АНДРЕАС
ХОЙСЛЕР

Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах

АНДРЕАС ХОЙСЛЕР

ГЕРМАНСКИЙ ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС И СКАЗАНИЕ О НИБЕЛУНГАХ

Перевод с немецкого
Д. Е. Бертельса

Под редакцией
В. М. Жирмунского и Н. А. Сигал

Вступительная статья и примечания
В. М. Жирмунского

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Москва 1960

АННОТАЦИЯ

Исследования А. Хойслера, объединенные в этой книге под заглавием «Германский героический эпос и сказание о Нибелунгах», представляют классический труд по истории германского эпоса. Рассматривая скандинавские и немецкие эпические памятники, Хойслер реконструирует историю сказания о Нибелунгах на последовательных ступенях народного устного эпического творчества вплоть до создания знаменитой немецкой национальной эпопеи «Песнь о Нибелунгах». Это исследование иллюстрирует теоретические взгляды автора на то, как складывался эпос. Он дал оригинальное и ныне ставшее общепринятым решение важнейших вопросов развития германской эпической традиции.

Книга Хойслера, несмотря на специальный материал, вполне доступна не только для германиста и филолога-западника. Она интересна по своей методике и для лиц, занимающихся русским народным эпосом и богатым эпическим творчеством народов Советского Союза.

Редакция литературы по вопросам филологии

ГЕРМАНСКИЙ ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС В ТРУДАХ АНДРЕАСА ХОЙСЛЕРА

1. В истории германского героического эпоса различают два периода. Первый восходит к эпохе «великого переселения народов» (IV—VI века), разложения патриархально-родовых отношений, передвижений и завоевательных походов древнегерманских племен и образования на развалинах Римской империи новых варварских государств. Героические песни, подсказанные событиями этой бурной эпохи, слагались и исполнялись дружинными певцами, передаваясь в устной традиции; с внешней стороны они характеризуются принципом «аллитерации», т. е. повторения начальных согласных ударных слов в рамках четырехударного акцентного стиха.

Христианская церковь относилась враждебно к этому наследию языческой древности. Поэтому древнегерманский аллитерирующий эпос сохранился лишь в небольшом числе памятников раннефеодальной эпохи; к их числу относятся в Германии отрывок «Песни о Хильдебранде» (VIII век), в Англии — поэма «Беовульф» (около 700 г., рукопись, X век), отрывки эпоса о Вальтере Аквитанском («Вальдере», X—XI века) и о битве в замке Финна («Финнсбург»). Иначе обстояло дело на севере германского мира, в скандинавских странах, в особенности в Исландии, где древняя эпическая традиция сохранилась и получила дальнейшее самостоятельное развитие благодаря позднему сохранению патриархально-родового уклада в исторических условиях, сходных с общегерманскими эпохи переселения народов (сборник «Эдда» — древнеисландские мифологические и героические песни IX—XII веков, рукопись XIII века, и некоторые другие остатки «эддической» поэзии). Дополнительными источниками для восстановления утерянных сюжетов и версий эпических сказаний, как древнегерманских, так и специ-

ально скандинавских, служат прозаические переложения исландских «саг о древних временах» (fornaldarsögur, с середины XIII века), а также латинские сочинения средневековых историков германских племен — гота Иордана (VI век), франка Григория Турского (VI век), лангобарда Павла Диакона (VIII век), саксонца Видукинда (X век) и в особенности датчанина Саксона Грамматика (вторая половина XII века), которые, повествуя о легендарных временах истории своих народов, нередко пересказывали их героические песни и устно-поэтические предания.

Второй период представлен средневерхненемецким эпосом XII—XIII веков, эпохи развитого феодализма. Переработка старых эпических песен, продолжавших бытовать в народной устнопоэтической традиции, происходит в новых условиях феодально-христианского общества. Носителями этой традиции являются бродячие профессиональные певцы, так называемые шпильманы, выступавшие перед народной аудиторией и при феодальных дворах как творческие хранители эпического предания. При этом старые устные песни перерабатываются в обширные поэмы, в процессе записи подвергаясь литературной обработке, под влиянием, более или менее значительным, модных в феодальном обществе стихотворных рыцарских романов, представлявших в Германии переработку импортированных с последней трети XII века французских образцов. Немецкий эпос заменил аллитерацию конечной рифмой (парными двустишиями или более сложными строфическими формами типа «нибелунговой строфы»). К важнейшим эпическим памятникам этого периода относятся «Песнь о Нибелунгах», «Кудруна», цикл Дитриха Бернского, цикл Вольфдитриха, «Король Ротер» и другие.

Начало изучения национального героического эпоса связано было в Германии с возрождением с середины XVIII века интереса к родной старине, в которой пробудившееся национальное сознание складывавшегося буржуазного общества искало опоры в своей борьбе за национально-политическое возрождение немецкого народа и за самобытную национальную культуру.

Найденную около этого времени рукопись «Нибелунгов» впервые в 1757 году опубликовал швейцарский критик И.-Я. Бодмер, один из первых ценителей поэтических

памятников национального прошлого. В начале 1770-х годов Гердер выдвигает новое понятие «народной поэзии», открытие которой было восторженно встречено молодыми писателями эпохи «бури и натиска» во главе с Гете. В народной поэзии видели выражение непосредственного чувства, национального своеобразия, общенародных идеалов в отличие от искусственной книжной литературы как продукта верхушечной цивилизации господствующих классов. Гомер и другие эпические поэты древности рассматривались как народные певцы, а их произведения — как «народные песни».

Национальное значение «Нибелунгов» выдвинули в особенности немецкие романтики: глава романтической школы Август Вильгельм Шлегель уже в 1803—1804 годах читал в Берлине лекции о «Нибелунгах», в которых сопоставлял германский национальный эпос с «Илиадой» Гомера и пытался установить его древние источники.

Из круга романтиков вышли и братья Гримм, основоположники научной германистики. Язык, мифология, поэзия, материальная и духовная культура народа являлись для них различными, но по существу едиными выражениями «народного духа». Эпос Якоб Гримм рассматривал как народную поэзию, понимая последнюю как бессознательное творчество недифференцированного народного коллектива. „Народная поэзия,— учил Я. Гримм,— рождается в душе всего народа, то, что я называю искусственной поэзией,— в душе отдельного человека. Поэтому новая поэзия помнит имена поэтов, а старая не знает никаких имен; она создается не одним, не двумя или тремя, она — сумма целого... Я не могу представить себе, что существовал Гомер или автор «Нибелунгов»" «Эпическая поэзия не была создана отдельными певцами, известными по имени, но самим народом; она возникла в устах народа, как ни понимать это точнее, и долгое время вынашивалась им». „«Илиада» и «Одиссея» не были творением или измышлением одного человека, это — картина великого героического века, сложившаяся из народных сказаний и множества песен в единое целое". «В эпической поэзии деяния и подвиги как бы сами издают звуки». «Было бы бесцельно желать сочинить эпос, ибо всякий эпос сам себя творит (jedes Epos muss sich selbst dichten) и не может быть написан отдельным поэтом...»

