которыми насыщена при-

рода и она сама) скалу — «сушу, землю». Не случайно в ее воспоминаниях запах камней сливается с запахом ее собственной кожи.

Это открывшееся Элисе *чудо* (признание логики и парадокса как равноправных начал жизни) и завершило этап ее болезни (временной смерти) и позволило ей начать новую жизнь. Возможно, даже не подозревая этого, этот процесс смерти / рождения (инициации) вместе с ней пережил и ее муж, которого она втягивала в свои страхи, сны, воспоминания. Не случайно новелла обретает эпическую концовку: «Так они сидели очень долго, и у каждого были свои слова, как будто эти двое еще только учились говорить» [354].

В новелле Сиеккинен сказано, что рабочий кабинет героини находится дома, но читателям неясно, чем она занимается, кто она — писательница или исследователь-гуманитарий. И это понятно: страх лишает женщину речи. Да, в финале она обретает язык, но пока она вступает в диалог с одним человеком — своим мужем, к разговору с миром она еще не готова.

В отличие от Элисы героиням Сумари и Конкка есть что сказать человечеству по поводу вечной проблемы борьбы полов.

Повествование в новелле Анни Сумари (1965) «Когда я была молодой женщиной» ведется от первого лица. Героиня не называет себя по имени, предпочитая индивидуальному знаку родовую (молодая женщина) и сакральную (ведьма) самоидентификацию. Иными словами, перед нами Наина конца XX в. Представительница саамского народа, сохранившего культуру шаманизма, она покинула резервацию, чтобы поступить в Университет. По окончании его она вернулась домой, чтобы сразиться с шаманом.

Признавая с младенчества власть шамана и каждого мужчины, молодая женщина, благодаря изучению антропологии, поняла, что эта власть в древности принадлежала женщинам. Их связь с природой, особенно возросшая с появлением земледелия, пугала мужчин. Потребность в защите и породила шаманизм.

Носитель тайного знания (Финн = шаман) увиден в новелле с двух точек зрения: глазами любопытной юной женщины, собирающей для него плоды, и глазами скептически настроенной женщины, исследовавшей природу его знания.

Любопытной молодой женщине известно: чтобы получить верховную власть, надо пройти через испытание (инициацию). Если сначала молодая женщина считает, что от шамана зависит благополучие ее племени, то затем его власть ассоциируется у нее со смертью, с распадом, хаосом. Так, своим полетам, разясняет она, он обязан наркотическим снадобьям.

Природное знание молодой женщиной было впитано сызмальства, но, чтобы понять его сакральный смысл, ей необходим был учитель. Им стал Университет, где она поняла главное. «Связь женщины с природой была ритуальна и общественна, связь шамана — элитарна, индивидуалистична. Злейшими врагами шамана стали женщины, ведьмы, к которым, видимо, надо было причислить и меня, вернись я из университета, вооруженная всеми этими враждебными знаниями» [385].

Возвращение из университета знаменуется ее переездом в новую ипостась — она должна стать подругой шамана (ведьмой): ее «омыли, помазали, одели в ритуальные одежды, украшенные ракушками, костями животных и тому подобным» [385].

Ритуальному совокуплению предшествовал диалог. Шаман задал провокационный вопрос: «Когда ты была маленькой девочкой, испытывала ли ты когда-нибудь зависть к пенису?» [385].

Стремление женщины к образованию воспринимается им как желание присвоить мужскую роль. Поняв, что ее хотят сразить научными познаниями — психоанализом Фрейда, приписавшим «постыдную мужскую болезнь» (страх, что у кого-то пенис больше) маленьким девочкам, молодая женщина отталкивает посвященного, который «ровным счетом *ничего не знал* (выделено в тексте мною. — *Е. М.*) о женщинах» (385–386). Уязвленный шаман решил сразиться с ней по-мужски. Но, обученная в большом городе приемам дзюдо, она перехватила удар финки. Поединок завершается победой молодой женщины, ее воскрешением в новом статусе — главы племени. До получения образования она бы удовольствовалась этой ролью, но сейчас ей предстоит пройти еще через одно состязание — через борьбу с собой. Ей не нужна мужская роль, ей необходимо достоинство свободного человека. Но для этого ей надо, как и Элисе, понять сущность войны полов.

И молодая женщина поняла, что сам Фрейд страдал от комплекса Мужчины, присвоившего себе право господства над Женщиной: «Фрейд видит Мадонну и его осеняет: женщина — великая Божья мать, достойная в своей загадочности преклонения, устрашающая своим превосходством!» [386]

Но в отличие от Наины, она не мстит Финну (Фрейду) за прошлое, понимая, что на пути к осмыслению своего предназначения, она не обошлась без мужского знания, ибо «книгами, стоящими на полках, часто определяется тот бунт, через который должен пройти каждый из нас» [386].