Начало критического изучения «Нибелунгов» в духе

романтической германистики положено было в 1816 году трудами Карла Лахмана (библ. II, № 5—6). Лахман исходил из теории Вольфа, исследователя «Илиады» («Prolegomena ad Homerum», 1795). В духе Гердера и его времени Вольф отрицал индивидуальное творчество Гомера и рассматривал «Илиаду» как свод безымянных народных песен, объединенных позднейшими редакторами; задача филологической критики заключается, по Вольфу, в том, чтобы выделить эти песни из позднейшего искусственно созданного редакционного свода. Лахман, первоначально филолог-классик, переносит методику Вольфа в область германистики: для него «Нибелунги» — свод из 20 «народных песен», передававшихся в устной традиции и более или менее механически объединенных редактором. На основании повторений, противоречий в поэме, оценки стилистических качеств ее элементов исследователь может отделить «подлинное», «народное», традиционное в дошедшем до нас памятнике от вставок («интерполяций») позднейшего редакторского свода. Песни имеют разных авторов — народных певцов; по содержанию это как бы эпизодические главы, выхваченные из круга данного сказания, отдельные звенья эпического сюжета: например, песня о воспитании молодого Зигфрида и его посвящении в рыцари (авантюра II); о приезде Зигфрида в Вормс (авантюра III); о сватовстве Зигфрида к Брюнхильде (авантюра VII); о ссоре королев (авантюра XIV) и т. п. Певец берет из сюжета, хорошо известного ему и слушателям, любое такое звено и делает его содержанием отдельной песни.

По этому принципу построено первое критическое издание «Песни о Нибелунгах», осуществленное Лахманом в 1826 году и позднее неоднократно переиздававшееся: в его основу положена рукопись А, наиболее краткая по числу строф из трех старейших рукописей XIII века, в которой выделены «подлинные» строфы в рамках восстановленных редактором 20 песен-глав.

С теоретическим обоснованием методики Лахмана выступил его ученик Карл Мюлленгоф (библ. II, № 8). В дальнейшем эта методика была перенесена школой Лахмана и на другие произведения германского эпоса (ср. работы Мюлленгофа о «Кудруне», 1845, «Беовульфе», 1883, и др.). По примеру Лахмана и его учеников эти принципы были положены Гастоном Парисом в основу

изучения «Песни о Роланде» и других произведений старофранцузского эпоса (ср. Gaston Paris, Histoire poétique de Charlemagne, Paris, 1865). Французский ученый Леон Готье выставил как общее положение то, что для школы Париса было в то время постулатом исследования эпоса: всякая эпическая поэма, по его мнению, представляет «цепочку из кантилен» (un chapelet de cantilènes). Отношение между поэмой и «кантиленой» (т. е. песнью), исторически не засвидетельствованной, но подлежащей восстановлению путем филологического анализа, мыслилось, таким образом, как отношение целого и части, книги и отдельной главы.

С сравнительно-исторической точки зрения в качестве подтверждения этой теории приводились русские былины, содержащие ряд самостоятельных эпизодов из «эпической биографии» героя-богатыря (цикл былин об Илье Муромце, Добрыне Никитиче и др.), или аналогичные песни южнославянского эпоса (например, о Марке Кралевиче). По тем или иным, точнее еще не выясненным историческим причинам эти песни не сложились в эпопею. С другой стороны, «Калевала» Элиаса Ленрота, хотя и воссозданная в своем единстве сознательными творческими усилиями современного поэта-собирателя, могла служить примером возможного редакционного объединения эпизодических народных песен в единую национальную эпопею.

Вариантом теории редакционного свода явились во второй половине XIX века попытки объяснить сложение более обширной по своему объему эпической поэмы из редакционного объединения нескольких параллельных версий одного сюжета. Так, Вильманс пытался восстановить ряд таких параллельных версий сказания о гибели Нибелунгов с различными героями-протагонистами: песни о Данкварте, Иринге, Рюдигере, Дитрихе Бернском, которые были объединены во второй части «Песни о Нибелунгах» в широких масштабах эпопеи (библ. II, № 12). Сходную точку зрения выдвинул и Тен-Бринк в своем исследовании о «Беовульфе» (B. Ten-Brink, Beowulf, 1888).

Однако уже в середине XIX века теория редакционного свода и критические методы Лахмана встретили в Германии серьезные возражения. Главный оппонент, Хольцман, писал в своем исследовании о «Нибелунгах» (библ. II, № 7): «Невозможно поверить такому чуду,

чтобы из народных песен, приставленных друг к другу, могло возникнуть единое поэтическое произведение». «Теории наших ученых,— справедливо заявлял Хольцман,— равнодушно разрушают единство художественного произведения». Филологические основы реконструкции Лахмана были подорваны в особенности тем, что Хольцман поставил под сомнение приоритет рукописи А, противопоставив ей редакцию С, которую Царнке затем положил в основу своего издания «Нибелунгов» (1855), а Рудольф Бартш — рукопись В (1866), близость которой к оригиналу поэмы была окончательно подтверждена в 1900 году специальным исследованием Вильгельма Брауне (библ. II, № 17).

В дальнейшем противниками теории свода были предприняты многочисленные попытки доказать художественное единство той или иной поэмы, и прежде всего «Песни о Нибелунгах». Указывали на единство замысла и последовательность в развертывании связи событий, свидетельствующие об индивидуальном авторе; анализ языка и стиля — словаря, фразеологии, синтаксических оборотов, метрики и рифм — должен был служить доказательством индивидуальной авторской техники; так называемые противоречия и повторения, на которые указывали Лахман и его ученики, оказались тесно связанными с архаической манерой изложения, характерной для старинной эпической поэзии (библ. II, № 13). Таким образом, единство поэмы было окончательно восстановлено.

Можно сказать, что изучение германского героического эпоса вырастало на протяжении всего XIX века на преодолении романтических теорий основоположников этого изучения — Якоба Гримма, Лахмана и их последователей, как бы в процессе приложения романтической доктрины и ее методов исследования к реальному историческому материалу. Народная поэзия, в том числе и поэзия эпическая, рассматривалась в начале XIX века как творчество безымянное, «объективное» и едва ли не коллективное — в настоящее время подчеркивают значение индивидуальной инициативы и манеры певца и поэта, хотя и развивающейся в рамках традиции. Народный певец выступал как безличный представитель этого социально недифференцированного народного целого — в настоящее время научились различать его профессиональные и социальные черты как древнегерманского дружинного

певца или средневекового бродячего шпильмана. О народном искусстве говорили как о безыскусственной импровизации, выражающей непосредственное чувство — сейчас охотно подчеркивают сознательное мастерство художника-профессионала и настаивают на значении профессиональной традиции или школы. В связи с этим ранние исследователи видели в дошедших до нас эпических поэмах органическое продолжение древнейшей, непрерывной, как бы девственной традиции устного народного песнетворчества — тогда как в процессе дальнейшего изучения эпоса было установлено наличие иногда более, иногда менее значительного влияния книжной письменности — античных образцов, церковной или в особенности рыцарской литературы; при этом национальные эпопеи западноевропейских народов, сохранившиеся (в отличие от устного эпоса народов славянских и многих восточных) исключительно в письменной форме, рассматриваются как эпос «книжный» (Buchepos), подвергшийся в этом процессе творческой литературной обработке.

В связи с этим и самое понятие «народной поэзии», в представлении романтиков научно нечеткое и мистифицированное, подверглось решительной критике, в особенности в применении к героическому эпосу.

С конца XIX века в изучении средневековой литературы и фольклора все более широкое распространение получают антидемократические теории, характерные для буржуазной идеологии эпохи империализма. С точки зрения этих теорий произведения «так называемого народного творчества» представляют «опустившиеся культурные ценности» (gesunkenes Kulturgut), созданные выдающимися представителями высших классов и пассивно воспринятые народными массами (Ганс Науман), «крохи со стола богатых» (Гофман-Крайер). В частности, и в области изучения эпоса укрепляется аристократическая теория, согласно которой героический эпос является созданием «воинской аристократии», родовой или феодальной, и выражает ее идеологию устами профессиональных певцов или поэтов, находящихся на службе княжеских дворов. При этом недооценивается или вовсе замалчивается характерное для эпоса общенародное патриотическое звучание, которое делает народного героя (Роланда или Сида, Илью Муромца или Марко Кралевича, Давида Сасунского или Манаса и многих других) защитником

своей родины от национального врага и в то же время воплощением единства народа, отчетливо противостоящего эгоизму и самоуправству «знатных». В свете этого учения и теория индивидуального авторства, профессионализма и литературного характера «книжного эпоса» нередко получает одностороннее и тенденциозное антидемократическое истолкование.