В новеллах Сумари и Сиеккинен нашел отражение протест женщин-литераторов против базовых доминант отцовской культуры —

«фаллоса» и «логоса», которые управляют, как пишет А. Конкка, ее официальным, нормативным языком¹. Но так пишет магистр Конкка, а как выражает свое отношение к этой культуре писательница Конкка?

Героиня новеллы Аниты Конкка (1943) «Дорога в рай» (1990) – писательница. Как и молодая женщина Сумари, она оставила родину, предпочтя традиционной роли жены и матери семейства мужской поведенческий сценарий – «жить свободно и независимо», попытаться найти ответ на извечный вопрос: «...есть ли смысл бытия, и если есть – то какой?» [314].

Духовной Меккой мужчин-творцов является Париж, туда она и приезжает и живет близ станции метро «Сталинград», само название которой указывает на специфику мужского мира, постоянно пребывающего в состоянии великих войн, побед и поражений. Как и мужчины, она пытается стать завсегдатаем кафе, но не может преодолеть страх перед официантом. Страх преследует ее дома наяву и во сне.

Возможно, ее ждала бы участь среднего писателя, если бы в городе больших художников она не нашла *свое* место – райское пространство на земле, что и стало началом лиминального периода в ее судьбе. Новой Еве судьба даровала «сакральный роман». Ее полюбили двое мужчин: еврей Дан и ирландец Тан. Они были похожи друг на друга, как близнецы-братья. Медный цвет волос и усов и сопутствующее героям число, означающее в мифологической картине мира «воплощение космической целостности»², характеризует возлюбленных как солнечные божества.

Значимо и место встречи с мужчинами: с одним героиня встретилась в своем райском саду, с другим – в цирке. Последний тоже является знаковым местом. Слово «цирк» происходит от латинского слова «*circus*», что означает «круг». Круглая арена и круглый купол являют собой землю и небо – само мироздание, а канат – аналог лестницы, связующей миры. Цирк притягивает принцев и нищих, потому что они видят здесь жизнь в ее праздничном блеске и смерть в ее отвратительной наготе. Здесь все вместе: птицы и звери, воздушные гимнасты и шуты, иллюзионисты и музыканты. Они представляют свое мастерство так, что в восприятии зрителей создается «образ победителя, демонстрирующего возможности человека, решающего „сверхзадачу“»³.

¹ Конкка А. Указ. соч. С. 89.

² Мифологический словарь. С. 672.

³ Боров Ю. Эстетика. М., 1969. С. 295.

Почему А. Конкка выбрала в качестве возлюбленных чудесных персонажей близнецных мифов? Да, они являются воплощением разных начал. Почему бы не найти образ, объединяющему все лучшие мужские качества в одном лице? Их вполне достаточно в мифологии. Видимо, это невозможно потому, что некоторые финские писательницы категорически против любых монистических концепций (ср.: у Сумари взаимозаменяемы Иисус и Фрейд).

Мужчины выступают не только «в роли возлюбленных», но и в роли учителей иницируемой. Первая встреча для героини, «словно факел, упавший с неба», «огненная стрела, яркий свет», что едва ее не испепелила. Но огонь любви сродни огню божественной поэзии, в процессе инициации героиня осознала свое женское и творческое начало. Не умевшая петь, она вдруг запела. После свидания со вторым мужчиной тело ее «излучало свет» [316–317]. Она сама стала посвященной, Солнечной девой.

Понимая, что с точки зрения традиционной нравственности, она уязвима, героиня находит оправдание у Декартезины, утверждавшего, что духовная любовь (героиня воспринимает физическую близость как высшее проявление духовности) не ограничивает число объектов. Однако, зачав ребенка, она боится открыться возлюбленным, так как не может сделать выбор и, пройдя через терзания, обрекает себя на одиночество. Чтобы убежать от любви, она скитается по миру.

В последней части новеллы героиня вновь пребывает в состоянии душевного кризиса: она поняла, что ей не удалось убежать от себя. Ее душевный ритм совпадает с историческим. Рушится государство, в котором она оказалась. Правда, об этом она сообщает, как о чем-то обыденном: «Я смотрю из окна на спину Маяковского (памятник поэту. — *Е. М.*) и на распадающееся государство» [319]. (Любопытно, что и Париж, и Москва в ее сознании соотносимы, прежде всего, с мужской символикой.) Но в противовес распаду мира (разрушение одной из частей губительно для всей Земли) в ней созрело наконец-то стремление к целостности, к брачному союзу.

В мифопоэтической системе произведения брак писательницы с солнечными божествами знаменует то, что мир вновь обрел святое семейство. Сакральный роман завершился сакральным браком, героиня становится Матерью Мира, Ева становится Марией... И ее Сын несет миру благую весть через свою музыку (он — скрипач) и через свою будущую книгу.

Выступая против официальной отцовской религии как исследователь, Конкка-писательница, синтезируя архетипические модели

языческой и христианской культур, создает свое представление о возможной гармонии полов, которую подарит миру сын ее героини.