2. Крупнейшим представителем теории эпоса в Германии в начале XX века по справедливости считается Андреас Хойслер. Труды его стали классическими и могут рассматриваться как обобщение и завершение результатов вековой работы над изучением германского героического эпоса. От Лахмана до Хойслера — таков путь, пройденный в течение XIX века в этой области немецкой наукой.

Андреас Хойслер (Andreas Heusler, 1865—1940), по происхождению швейцарец, родился в Базеле, был учеником известного германиста-младограмматика Германа Пауля, состоял профессором скандинавской филологии и академиком в Берлине (1890—1919), по окончании первой мировой войны вернулся в свой родной Базель, где, продолжая читать лекции по германистике, посвятил последние годы жизни почти исключительно научным трудам.

Специальные работы Хойслера касаются главным образом вопросов скандинавской (древнеисландской) литературы в рамках общей германистики, преимущественно теории и истории древнегерманского эпоса. Ряд исследований, посвященных «Эдде», сказанию о Нибелунгах и его различных поэтических отражениях и исландским сагам, подготовили большие теоретические и исторические обобщения, с которыми он выступил уже в зрелом возрасте. Более ранние работы программного характера, переведенные в настоящем издании, «Песня и эпос» (1905), «История и миф» (1909), наметили основные теоретические положения, из которых он исходит в дальнейшем. Книга «Сказание и песнь о Нибелунгах» (1921), написанная в популярной форме и выдержавшая пять изданий (последнее в 1955 г.), иллюстрировала его учение о развитии германского героического эпоса на примере истории сложения немецкой национальной эпопеи. В большой обобщающей работе «Древнегерманская поэзия», которая появилась первым изданием в 1923 году в составе серии по всеобщей литературе («Handbuch der Literaturwis-

senschaft»), издававшейся под редакцией известного историка литературы проф. Оскара Вальцеля, он дал свою реконструкцию и истолкование общегерманского периода древнегерманской поэзии и его отражений в раннем поэтическом творчестве отдельных германских народов. Ряд монографических очерков, посвященных интерпретации отдельных германских героических сказаний, был опубликован Хойслером в «Энциклопедии германских древностей» (1911—1919, см. библ. III, № 7). Перу Хойслера принадлежит также краткий очерк «Древнегерманской религии» (в серии «Kultur der Gegenwart», 1913), древнеисландская грамматика («Altisländisches Elementarbuch», 1913) и обширный компендиум по истории древнегерманской и немецкой метрики, преимущественно средневекового периода («Deutsche Verslehre», 3 тома, 1925—1929). Популяризации взглядов Хойслера на древнегерманскую поэзию содействовал немецкий перевод «Эдды», образцовый по своим научным и художественным достоинствам, выполненный проф. Генцмером по плану и под редакцией Хойслера и с его комментарием (1912). Книга открыла собою серию «Тулэ» («Thule, Altnordische Dichtung und Prosa», 24 тома, Jena, Diederichs, 1912—1926), впервые с исчерпывающей полнотой представившую в немецком переводе художественные сокровища древнеисландской литературы. Хойслер был одним из вдохновителей и организаторов этой серии и сам выступил в ней как переводчик известной «Саги о мудром Ньяле» («Thule», т. 4) и нескольких более мелких саг («Thule», т. 8).

Такой широкий размах научной и литературной работы, объединяющей специальные исследования с большими и самостоятельными обобщениями, науку с популяризацией, определил собою положение Хойслера в немецкой германистике в период между первой и второй мировыми войнами. Он, несомненно, был в этой области первым, для многочисленных своих учеников непререкаемым, научным авторитетом, и его истолкования древнейшего периода немецкой поэзии, в особенности германского героического эпоса, получили в это время широчайшее признание и распространение.

Следует отметить, что при всей своей любви к германской древности и при глубоком патриотическом чувстве, сквозящем во многих его высказываниях и оценках, Хойслер не был заражен той шовинистической

псевдоромантикой, которая была так характерна для немецкой германистики накануне фашизма и в период его господства. В своих работах, как специальных, так и теоретических, он умел сохранить критическую остроту и трезвость мысли ученого-исследователя даже там, где его теории толкали его на характерные для науки его времени ошибки и односторонности.

3. Основные положения своей теории Хойслер впервые изложил в работе «Песня и эпос в германских эпических сказаниях» («Lied und Epos in der germanischen Heldensage», 1905, стр. 295—341 наст. изд.). В своей исторической морфологии эпических жанров он опирается на более раннюю книгу английского ученого В.-П. Кера «Эпос и средневековый роман» (W. P. Ker, Epos and Romance, 1897), тезисы которого в свое время не обратили на себя внимания немецких филологов.

С точки зрения старой теории редакционного свода «песня» (Lied) представляет как бы главу, отдельное звено сюжета, «эпос» (Epos), т. е. большая эпическая поэма, эпопея — целую книгу или сюжетный цикл. Хойслер показывает на примере дошедших до нас германских эпических песен, что песня — не эпизодична: она всегда исчерпывает соответствующий сюжет до конца, доводит его до развязки. Песня может пренебрегать экспозицией и начинаться с середины действия (in medias res), но ни одна не заканчивается до развязки соответствующего сюжета, так что каждая имеет своим содержанием совершенно самостоятельный и законченный эпический сюжет. Древненемецкая «Песнь о Хильдебранде» рассказывает о поединке отца с сыном; развязка — смерть сына или примирение. Герой песни — Хильдебранд, «дядька» и начальник дружины Дитриха Бернского, может быть известен слушателям из других песен (например, из песен об изгнании и возвращении Дитриха), где он выступает как второстепенная фигура; но песня о поединке имеет свой самостоятельный эпический сюжет, который должен быть исчерпан певцом до конца. В исландской «Эдде» в «старой» песне о Сигурде (Зигфриде) рассказывается о том, как король Гуннар (Гунтер) с помощью Сигурда обманом овладел строптивой невестой Брюнхильдой: развязка — убийство Сигурда по наущению Брюнхильды в отместку за обман. «Эдда» знает другую, «малую» песню о Сигурде, но это — не продолжение старой песни,

а вариант того же сюжета в новой, модернизованной обработке. В той же «Эдде» «Песнь об Атли» (Аттиле), существующая в двух вариантах, рассказывает о том, как король гуннов, жадный до золота Гуннара, зазвал его в свою страну и убил, а жена Атли, Гудруна, сестра Гуннара, отомстила своему мужу за братьев: развязка — убийство Атли Гудруной и пожар дворца, в котором Гудруна сжигает короля и его свиту. И здесь Гудруна могла быть известна из других песен, например из песни о Сигурде, как жена этого героя; но песня об Атли — не вторая глава сказания о Сигурде, между сюжетами этих песен нет необходимой связи, каждая песня вполне самостоятельна, исчерпывает сюжет до конца.

Различие между песней и поэмой — не в сюжетной рамке, которая остается неизменной при всех эволюциях песни: существенным для перехода к морфологическому типу поэмы является изменение стилистической трактовки. Вторая часть немецкой поэмы о Нибелунгах по сюжету совпадает с песней об Атли в «Эдде»: она рассказывает также о «гибели Нибелунгов» (Гунтера и его братьев) в стране гуннов. Однако при одинаковом сюжете рассказ немецкой поэмы в 28 раз пространнее архаической песни в «Эдде». Для того чтобы от песни архаического типа перейти к поэме о Нибелунгах, понадобилось не 28 песен, приставленных друг к другу, как последовательные звенья одной цепи, а внутреннее разрастание одной песни при неподвижной сюжетной рамке, ее стилистическое распространение или, по выражению Хойслера, «разбухание» (Anschwellung). Песня отличается сжатостью изложения (Knappheit), поэма — распространенностью, эпической «широтой» (Breite). Переход от песни к поэме заключается, таким образом, в изменении стиля в границах неизменной сюжетной рамки (Stilwandel bei festem Rahmen), т. е. в морфологической эволюции: число действующих лиц увеличивается, вырастает количество сцен и эпизодов, появляются подробные статические описания обстановки, биографии и душевного состояния действующих лиц и т. д. Действительно, известные нам немецкие эпические поэмы (например, «Вальтарий», «Равенская битва», «Нибелунги» и др.) никогда не являются циклом сюжетов, а имеют, как и песни, один сюжет (в некоторых случаях — два, как «Нибелунги»).