В новелле Туулы Ринкинен (1957) «Хоть какой-нибудь смысл» (1992) побег героини был уходом не в иное пространство, а в иное время. Его спровоцировала странная дама, владелица шляпного магазина, интересующая проблемами реинкарнации. Она-то и высказала предположение, что Мирьями была в прошлой жизни индийской танцовщицей. Нашла в ней сходство с камеей и Айседорой Дункан. В мифопоэтической системе новеллы дама выступает в функции учителя (колдуньи, ведуньи), что касается героини, то по ходу примерки менялась ее самоидентификация, что сказалось на ее внешнем облике.

Она выбрала красный шарф, который развеялся за нею, когда она, услышав в доме старого доброго знакомого музыку, танцует. В этот момент она напоминает прекрасную птицу.

Реакция ее тайного поклонника Ханнеса была соответствующей: он «почувствовал знакомую дрожь возле пупка, как тогда, когда увидел ту стаю тетеревов. Птицы были совершенны. В каждой все, что нужно, и ничего лишнего. И Мирьями такая же...» [375].

На архетипическом уровне текст воспроизводит ситуацию древнего свадебного ритуала, построенного как охота на птицу. Читатель ощущает: вот-вот наступит свадебная кульминация: охотник должен поймать птицу. Но преображенная Мирьями берет инициативу в свои руки. А Ханнес не отвечает на ее призыв, ибо не может позволить это с *новой* Мирьями. Инициационные ритмы не совпадали.

Не отпустила героиню и ожившая в героине Айседора Дункан. Дома случилось так, что конец шарфа застрял в холодильнике, потянул ее назад и чуть не задушил. Возможно, Мирьями не придавала бы этому значения, если бы она не увидела на газетном листе дату: «14 сентября, суббота» [376]. Именно в этот день погибла Айседора Дункан, задушенная собственным шарфом, попавшим под колесо автомобиля. Совпадение чисел вызвало у героини болезненную реакцию.

Цепочка перевоплощений: «обычная женщина – индийская танцовщица – камей – Айседора Дункан – птица» завершилась смертью Мирьями-Дункан и ее возвращением к прежнему статусу.

К прежнему ли? На этот вопрос скорее ответит поступок Ханнеса, на первый взгляд, абсолютно бессмысленный. Дома он увидел плавающую в заводи пару гагар (у финно-угорских народов гagara является птицей-демиургом). Затем его взгляд пал на чашку со следами губной помады, «потом на лампу на потолке, а с лампы на табурет, оставленный посреди комнаты». Последний послужил Мирьями партером, так как Ханнес отказался танцевать с ней.

«”Интересно, дотянусь или нет?”

С трудом, взобравшись на табурет, он попытался дотянуться до потолка. Кончики пальцев едва касались досок» [376].

«Соединившись» с табуретом, он стал не просто выше, а будто перевоплотился в эпического героя (в охотника или в птицу-самца), который способен не до потолка с подвешенной на нем лампой — а до самого неба достать, до неба с летящей по нему птицей с ярким опереньем. Инициационные ритмы героев наконец-то совпали. Оба героя совпали со своим «я», тем внутренним, которое спряталось от своих обладателей в сутолоке повседневной жизни. В этой новелле не мужчина (отец, поклонник, Фрейд, солнечные божества) дал женщине крылья, а она разбудила, казалось, навсегда заснувшее в нем творческое начало.

Если героиня Т. Ринкинен похожа на птицу во время танца с шарфом, то героиня Кертту-Каарины Суосалми (1921) летает как птица. Соответственно и название новеллы: «Жена, которая умела летать» (1986). Писательница воссоздает образ женщины, у которой есть дом, семья (муж, дети, внуки), достаток. Но по прошествии многих лет она поняла, что жизнь была лишена чего-то главного — смысла (это слово не раз звучало или подразумевалось в других новеллах), поэтому ей «иногда хотелось заткнуть уши и глаза своей души» [323].

Душа — вот ключевое слово! У героини болит душа, ибо утрачена духовная связь с миром, которую госпожа (так называет ее автор) решила восстановить, пытается разобраться в себе, поскольку вновь, как в юности, начала летать во сне. Будучи образованной женщиной, госпожа пытается разгадать эту загадку с помощью трудов Фрейда и Юнга, народных сказок и картин Шагала. В этом перечне встречается уже знакомый читателю образ первозданного ила, по которому шлепали кожаными крыльями доисторические птицы.

Проводником в другой мир становится в тексте не мудрый старец или ведунья, а воскресшая в душе госпожи память детства. Возвращаясь в свое детство, госпожа будто воскрешает детство человека. Сказочные герои часто переносились из одного царства в другое благодаря кольцу, видели иной мир на тарелочке, по которой каталось наливное яблочко. Функцию чудесного круга в новелле выполнила обыкновенная стеклянная тарелка. Госпожа «по какому-то неясному побуждению осторожно провела указательным пальцем по орнаменту, точно в этом рисунке заключалось тайное значение, код, который необходимо разгадать» [322]. Проснувшись в женщине ведунья заставила ее свершить с круглым предметом магический круг: «С тарелкой в руке госпожа медленно обошла вокруг стола и вдруг увидела

себя шестилетней девочкой, в точности повторяющей все ее нынешние движения» [323]. Разбуженная память детства возросла благодаря появлению внучки: «изящное тонкокостное тельце в вылинявшем платье тихо прильнуло к ней» [329]. После ее ухода ожидаемая метаморфоза произошла: «О чудо! Ноги оторвались от пола! Госпожа поплыла как большая амёба» [324].

Заметим, что цепочка сравнений, характеризующих летающую женщину, будто повторяет этапы земной эволюции: от амёбы до надувной лодки и самолета-истребителя. Она похожа не только на птицу, но и на рыбу, то есть синтезирует в себе свойства водоплавающей птицы – устроительницы мира в мифологии многих народов, в том числе и финно-угорских. Таким образом, ее «побег» есть прорыв в иное время (детство человечества) и иное пространство, которое для других людей (и в этом заключается парадокс Суосалми) остается все тем же настоящим временем и настоящим пространством.

Как и положено ведунье, способной перевоплощаться в птицу, она выбрала для приземления перекресток: здесь заканчивается город и начинается пространство живой природы. Она открывается женщине во всей своей первозданной мощи, со всем комплексом первоэлементов: глиняная яма и ели, ягоды и ручей, и поляна и скала, на вершине которой застрял обломок валуна, занесенный сюда в ледниковый период [325]. Картина первозданного мира в тексте эквивалентна райскому саду. Полет из привычного мира повлек чудесную встречу и новый брак госпожи с сапсаном. На сакральное предназначение птицы указывают «знаки властелина»: «широкий хвост, белое пятно на груди» [325].

Брак женщины и птицы для фольклорно-мифологических текстов – дело обычное. Автор не описывает брачную игру госпожи и сапсана (она назвала его Фалко) как совокупление. Это – природно-духовная близость, которая так велика, что, «когда Фалко расправлял крылья, госпожа ощущала объятие, хотя сапсан оставался сидеть на вершине скалы. Таким объятием никто не обнимал ее: как будто земля, воздух и вода соединялись и давали ей почувствовать силу этих трех стихий природы» [327]. Она сама будто и создавала, и олицетворяла Космос. Полюбив, она обрела еще один дар: она засвистела, как «лесная птица в самые темные часы туманной летней ночи» [327].

Космическая музыка, звучащая в ней, противоречила ходу ее жизни, ее обязанностям домашней хозяйки и фальшивой близости с мужем.

Переход из реальности в сказку завершился возвращением в реальность. Она еще не определила свое место в реальном мире, но

помнила, что при ее первом полете, когда «сине-зеленые полы халата взметались в такт движениям рук и ног», создавалось ощущение, что «все это было похоже на изображения на старинных священных картинах» [329]. Осознанной женщиной ее сакральный статус подчеркнут заменой сакрального имени на нарицательное: «госпожа», которое звучит у католиков как «Мадонна» (Моя Госпожа). Так они величают Деву Марию.

Финские писательницы уверены, что женщина может осознать свое предназначение в любом возрасте: об этом пишет К.-К. Суосалми, героиня которой в процессе духовной инициации вступила в чудесный брак. А героиню Эйлы Пеннонен (1916) «*Au crépuscule*» (1990) ждет в возрасте бабушки роль матери маленькой девочки.

Но осознание своего предназначения героине далось не легко: она уже привыкла к спокойной жизни пенсионерки. В ее жизни будто зазвучала мелодия пьесы, которую она исполняла в детстве «*Au crépuscule*», что в переводе с французского означает «В сумерках». Этой музыкальной интонации соответствует изобразительный ряд: «В ее комнате даже в ясные дни сумеречно, потому что окна частично закрывает дикий виноград» [342].

Мало того, в стране будто наступили сумерки; молодые люди (племянница Анны и ее муж) пьют и принимают наркотики. Не видя выхода из тупика, они решают покончить счеты с жизнью и отправляют дочь к своей старой тетке. Менее всего думая о душевном состоянии ребенка, они говорят ей о задуманном и передают для Анны письмо с просьбой позаботиться о Миркку.

Новеллу отличает сдержанная реакция героев на происходящее, усиливающаяся сдержанной, даже несколько отстраненной интонацией автора-повествователя, предоставляющего персонажам право самим решать свои проблемы. Хотя диалог с братом занимает целую страницу, они говорят о случившемся как о рядовом событии. Их диалог показывает, что они не только дистанцируются от болевых проблем, от смерти, но, по сути, дистанцируются от полноты жизни.