По материалам «Эдды» и немногочисленным западногерманским памятникам (отрывки англосаксонской песни о Финне, древненемецкой о Хильдебранде) Хойслер восстанавливает основные морфологические признаки древнегерманской героической песни (библ. III, № 3, 15). Песня дружинного певца исполняется во время пира. Этими условиями исполнения определяются ее размеры: 80—200 стихов, которые поются за один раз, без перерыва, и исчерпывают данный сюжет. При сжатости песни число сцен и действующих лиц невелико. Певец выделяет только главные, наиболее эффектные вершины действия, обычно возбуждая внимание слушателя внезапным зачином, вводящим непосредственно в драматически напряженное положение, без экспозиции предшествующих событий: «Слыхал я, по рассказам, как повстречались однажды Хильдебранд и Хадубранд перед двумя дружинами — отец и сын...» Существенное место в составе песни занимает драматический диалог (от $^1/_2$ до $^2/_3$ всей песни): речи эти двигают действие, развертывают драматическую сцену, нигде не распространяясь в статические, медитативные монологи, как в более поздней поэзии (о типах диалога см. библ. III, № 2).

Эддическая традиция сохранила несколько ярко выраженных примеров героической песни такого типа: старая песнь о Сигурде, старая песнь об Атли, песнь о Хамдире (сказание о смерти Эрманариха). Но рядом с этой древней формой, известной всем германцам в эпоху переселения народов, в той же «Эдде» встречаются также и более новые, специально скандинавские формы: по признакам морфологическим в поэтическом наследии «Эдды» различаются наслоения разной древности. В более позднюю эпоху, под влиянием изменившихся культурных условий, возникают новые художественные задачи: традиционные эпические сюжеты подвергаются психологическому углублению и осмыслению. Песня старого типа, повествовательная по своему характеру, изображала события (Ereignislied), новая песня создает неподвижную ситуацию, задачей поэта является лирическое раскрытие ее психологического содержания (Situationslied). Так, «первая песнь о Гудруне» в «Эдде» предполагает события, связанные со смертью Сигурда, уже известными: на утро после смерти Сигурда его вдова, Гудруна, сидит над телом убитого мужа, она не может плакать — так велико

ее горе; женщины пытаются утешить ее рассказами о пережитых ими страданиях; одна срывает покрывало с тела Сигурда, чтобы Гудруна еще раз увидела его раны, и вот у нее появляются слезы, и звучит ее жалоба, как элегическое воспоминание о прошлом. Так же построена «Поездка Брюнхильды в Хель»: у ворот подземного царства Брюнхильда встречает привратницу, осыпающую ее упреками, и ей она рассказывает о своих страданиях на земном пути. Речи героев имеют здесь совершенно иную функцию: статический, медитативный монолог героя заключает элегическую реминисценцию, лирический обзор прошлого, иногда — пророчество, лирический каталог грядущих событий («Пророчество Грипира»); монологу предпосылается краткое изображение исходной ситуации или небольшое повествовательное введение. Такие «героические элегии» на тему старых сказаний распространяются на севере в середине XI века.

Рядом с этим новым типом наблюдаются формы переходные: старая эпико-драматическая песня, рассказывающая исключительно о событиях (doppelseitiges Ereignislied), приспособляется к новым требованиям, модернизуется путем введения нового психологического материала, преимущественно в форме статических монологов медитативного типа (beschauliche Reden). Так называемая «малая» песнь о Сигурде, «гренландская» песнь об Атли, наконец — «большая» песнь о Сигурде, восстановленная Хойслером с помощью «Саги о Волсунгах», показывают модернизованную песню на пути к расширению в поэму: вводятся медитации героев в монологической форме как способ раскрытия душевной жизни, мотивов действия, нередко противоречивых и сложных (новое осмысление отношений Брюнхильды и Сигурда, см. стр. 30 наст. изд.); увеличивается число действующих лиц и сцен, появляются описательные подробности. Случай, сохранивший в «Эдде» две песни об Атли, старую и новую, сделал возможным сравнение, интересное в методологическом отношении: число действующих лиц увеличилось от 6 до 13, число сцен — от 14 до 24, появились новые эпизоды (вещие сны двух королев накануне отъезда мужей в страну Атли), появилось подробное описание битвы между Гуннаром и его свитой и витязями Атли и т. п.

Некоторые песни «Эдды» являются целиком диалогическими (мифологическая «Песнь о Скирнире», песни о Регине и о Фафнире из цикла сказаний о Сигурде): ситуация изображается в них в драматической форме. Этот морфологический тип встречается также только в Исландии, притом очень рано. В терминологии Хойслера это «односторонняя повествовательная песня» (einseitiges Ereignislied), с генетической точки зрения более новая форма по сравнению со старой общегерманской «двусторонней» песней, в которой наличествовали повествование и диалог, т. е. событие излагалось с двух сторон, в рассказе автора и в речах героев (в «Эдде» — старая песнь о Сигурде, песни об Атли и о Хамдире, немецкая «Песнь о Хильдебранде», англосаксонская о Финне и др.). В «Эдде» большинство односторонних песен представлено в отрывках, с вводными и соединительными сценами. Однако в отличие от более ранних исследователей Хойслер не считает эту «смешанную» форму древней (общегерманской); она имеет исландское происхождение и в ряде случаев содержит редакционные пояснения составителя «Эдды» (см. библ. III, № 2).

4. Несмотря на эти новые тенденции «распространения» песни, Хойслер не усматривает на германской почве ни одного случая спонтанной, органической эволюции короткой песни в большую эпическую поэму. Процесс этот всегда совершается, по его мнению, под влиянием новых художественных образцов — античных и христианских.

Единственный пример германской героической поэмы на традиционный, национальный сюжет представляет англосаксонский «Беовульф» (около 700 г.). Рядом с ним существуют многочисленные поэмы с новым религиозным содержанием: англосаксонский религиозный эпос на темы из Ветхого Завета (поэмы, приписываемые Кэдмону, конец VII века) или из христианских легенд (Кюневульф и его школа, IX век); древнесаксонская поэма «Хелианд» («Спаситель»), изображающая жизнь Христа (первая половина VIII века), и др. С начала XIX века принято было рассматривать поэму о Беовульфе как единственный дошедший до нас эпос, который может считаться свидетельством богатой эпической традиции, уничтоженной нетерпимым отношением католической церкви к остаткам древнего язычества. Воздействием церкви объясняли также христианские наслоения в дошедшей до нас редак-

ции «Беовульфа». Под влиянием «Беовульфа» и других не дошедших до нас произведений германского героического эпоса возникли и названные уже христианские поэмы, использовавшие стилистические приемы национального эпоса для новых религиозных тем. С этой точки зрения именно на примере «Беовульфа» мог быть поставлен и действительно ставился вопрос о спонтанной, органической эволюции героических песен в большую эпическую поэму.