Коллизия «смерть молодых родителей / сиротство их дочери» высвечивает главную коллизию произведения: духовную смерть Анны и ее воскрешение, которое было подготовлено игрой Анны и Миркку в сказочных героев. Но если первая погружалась в мир своего детства, то вторая возвращала ее к жестокой реальности.

По просьбе Миркку Анна начинает рассказывать сказку. Эта сцена напоминает ритуальное действо: «девочка нацепила на шею Анне бусы из высушенных семян и ягод» [334], привезенные из Рима. Сама она «держала в реках старый веер из черных перьев» [337]. На

символическом языке «материнской» культуры это означает превращение героев в дерево и птенца. Но на дереве нет гнезда...

Сказка превращается в диалог Анны и Миркку. Старуха рассказывает о чудесных героях и событиях, а девочка перебивает ее вопросами: сколько квадратных метров в замке; трахалась ли принцесса с принцем; не является ли волшебный напиток гашишем.

В сказочную идиллию врывается грубая реальность, от которой всю жизнь стремилась уйти Анна и в которой сызмальства живет Миркку. Девочка вывернула наизнанку реальную ситуацию: не родители, приняв «дозу», ушли в мир иной, оставив ее в одиночестве, а она, убив их, осталась с прекрасным принцем. Жестокостью ответила на жестокость.

Только «расправившись» с ними, Миркку вручает злополучный конверт крестной, а затем, глядя ей прямо в глаза, спрашивает: «Ты возьмешь меня? Или меня отправят в сиротский дом? Как Оливера Твиста?» [342]. На этот вопрос героиня сначала отвечает отрицательно, полагая, что ей не по силам поставить на ноги девочку.

Но в новелле есть еще один символический ряд. Каждый раз, перед началом сказки, Анна и Миркку будто становились маленькими жуками Хиппа и Науку, которые сидят под кустом сирени, «под толстым извилистым корнем»¹ [344]. Услышав пожелание девочки жить в этой «ямке» (родильный, пронимальный символ²) до конца жизни, Анна понимает, что той хочется укрыться, может быть, даже вернуться в живот.

Но Анна знает, что и в чреве матери из-за потасовок родителей Миркку не была защищена. Получив ушиб еще в животе матери, девочка стремится в чрево земли – в гнездо. Но не туда ли стремится и старая женщина, разбуженная воспоминаниями?

Вспомнив, что сама «она – бывшая маленькая девочка» [343], она вновь вернула ребенка в сказку:

«– Сейчас мы Хиппа и Науку и сидим под кустом жасмина.

– Под кустом сирени.

– ... Под кустом сирени, под его корнями. ...» [344].

В гнезде, под кустом сирени сидят два жука – две девочки: настоящая и бывшая. Последняя старше по возрасту, но инфантильна: привыкла «не видеть» проблему, не принимать решение и потому «убежала» от большого мира в тесное пространство своей квартиры. Но по

¹ Ср. с желанием Айно – героини Миккола: «...надо найти что-то такое, за что можно ухватиться, берег, корневища дерева на берегу» (278).

² *Щепанская Т. Б.* Пронимальная символика // *Женщина и вещественный мир культуры у народов Европы и Азии.* СПб., 1999. С. 150–179.

мере повествования читатель чувствует, что она начинает «взрослеть». Финальная строчка новеллы – «Она вошла в гостиную и посмотрела на спящую девочку» [345] – обещает, что дом Анны станет гнездом, что ее материнство наконец-то состоится. Недаром же, несмотря на пустые мешочки грудей, у нее «соски оставались твердыми, темно-коричневыми и стояли торчком, словно еще чего-то ждали – в зеркале у них был какой-то воинственный вид» [336].

На духовный перелом намекает и имя героини. Анной звали мать Пресвятой Девы, родившую свою Марию (Миркку) будучи старой женщиной. Пока же финской Анне предстоят символические роды и все заботы, которые выпадают матери человеческой.

Если Э. Пеннанен только намекает на сакрализацию образа, то новелла Рауни Пааланен (1947) «Рахиль и лев» почти напрямую отсылает читателя к библейской традиции.

Героиня наречена именем одной из праматерей Дома Израилева – Земли обетованной. Как сказано в Библии, Рахиль встретила будущего супруга Иакова у камня, закрывающего отверстие в колодец. Встреча со львом у финской Рахили произошла у камня, на куртине которого росла земляника. Эта ягода была одним из символов западной иконографии позднего средневековья и Возрождения. Для нее была характерна тема «Мадонны смирения», сидящей на земле среди цветов или на земляничной грядке¹. Таким образом произошло отождествление библейского пространства с Севером, характерное для народного рунопевческого сознания и для «Калевалы» Э. Лённрота. Здесь целомудренная Марьятта «ягодку нашла на горке, краснобокую брусничку, необычную по виду», проглотив которую, затяжелела и разрешилась по истечении срока божественным Младенцем.