В современной Хойслеру англистике конца XIX — начала XX века произошла почти полная переоценка места «Беовульфа» в истории германского эпоса (работы Шюккинга, Клэбера и др.); к этой новой точке зрения примыкает и Хойслер (библ. III, № 15). «Беовульф» — не продукт спонтанного, органического развития искусства англосаксонского дружинного певца, «скопа», это — «книжный эпос» (Bucheроs), произведение клирика. Поэт Кэдмон, автор эпических поэм на ветхозаветные темы (вторая половина VII века), был в этом смысле новатором: его поэмы предшествуют «Беовульфу». Христианский эпос на народных языках, пользующийся стилистическими формулами старой героической песни, возникает по образцу античных авторов — Вергилия, Пруденция, Ювенка. «Всюду,— утверждает Хойслер,— где средневековье создает о своих героях книжный эпос, оно идет по стопам Гомера» («Wo das Mittelalter zum Heldenbuch gelangt, da tritt es in die Stapfen Homers»). «Беовульф» является попыткой клирика использовать новую форму поэмы, созданную Кэдмоном и его школой, приспособив ее к старым сюжетам германских героических песен. Автору «Беовульфа» была хорошо известна «Энеида» Вергилия: об этом будто бы свидетельствует рассказ Беовульфа о своих подвигах при дворе короля Хюгелака, напоминающий аналогичный по содержанию рассказ Энея о гибели Трои, описание озера чудовища Гренделя и т. д. Произведение задумано как поучение доброму князю, пользующееся с дидактической целью материалами героических сказаний. Это своеобразный продукт придворной поэзии: уже не песня, исполняемая дружинником во время пиршества, а книга, из которой клирик читает королю и его приближенным. С этим связана указанная выше христианизация германского героя: Беовульф, убивающий чудовище Гренделя и его мать и

жертвующий жизнью, чтобы избавить свою страну от огнедышащего дракона, становится христианским культурным героем, борцом против дьявольских козней адского духа (ein Kämpfer gegen Teufelsspuck). Источниками автора были старинные эпические песни. Его главный прием — «распространение» (Anschwellung): он вставляет длинные статически-медитативные речи, описания обстановки (морской путь Беовульфа, пиршество во дворце), подробное изображение отдельных боев Беовульфа; вводятся авторские реминесценции о прошлом или рассказ героя о своих подвигах, подводящий итог событиям, уже известным слушателю из рассказа поэта; вводятся отступления, относящиеся к содержанию других сказаний и характеризующие интересы и осведомленность ученого автора. Однако число действующих лиц и отдельных сцен ограничивается обязательным для сюжета минимумом: развертывание поэмы новым повествовательным материалом чуждо лирико-дидактической манере автора «Беовульфа».

В этой концепции немало преувеличений, характерных для «аристократической теории» эпоса. Вряд ли можно убедительно доказать влияние на автора «Беовульфа» латинских эпических образцов. Его поэтическое искусство, как, впрочем, и искусство создателей англосаксонских религиозных поэм, непосредственно продолжает стилистические традиции германского аллитерирующего эпоса, а его знакомство с древними эпическими сюжетами, восходящими к периоду, предшествующему переселению англов и саксов на Британские острова (V—VI века), свидетельствует не о латинской «учености», а о глубоком знакомстве с устной эпической традицией. Скорее можно предполагать, что автором «Беовульфа», как и произведений религиозного эпоса, был христианизованный скоп. Биографические легенды об «обращении» Кэдмона и Кюневульфа, указание латинского предисловия к древнесаксонскому «Хелианду» достаточно ясно рисуют исторически типичную фигуру такого певца. Разумеется, эта христианизация отразилась и на трактовке героического сюжета, окрашенного новыми идейными тенденциями. Однако в принципе, несмотря на эти преувеличения, процесс развития от песни к эпической поэме правильно намечен Хойслером и на этом примере.

Развертывание сюжета, эпическая «широта» в «Бео-

вульфе», как и в произведениях аллитерирующего религиозного эпоса, сопровождается существенными изменениями словесного стиля (ср. статью «Стиль песни и стиль эпоса», библ. III, № 11). Изменения эти служат для Хойслера подтверждением его основной мысли: противопоставления устной песни, как создания дружинного певца, «скопа» (scop), и книжной (письменной) поэзии, сочиненной грамотным, образованным клириком, «книжником» (bócere). В книжном эпосе появляется синтаксический перенос из стиха в стих (enjambement), развивается синтаксическое подчинение рядом со старыми простыми формами сочинения, косвенная речь — рядом с прямой, которая в двусторонних повествовательных песнях вводилась краткой формулой: «И промолвил Хильдебранд, сын Херибранда...» Как средство словесного распространения широко применяется синонимическая вариация, связанная с синтаксическим параллелизмом. Ср. в «Беовульфе»: «Ему старший ответствовал, предводитель дружины открыл клад своих слов...», или «положили они тогда любимого властителя, подателя запястий, на дно корабля, знаменитого — у мачты...» Прием этот прежде рассматривали как общее свойство древнегерманской аллитерирующей поэзии. На самом деле, как показывает Хойслер, в более древних героических песнях он представлен лишь в зачаточном виде.

Наибольшее внимание Хойслер уделяет вопросу о переносе, связанному с метрико-синтаксической композицией повествования. Старинная героическая песня не знала переноса: каждый стих (строка) образует законченное синтаксическое целое (по терминологии Хойслера, «строчечный стиль» — Zeilenstil). Стихи свободно объединяются в группы различной, непостоянной величины, строфический принцип отсутствует («свободный строчечный стиль» — freier Zeilenstil). Эддическая поэзия обнаруживает новый принцип: тенденцию к группировке синтаксически законченных стихов по строфам, обычно по четыре стиха в строфе («связанный строчечный стиль» — gebundener Zeilenstil). Книжный эпос, напротив, не знает строфичности, он разрушает законченность отдельного стиха многочисленными переносами из стиха в стих; часто синтаксический отрезок начинается с середины одного стиха, со второго полустишия (от цезуры), и заканчи-

вается в середине следующего стиха, его первым полустишием (до цезуры), образуя как бы «крюки» (Hakenstil).

По отношению к свободной «строчечной» композиции старой песни стиль «Эдды», как и стиль больших эпопей, одинаково являются нововведением.

Это указание Хойслера необходимо отметить. Представители старой школы противопоставляли строфическую форму и стиховую, причем первую, засвидетельствованную в «Эдде», считали более древней, общегерманской, в собственном смысле песенной (связанной с предполагаемым происхождением песни из хорового исполнения).

Синтаксические переносы и «крюки», как показывает Хойслер в других своих работах, характерны и для средневерхненемецкого «книжного эпоса», в частности для «Песни о Нибелунгах» (см. стр. 130 наст. изд.).

Все эти признаки словесного стиля обнаруживают общий характер эпической поэмы: это — не песня, созданная в процессе устного исполнения, а письменное произведение, книга для чтения.

5. Героические сказания древних германцев (Heldensage) были созданы и передавались в устной традиции в форме повествовательных эпико-драматических песен дружинного певца. Поэтому эволюция сказания (эпического сюжета) обусловлена жизнью песни. В теории Хойслера морфологическая эволюция песенных форм по-новому освещает проблему развития эпических сюжетов. Это становится особенно ясным на примере сказания о Нибелунгах.