От современной Рахили тоже требуется смирение. Ей предстоит приручить льва, который оказался в беде. В цирке он, любимец публики, однажды споткнулся во время представления и был наказан. Он понял, что вторую ошибку ему не простят, и бежал.

Само место действия – цирк (ср. с новеллой Конкка) воссоздает карнавальную ситуацию, в центре которой амбивалентный образ: царь зверей / зверь-раб; актер-премьер / презренный шут. Побег льва из цирка, с одной стороны, является его новым рождением, обретением своего природного статуса царя зверей, с другой стороны, ему грозит смерть: впереди лютая зима.

Пожалевшая его Рахиль позвала зверя перезимовать у нее. Чтобы не вызвать нарекания соседей, она сказала им, что у нее «африкан-

¹ Мифологический словарь. С. 346.

ский пустынный котопёс» [369]. Рахиль перевела льва в разряд домашних животных — друзей человека, и он действительно удивительно преобразился: в природной системе перевоплощений перед нами лев — царь зверей — площадный актер — друг человека.

На уровне библейской символики: он — Иаков, муж Рахили. На это намекает то, что после встречи с ним старая женщина смотрится в зеркало и распускает волосы: «разбегающиеся по плечам пряди были пышны и блестящи» [364]. В следующий раз она идет в лес без косынки, и лев, при встрече с которым она «расцвела в улыбке», галантно замечает: «Я не сразу узнал тебя без косынки. ... У тебя приятная улыбка» [365].

Но лев отождествляется и с Даном, сыном Иакова¹. Мало того: в народной мифологии и в ветхозаветной символике он отождествляется с самим Богом. Природный цвет его шерсти, золотисто-желтые глаза указывают и на образ солнечного божества, и на Бога-Света, имеющего в ветхозаветной традиции эмблему льва. Его рычанию уподоблен глас Божий (Иов. IV, 10–11), потрясающе действующий на сердце людей. Будто подтверждая это предположение, героиня время от времени просит льва порычать, и тогда «в далекой деревушке раздается страшный рев, который поднимается к небесам и отражается эхом в лесу и прибрежных скалах» [370]. Таким образом, перед женщиной в образе льва будто выступает и Бог, и один из прародителей, и его Сын. Но в функции спасителя выступает не мужская «троица», а женщина, воплощающая в современном мире Рахиль (Прародительницу людей), саму Богоматерь и их предшественницу Ильматар, мать воды и земли: не случайно ее дом описан как воплощение Космоса. Он стоял на берегу озера. Озеро было круглым, и в зеркале его отражалось все, что происходило в небе. Рахили казалось, что она живет в мире, нижнюю половину которого составляет озеро, а верхнюю — купол неба.

Мирная жизнь Рахили-«овцы» (ее имя в переводе с древнееврейского означает «овца») с львом в поистине райском уголке ассоциируется с царством Мессии, когда ни зла, ни горя не будет на земле: «Тогда волк будет жить вместе с ягненок, и барс будет лежать вместе с козленком, и теленок, и молодой лев, и вол будут вместе, и малое дитя будет водить их» (Исайя, IX, 6).

В книге пророка Исайи есть такие строки: «И не будем делать зла и вреда на всей горе Моей: ибо земля будет наполнена ведением Господа, как воды наполняют море» (Исайя, XI, 9).

¹ Напомним, что в Библии лев является символическим воплощением Иакова и его сына Дана (Втор., XXXII, 22). Ср.: с Даном — героем новеллы А. Конкка.

Финская писательница в унисон каноническому тексту написала свой: «И земля будет наполнена ведением Госпожи, как воды наполняют море». Ее посвященная (Наина) обрела духовный союз с посвященным (Финном).

Героиня новеллы Ээвы Тикка (1939) «Оранжерея» (1992) – тоже молодая женщина, которая достойно прожила жизнь: была заботливой женой и матерью. Она знает, что неизлечимо больна, и тем не менее она решила построить оранжерею: самой создать свой рай на земле. Казалось, героиня действует алогично: смерть не остановить. Но она убеждена в правильности своего решения.

В момент кризиса ею особенно остро ощущается антагонизм мужского и женского начал. Муж не просто спроектировал вместе с архитектором их дом и участок возле него, а будто вычертил график существования семьи не только в пространстве, но и во времени, который жена нарушила, не умерев ни в марте, ни в апреле и помешав тем самым совершить ему запланированное морское путешествие. Поэтому-то ее оранжерея уже не может стать органической частью их дома. «Наш дом отвергает ее, здесь все готово, все совершенно» [380]. Но в этом ее распавшемся *целом* (в семье) еще жива частичка, которая жаждет слиться с другим целым – целым матери-земли.