Сказания о Зигфриде и Нибелунгах дошли до нас в нескольких литературных источниках разного времени и происхождения. Из них главнейшие: a) на скандинавском севере — героические песни «Эдды», прозаические переложения «Саги о Волсунгах» и так называемой «младшей Эдды», а также — норвежской «Саги о Тидреке», основанной, по признанию автора, на рассказах и песнях «мужей немецких» (нижненемецкая версия); b) в самой Германии: «Песнь о Нибелунгах», возникшая на Дунае (около 1200 г.), и «Песнь о Роговом Зигфриде» (XVI век), позднейшая обработка произведений рейнских шпильманов (см. приложение I *a*, 1 — источники). Ученые старой школы обычно отдавали предпочтение скандинавским источникам, в которых видели прямое

отражение древнегерманской, чуть ли не прагерманской формы героических сказаний, сохранивших на отдаленном севере первоначальные языческие черты, исказившиеся и затемненные на рано христианизованном немецком юге. При этом все скандинавские источники признавались одинаково древними и авторитетными; в составе самой «Эдды» еще не были установлены различные по времени литературные наслоения. Существенные противоречия отдельных версий сглаживались и сводились к мнимому единству. Так из отдельных поэтических памятников складывалась связная «биография Зигфрида», которая, в духе господствовавшей «мифологической школы», преподносилась в соответствующем истолковании как природный («солнечный») миф. Ср., например, изложение Симонса в авторитетной «Энциклопедии германской филологии» Германа Пауля (библ. I, № 6): «Герой вырастает в лесу, не зная родителей, у искусного кузнеца или альба. Он освобождает девушку, которая заперта в высокой башне или живет на вершине горы, окруженная пламенем или широкой водной поверхностью; преодолеть эти препятствия может только суженный ей герой, обладающий чудесным мечом или конем и побеждающий дракона, который охраняет девушку. Вместе с девушкой герой приобретает неисчерпаемый клад и волшебные предметы, подчиняющие ему природные силы. Затем он попадает во власть демонических противников... С помощью чар они заманивают его в свои сети, отнимают у него девушку для себя и, убив героя, завладевают его кладом».

В этой мифологической биографии Зигфрида особенно важное значение имеет вопрос об освобожденной им девушке. По представлению ученых старой школы, освобожденная девушка — Брюнхильда, будущая невеста короля Гунтера: Зигфрид пробуждает ее ото сна, обручается с ней (Vorverlobung — первое обручение), затем покидает ее ради воинских подвигов, приезжает в Вормс, в королевство бургундов, где царствует Гунтер, и, обманутый напитком забвения, который подносят ему бургунды, изменяет своей первой невесте и обручается вторично с сестрой Гунтера Кримхильдой (в скандинавских источниках она называется Гудруной), обещая Гунтеру, своему названому брату, сосватать ему Брюнхильду. Это толкование сказания наиболее

популярно и в литературных обработках «Нибелунгов»: мы находим его, например, у Рихарда Вагнера, опиравшегося на научную традицию своего времени, в его музыкальной тетралогии «Кольцо Нибелунга» (1852—1874 годы).

Однако уже в семидесятых годах XIX века намечается существенная переоценка скандинавской традиции героических сказаний; впервые датский ученый Э. Иессен отчетливо устанавливает происхождение героических сюжетов «Эдды» из Германии: сюжеты эти повествуют о великом переселении народов, их герои — бургунды, франки, гунны и другие племена, занимавшие германскую территорию в V веке (библ. II, № 10).

В восьмидесятых и девяностых годах Вольфганг Гольтер в ряде статей (библ. II, № 14) указал, что сказание о Зигфриде — специально франкского происхождения и возникло на Рейне. Проникновение его на скандинавский север имело несколько последовательных этапов. На севере сказания получили затем дальнейшее самостоятельное развитие. Первое обручение Зигфрида с Брюнхильдой (Vorverlobung), согласно Гольтеру, представляет новый, не известный немецким версиям мотив сказания. В старейших скандинавских версиях девушка, спящая на вершине горы и пробужденная Зигфридом ото сна,— не Брюнхильда, а валькирия Сигрдрифа («дарующая победу»). Напиток забвения, выпитый Зигфридом, есть также поздний скандинавский мотив, не имеющий соответствия в Германии. Таким образом, работы Гольтера установили существование в эддической традиции различных наслоений, из которых некоторые являются результатом местного развития на скандинавском севере и отходят от первоначального содержания сказания. С другой стороны, Симонс доказал подробным литературным анализом «Саги о Волсунгах» (библ. II, № 11), что эта прозаическая компиляция не является самостоятельным источником, как думали раньше, а пересказывает песни поэтической «Эдды», стараясь объединить их в связную биографию героя; при этом нередко параллельные версии сказания, сохранившиеся в «Эдде» в нескольких самостоятельных песнях, превращаются у компилятора в последовательные главы единой биографической цепи. Переоценке подверглась и

«Сага о Тидреке». В течение долгого времени главы этой саги, посвященные сказанию о Нибелунгах, считались в основном переложением немецкой «Песни о Нибелунгах». Эту точку зрения отстаивал еще Герман Пауль (библ. II, № 18); ее до сих пор защищает Панцер (библ. II, № 33). Однако уже Вильманс (библ. II, № 19) и Дрёге (библ. II, № 22) показали, что «Сага о Тидреке» имеет значение самостоятельного источника для восстановления истории сказания; нижненемецкие материалы, использованные норвежцем, составителем этой саги, восходят к поэтической версии, непосредственно предшествующей «Песни о Нибелунгах». Вопрос этот был еще раз пересмотрен Хойслером и решен в том же смысле (библ. III, № 10).

К этим результатам филологической работы своих предшественников Хойслер присоединяет проблему морфологической структуры старинных эпических форм. Различая в эддической традиции последовательные напластования общегерманских и континентально-германских сюжетов, западноскандинавские новшества в период, предшествующий заселению Исландии (с 850 года), и последующее местное исландское новотворчество (конец IX—XIII века), он вводит новый, морфологический критерий для установления относительной древности исландских эпических песен, которые сохранила нам «Эдда» (см. статью «Возраст и родина эддических стихотворений», библ. III, № 4). Его основной тезис гласит: героические сказания существовали только в форме героических песен; поэтому нельзя приписывать сказаниям таких признаков, которые противоречат структурным особенностям песни. Германская поэзия не знает морфологического типа биографической поэмы; героические сказания древних германцев существовали в форме самостоятельных песен, посвященных отдельным подвигам героев, из которых каждый образует особый сюжет. Такая форма литературной традиции допускает противоречия не только между вариантами одной и той же песни (вариации сюжета), но также между отдельными сказаниями об одном герое. Нельзя реконструировать связную биографию там, где не существовало биографической формы. Связной биографии Зигфрида не знает и эддическая традиция; только в поздней «Саге о Волсунгах» делается попытка биографической цикли-

зации и приведения к единству первоначально самостоятельных песен. «Эдда» является сборником поэтических произведений, по формальным признакам относящихся к различным литературным эпохам: старинный жанр германской эпико-драматической песни, рассказывающей о событиях (Ereignislied), стоит здесь рядом с новым жанром «героической элегии» с неподвижной ситуацией (Situationslied). Песни эти отражают различные этапы в литературной жизни сказания; в частности, отношения Зигфрида и Брюнхильды в отдельных песнях мыслятся по-разному: новые песни вводят мотив обручения Зигфрида и Брюнхильды, отсутствовавший в старых песнях, как и в более древней в этом отношении немецкой традиции. Необходимо историю героических сказаний изучать по принципам истории литературы (Sagengeschichte ist Literaturgeschichte); при таком историко-литературном подходе возникают вопросы об источниках и эволюции сюжета, о традициях и новых индивидуальных импульсах, об изменении художественных вкусов и смене литературных форм.

О Зигфриде существовало несколько самостоятельных сказаний, каждое из них — в обычной форме песни, исчерпывающей отдельный сюжет (по этому вопросу см. в особенности статьи Хойслера в «Энциклопедии германских древностей», библ. III, № 6, а также работы его ученика Полака, библ. II, № 26).

а) Сказание о драконе и кузнеце. Зигфрид вырастает в лесу у кузнеца; он убивает дракона, добывает клад, кровь дракона дает ему чудесные свойства (в немецких версиях — он искупался в крови дракона, тело его покрыто роговой оболочкой; в скандинавской версии — капля крови дракона попала ему на язык, он научился понимать язык птиц). Сказание о жизни в лесу у кузнеца и сказание о драконе связаны в сюжетном отношении и потому образуют содержание одной песни: кузнец посылает Зигфрида в лес убить дракона, желая сам завладеть его сокровищем; убив дракона, Зигфрид убивает своего воспитателя. В первоначальной версии сказания Зигфрид не знает своих родителей, он — сирота; впоследствии жизнь в лесу мотивируют различным образом: Зигфрид становится витязем королевского рода, в «Песни о Нибелунгах» — королевичем и рыцарем.

b) Сказание о кладе Нибелунгов. Зигфрид убивает двух братьев, владеющих несметным кладом. Братья называются Нибелунгами, они подземные альбы или цверги (карлики). «Песнь о Нибелунгах» дает им имена — Шильбунг и Нибелунг. В «Эдде» произошло сближение со сказанием о драконе и кузнеце: один из братьев отождествляется с кузнецом (Регин-Мимир), другой — с драконом (Фафнир): характерная контаминация, вызванная желанием объединить два самостоятельных сказания о кладе Зигфрида. В дальнейшем развитии сказания Нибелунгами будут называться все последующие владельцы клада.

c) Сказание о спящей красавице (Erweckungssage). Зигфрид пробуждает красавицу от волшебного сна. В северных сказаниях эта красавица — валькирия (Сигрдрифа), но не Брюнхильда. Отождествление с Брюнхильдой — результат более поздней биографической циклизации.

В основе этого сказания, как было указано Фогтом (библ. II, № 16), лежит старинная сказка о спящей красавице (Dornröschen), международный сказочный сюжет, перенесенный в героическую сферу.

d) Сказание о сватовстве (Werbungssage). Зигфрид, названый брат бургундского короля Гунтера и жених его сестры Кримхильды (Гудруны), помогает Гунтеру добыть себе невесту Брюнхильду, которая живет во дворце, окруженном пламенем. Зигфрид в образе Гунтера проникает на коне сквозь пламя, в течение трех ночей он делит ложе Брюнхильды, но, верный обету побратимства, кладет между собой и Брюнхильдой меч. Ссора королев, Брюнхильды и Кримхильды, во время купания на реке обнаруживает обман: Кримхильда показывает пояс и кольцо, отнятые Зигфридом у Брюнхильды в брачную ночь. Брюнхильда требует мести. Один из братьев (или вассалов) Гунтера убивает Зигфрида. Мотивировка убийства вполне ясна: обманутая Брюнхильда мстит за оскорбленную честь. Первое обручение Зигфрида и Брюнхильды (Vorverlobung) было бы осложнением сюжета двойной мотивировкой (месть за измену Зигфриду своей первой невесте + месть за обман при сватовстве).

Существуют два варианта сказания о смерти Зигфрида: по одним версиям его убивают в лесу (Waldtod),

по другим — на ложе Кримхильды (Bettod); соответственно этому убийство совершает в северной версии один из братьев Гунтера (Гутторм), в немецкой версии — его вассал Хаген. Возможно, что когда-то существовало другое, не дошедшее до нас сказание о смерти Зигфрида — убийство из-за клада; с этой точки зрения интересно, что Хаген в «Саге о Тидреке» является сыном альба (первоначального владельца клада?); во всяком случае, имя его выделяется среди исторических по своему происхождению имен бургундских королей (Гибихунгов), объединенных, согласно древнегерманскому обычаю, аллитерацией начального согласного (Гунтер, Гизельхер, Гибих и др.). Таким образом, на основании противоречий, обнаруженных в традиции, можно ~~гипотетически~~ реконструировать два сказания о смерти Зигфрида:

1) убийство из-за клада — в лесу — убийца Хаген (сын альба);

2) убийство в отместку за оскорбленную честь — на брачном ложе — убийца Гутторм (брат оскорбленного).

6. Вопрос об обручении Зигфрида и Брюнхильды (Vorverlobung), т. е. о тождестве невесты Гунтера, Брюнхильды, героини сказания о сватовстве (Werbungssage), и девушки, пробужденной Зигфридом ото сна, героини сказания о спящей красавице (Verlobungssage),— представляет важнейший спорный пункт в эволюции сказаний о Зигфриде. Его исследованию Хойслер посвятил специальную работу (библ. III, № 1).

В скандинавской традиции, как устанавливает Хойслер, эти женские фигуры имеют совершенно различные признаки. В одном случае подвиг героя заключается, как в сказке о спящей красавице, в освобождении от чар (Erlösung): девушка, освобожденная Зигфридом,— валькирия, она спит на горе, погруженная в волшебный сон, не за огненным валом, а за изгородью из щитов (Schildburg); разбудить ее может только витязь, не знающий страха. В другом случае герой помогает своему другу одолеть строптивую невесту (Bezwingung): Брюнхильда — не валькирия, а земная дева-воительница (Schildmaid); она живет во дворце, окруженном пламенем, не по волшебству, а по собственной воле; жених ее должен проехать сквозь пламя, для этого нужен волшебный конь.

Отчетливому установлению этого различия более всего препятствует лакуна в рукописном кодексе «Эдды», которая падает на окончание «Песни о Сигрдрифе» (пробуждение валькирии) и на начало старой песни о Сигурде (отрывок этой песни начинается с совещания братьев об убийстве Сигурда, предшествующие события отсутствуют). Восстановить утраченное позволяет, однако, «Сага о Волсунгах» (гл. 25—29), пересказывающая содержание «Эдды» в последовательности песен. Следуя господствовавшей теории Лахмана, прежние исследователи «Эдды» восстанавливали в лакуне несколько пропущенных песен-глав: песня о приезде Сигурда к Гунтеру, песня о добывании Брюнхильды, песня о ссоре королев и т. д. Морфологические исследования Хойслера позволяют восстановить утраченное в соответствии с обычными структурными особенностями германской героической песни.

Главам 25 и 26—27 соответствуют по содержанию две самостоятельные песни, принадлежащие к позднему слою эддической традиции, к ее новообразованиям: «Песнь о соколе» (гл. 25), повествующая о том, как охотничий сокол Сигурда залетел в окно башни, где жила Брюнхильда, и как Сигурд пришел за ним в ее терем, и «Песнь о снах» (гл. 26—27), перекликающаяся с рассказом о сне Кримхильды в начале немецкой «Песни о Нибелунгах», причем толковательницей вещего сна Гудруны здесь выступает ее будущая соперница Брюнхильда.

Гл. 28—29 рассказывают о приезде Сигурда к Гьюкунгам, о напитке забвения и обручении с Гудруной и о сватовстве Гуннара к Брюнхильде с участием Сигурда-свата. На основании противоречий изложения Хойслер устанавливает, что повествование «Саги о Волсунгах», стремящейся, как всегда, к биографической унификации противоречащих версий, контаминировано в части, касающейся завязки отношений Брюнхильды и Сигурда, из двух параллельных песен. Начало «старой» песни о Сигурде, в соответствии с архаическим стилем дошедшего до нас отрывка, заключало несколько эффектных драматических вершин: приезд Сигурда к Гуннару и побратимство — добыча невесты — ссора королев — жалоба Брюнхильды... Песня эта ничего не говорила о прошлом Сигурда, отсутствовал позднейший

мотив его обручения с Брюнхильдой. Рядом с этим в распоряжении автора был другой источник: главную часть лакуны занимала «большая» песнь о Сигурде, представляющая более позднюю версию сказания и в стилистическом отношении принадлежащая более поздней эпохе; эта песня знает и об обручении Сигурда с Брюнхильдой, и о напитке забвения. Таким образом, в «Эдде» обнаруживается существование трех песен о Сигурде, различных по трактовке сюжета: 1) «старая» песня (традиционная версия, без обручения); 2) «малая» песня (целиком сохранившаяся в «Эдде») — с попыткой по-новому осмыслить отношения Брюнхильды и Сигурда и изменить мотивировку убийства: Брюнхильда любит Сигурда, она ревнует его к Гудруне и презирает Гуннара (своеобразная психологическая модернизация, связанная с новыми художественными тенденциями в сфере композиции — с развитием статически-медитативных монологов и т. д.); 3) «большая» песня (восстановленная на основании «Саги о Волсунгах») — с дальнейшим осложнением мотивировки: Сигурд был первоначально обручен с Брюнхильдой; напиток забвения лишил его рассудка; когда он приходит в себя, он сознает трагизм своего положения и с чувством обреченности ждет неизбежной мести любимой им по-прежнему Брюнхильды (дальнейшее углубление и осложнение психологической ситуации, в особенности — в длинном диалоге Брюнхильды и Сигурда, сохраненном в прозаическом изложении саги). Отождествление Брюнхильды со «спящей красавицей», освобожденной Сигурдом,— дело рук этого поэта-новатора, произведение которого, по морфологическим признакам, возникло не ранее 1100 года.