Если мужчина предпочитает чертеж, который дает воображению точные параметры, то женщина выбирает рисунок, что позволяет дать полную волю фантазии. Творчество художницы побеждает все инженерные расчеты.

Все шире и шире становится создаваемый ею мир, оранжерея начинает наполняться змеями и лягушками, птицами и животными. И чем больше их, тем меньше остается в живом мире рукотворных предметов, созданных мужчинами.

В этой внезапно открывшейся новой реальности «все величаво, все происходит по общей воле многих других волей: растений и птиц, пресмыкающихся и млекопитающих» [391]. Осознавая себя частью этого мира, героиня ощущает, что она «как бы в стороне от происходящего. Или еще не готова?» [381].

В начале своего «строительства» героиня на подсознательном уровне, видимо, осознавала свою оранжерею как аналог гроба (во всяком случае так думал муж): «...если бы у меня была могила с цветником и стеклянными стенами...» [380]. Когда она нашла стеклянные стены оранжереи излишними, когда слово «Земля» стала писать как имя собственное, то местом последнего пристанища для нее становится «туманный лес» [382].

Девочка Силья слилась с туманом в поисках отца, мечтая о счастливой семье. Героиня Э. Тикка уходит в туман, оставляя свою семью. Парадоксально, но факт: чтобы достойно встретить смерть, необходимо заниматься строительством своей жизни до последнего часа. Поэтому уход героини в небытие есть не побег из жизни, а принятие и ее, и ее оборотной стороны – смерти. Создаваемый ею рай на земле готовит ее к переходу в Сад Господа. Для себя у вечности она просит одно утро: «послушаю звонкие зовущие крики птиц, увижу, как раскрывается бутон орхидеи» [382].

Орхидею героине принес муж, которого, судя по тексту, у героини новеллы Марьятты Шьер (1942), нет. Но она постоянно рисует цветы во время рабочего дня, чтобы заглушить постоянное чувство страха и одиночества. В корпусе финской прозы новелла «Театр» (1991) занимает особое место: в тексте нет намека на счастливое прошлое, будущее тоже не сулит радостных перемен, что касается настоящего, то содержание его наилучшим образом объясняет постоянно повторяющийся сон героини: «... на высоких помостах, под самым потолком работают резиновые куклы: они печатают на машинках... и никто не пытается сбежать с этих кошмарных помостов. Но когда я пытаюсь подняться к ним, то ступени ни на чем не закрепленных лестниц проваливаются или совсем исчезают под моими деревенеющими от ужаса ногами» [356]. Когда героиня поняла, что она и зритель, и действующее лицо этого спектакля, у которого один финал – уход в пустоту, она решила бежать.

Двадцать лет, отданные рутинной работе, сделали свое дело: ее «словарный запас скудеет и воображение скукоживается» [357]: она похожа «на вымазанную нефтью птицу: слипшиеся перья, застывшие веки, последнее трепетание перепонки на лапке» [357]. И даже нарисованные цветочки она начинает рвать.

Процесс медленного угасания духовной жизни героини довершает любопытная деталь. Уходя, героиня уничтожает даже отпечатки своих пальцев. Но куда ей идти? Что хочет сказать писательница, перечисляя ее вещи, которые она забирает? Это – «почтовые открытки: снежные вершины Мак-Кинли, каменистый берег Гаваев, канадские каменные тотемы, рыболовецкая шхуна, пальмы в Тунисе. Засушенный букет, о которого до сих пор пахнет маками. Вышивка крестом, на которой моя подруга вышила год своей смерти» [358]. Была ли она в местах, изображенных на открытках? Но так или иначе они представляют разные ипостаси Космоса (верх/низ, мировое древо) и символы древней веры (тотемы). Не хранит ли она пойманный на чужой свадьбе букет? Ее брак не случился, но цветы издают настоящий запах. И

даже крестики, обозначающие год смерти, стали реальной датой на могильном кресте. Эти вещи приобретают функцию чудесных предметов, помогающие героине выйти из небытия искусственной жизни в действительность, ибо проводника у нее нет. Глядя на вошедшего курьера, она думает: не принес ли он оливковую ветвь... Этого не случилось. Из потока – к берегу, из тьмы – к свету ей придется выплыть самой. Без проводника. Хватит ли у нее сил?

Единственная новелла не дает читателю твердой надежды на воскрешение героини в новой жизни, ибо прибежав домой, она продолжает чувствовать себя больной (в состоянии временной смерти), у нее кружится голова, она боится споткнуться, удариться о косяк, врезаться в кого-нибудь.

И тем не менее она уходит...

Кто они, русские женщины?

Хотя финские писательницы выступают в роли учителей своих русских коллег, это не означает, что ими познана русская душа.

Как выяснилось, русская классика оказала, по признанию Марьи-Леены Миккола, «глубокое воздействие на весь мир моих духовных ценностей и процесс моего формирования как писательницы»¹. Она стала систематически изучать историю России и ее культуру, начала переводить произведения русских писателей. А ко времени работы над переводом Анны Ахматовой, пишет писательница, «Россия уже полностью пленила меня и настолько завладела моими мыслями, что я лишь с трудом могла заставить себя думать о чем-нибудь другом»².

Р. Паалонен также настолько впитала мысли и образы русской литературы, что они стали органичным субстратом ее творческого сознания. Не удивительно, что, когда она воочию увидела пушкинскую землю, ее охватило «пронзительное чувство» сопричастности этому миру: будто она «была когда-то здесь..., когда совсем молоденькой женщиной – девушкой читала и перечитывала Тургенева и Чехова»³.

В число кумиров финских писательниц попадают и Гоголь, Толстой, Достоевский, причем особо выделяют женские образы: Наташи Ростовы, Настасьи Филипповны (Миккола), Анны Карениной (Конкка). Но именно размышления над художественной трактовкой женских образов и повлекли за собой первые разногласия с великой

¹ Миккола М.-Л. Я и русские женщины. С. 131.

² Там же.

³ Паалонен Р. Указ. соч. С. 144.

литературой, литературой отца. Ее мужское начало особенно остро ощущалось А. Конкка, потому что в мир русской классики ее ввел отец – писатель и переводчик.

Поэтому после освоения мужских стандартов творческого поведения и литературного стиля, о чем уже было сказано, она «отреклась от отца и отцовской власти»¹, написав свой первый женский роман «Врозь». В работе над женскими образами нашел выход ее бунт против канонических образов – бунт против слишком уж приниженных или слишком возвышенных образов женщин в русской литературе»².

К этому же мнению постепенно, не без помощи исследования американского литературоведа Барбары Хельдт «Terrible Perfection», пришла и М.-Л. Миккола, находя, что мистифицированные и идеализированные женские образы русских классиков дают не только ложное представление о реальных женщинах, но и фиктивную историю их существования. Она согласна и с тем, что рецидивы этой «болезни» проявились и в советской литературе. Так, например, Валентин Распутин «законсервировал в поразительно чистом виде двудесятилетние стереотипы представлений прошлого века о женственности, которые не имеют под собой почвы в обыденной жизни советской женщины»³.

Изменение взгляда на женщину возможно при одном условии: обязательной смене исторических предпочтений. В центре внимания историков всего мира должны быть, по мнению М.-Л. Миккола, «не мужские деяния, породившие институты высокой культуры и науку ведения войны, а повседневная жизнь женщины, ее из поколения в поколение продолжавшийся труд по формированию и воспроизводству жизни»⁴.

Желая обратить внимание русских писательниц на новый подход к истории, финские литераторы на конференции в Пушкинских Горах использовали любую возможность. например, на реплику экскурсовода: «Все Ганнибалы были воины», – Арья Розенхолм вопрошает: «И женщины тоже?»

Известно, что новое историческое мышление особенно характерно для скандинавской интеллигенции, но и финскими писательницами оно усвоено достаточно прочно, что позволило Л. Хухтала начать статью о женской литературе в Финляндии с главы со значимым названием – «Мелодия будней».

¹ Конкка А. Указ. соч. С. 92.

² Там же.

³ Миккола М.-Л. Ужасное совершенство. С. 267.

⁴ Там же. С. 265.

Р. Паалонен, обращаясь к своим русским подругам, выразила желание – обратить внимание на «плодотворные БУДНИ», полагая, что это бы обогатило жизнь литераторов, «углубило бы и обострило их мировосприятие, как в плане человеческих отношений, так и в профессиональном – писательском плане»¹.

Хотя на Западе русская женская литература (преимущественно XIX в.) исследована более чем за сто лет, это не означает для финских писательниц, что ими познана тайна современной русской женщины. В качестве примера Миккола сослалась на свой рассказ 1962 г. «Русские женщины», где описано, как сталкиваются две системы ценностей: одну – западный либерализм и протестантскую этику – олицетворяют финские женщины, другую – «странную», не поддающуюся объяснению и определению – символизирует главная героиня рассказа Ольга, русская по происхождению.

Хотя финкам, желающим наставить ее на путь истинный, не понять, почему она не гонит вон пьяницу-сожителя, почему равнодушна к их ответам и деньгам, тем не менее они усомнились в своей, казалось бы, бесспорной правоте. Ольга для них теперь воплощала не только русское начало, «а нечто гораздо широкое и глубокое. Она была Иная»².

Осознавая инаковость как базисный принцип европейской (континентальной) философии, Миккола и предлагает начать финским писательницам диалог с русскими коллегами, чтобы наконец понять: «Кто такие русские женщины? откуда они пришли? И куда они держат путь?»³. На этот вопрос им и нам еще предстоит ответить.

¹ Паалонен Р. Указ соч. С. 148.

² Миккола М.-Л. Я и русские женщины. С. 133–134.

³ Там же. С. 134.