В поздних песнях «Эдды» («Пророчество Грипира», «Поездка Брюнхильды в Хель») эта новая концепция уже использована, как она наличествует и в биографической компиляции «Саги о Волсунгах».

7. Вместе с отождествлением двух героинь устраняется возможность мифологического истолкования биографии Зигфрида. (Зигфрид как «солнечный герой» — «солярный миф» так называемой «мифологической школы».) В специальной работе, посвященной «Истории и мифу в германских героических сказаниях» (стр. 343 наст. изд.), Хойслер выступает против общепринятого в старой науке положения, что героическое сказа-

ние слагается из мифологических и исторических элементов, в процессе очеловечения, историзации древних мифов. Он предостерегает против преувеличения мифологических элементов в германском эпосе. Связь с Одином, валькириями и другие мифологические элементы скандинавской версии сказаний о Сигурде и Волсунгах являются, по его мнению, особенностями скандинавской традиции, связанными с воинской религией Одина эпохи викингов, поздней «мифологической романтикой скандинавского Севера» (nordische Götterromantik).

Однако не очень богаты и исторические элементы германского эпоса. В той же статье Хойслер подводит итоги изучения германского эпоса с исторической точки зрения. Результаты настраивают его скептически. Сохранились исторические имена — Этцель — Атли (король гуннов Аттила), Херка (его жена), Блёделин (его брат), Дитрих Бернский (король готов Теодорих Великий), Гунтер (Гундихарий, король бургундов) и немногие другие. Из исторических событий времен великого переселения народов: в сказании о гибели бургундов — отдаленное воспоминание о разрушении бургундского царства гуннами при короле Гундихарии (437) и о смерти Аттилы на ложе германской девушки Ильдико — Хильды (453); в сказании об изгнании и возвращении Дитриха и о его борьбе с Эрманарихом — воспоминание о борьбе Теодориха с Одоакром за обладание Италией и т. п. Однако исторические происшествия как элемент эпических сказаний менее всего сохраняют реальные очертания событий и их подлинный исторический смысл: превращаясь в эпические сюжеты, они подвергаются стилизации по привычным эпическим схемам. Гибель бургундского царства, событие большой политической важности, объясняется в эпосе алчностью Аттилы, жадного до клада, которым владеют бургундские короли, или (в позднейших немецких версиях) местью Кримхильды за убийство ее мужа Зигфрида. Германские сказания, говорит Хойслер, не интересуются вопросами национальными, государственными, историческими; в поэтической концепции дружинного певца все исторические события переводятся на язык личных отношений между героями; мотивы их действий: помощь другу, месть врагу, добыча невесты, распря между родичами (чаще всего свойственниками), жажда подвигов или алчность к золоту.

В этом существенное отличие германского эпоса от эпосов старофранцузского, сербского или русского.

Это отсутствие в германском эпосе в широком смысле национальной историко-политической проблематики, которое правильно констатировал Хойслер, не является, однако, как он думает, специфическим признаком этого эпоса, выражением «аристократической» идеологии германской дружинной поэзии. Оно объясняется его более архаическим характером как эпоса племенного (дофеодального), сложившегося в основном в эпоху «великого переселения народов», т. е. в период разложения патриархально-родовых отношений, на «высшей ступени варварства» (по Энгельсу). Отсюда преобладание в древнегерманских эпических сказаниях родовой и семейной темы и на ее фоне — индивидуальной героики в отличие от эпосов старофранцузского, сербского или русского, происхождение которых относится к более позднему времени сложившейся народности и государственности, когда центральной темой героических сказаний и песен становится защита родины от национального врага.

В новейшее время на смену мифологической и исторической теории происхождения эпических сюжетов явилась сказочная теория (Вильгельм Вундт). В работах Фр. Панцера по германскому эпосу — о «Кудруне» (F. P a n z e r, «Hilde — Gudrun», 1901), о Беовульфе и Зигфриде (библ. II, № 25) — проводится общее положение, что эпические сюжеты имеют источником сказки: Зигфрид, как и Беовульф, по своему происхождению сказочные герои. Хойслер относится критически и к этой новой теории. Правда, он признает присутствие сказочных мотивов в изображении детства Зигфрида и его жизни в лесу. Сходство Зигфрида с другими эпическими героями — Ахиллом, Сохрабом, Кухуллином,— отдельные мотивы сказания, например «роговая оболочка» Зигфрида, могут, и по его мнению, восходить к древнейшим сказочным сюжетам (Urmärchen); в большинстве случаев, однако, речь идет скорее о позднейших заимствованиях из сказочных источников. Для Хойслера сказка — лишь один из литературных источников, которым пользуется автор эпической песни наряду с различными другими. В распоряжении средневекового певца, как и у современного писателя,— весь литератур-

ный репертуар его времени: мифы о богах и демонах как литературные сюжеты, местные предания (Lokalsagen), странствующие повести и анекдоты, сказочный фольклор и т. д. Автор эпических песен — поэт, и его произведение так же подчиняется законам литературной преемственности и эволюции, как и всякое другое литературное произведение.

8. История сложения «Песни о Нибелунгах» позволяет проверить теорию Хойслера на конкретном примере. Методологическая поучительность этого примера заключается в том, что на германской почве сказание о Нибелунгах фактически сохранилось в нескольких последовательных обработках, отразившихся в «Эдде», в «Саге о Тидреке» и в немецкой поэме, так что реконструкция процесса сложения опирается не только на гипотезы (как, например, при анализе гомеровских песен), а на действительно существующие литературные памятники. Этому вопросу посвящен труд Хойслера «Сказание и песнь о Нибелунгах» (стр. 49—293 наст. изд.), подводящий итог его многолетней работе в ряде специальных исследований (библ. III, № 7—8, 10, 12).

«Песнь о Нибелунгах» распадается на две части с самостоятельными сюжетами: 1) сказание о Брюнхильде (сватовство Гунтера и смерть Зигфрида); 2) сказание о бургундах (гибель Гунтера и его братьев в стране Аттилы). Эти части, как показывает «Эдда», первоначально были двумя самостоятельными песнями, и развитие каждой из них шло своими особыми путями.

А. Сказание о Брюнхильде

a) Первая ступень — франкская песня о Брюнхильде V—VI веков, краткая эпико-драматическая песня (Ereignislied), пользующаяся аллитерирующим стихом. Она восстанавливается по старой песне о Сигурде в «Эдде».

b) Репертуар дружинных певцов переходит к шпильманам, бродячим певцам-профессионалам средневековья. Аллитерация заменяется рифмой; меняется стиль. В конце XII века сложена «Младшая песнь о Брюнхильде», которая восстанавливается по ее прозаическому переложению в «Саге о Тидреке». Изменения сводятся: 1) к стилистическому распространению (Anschwellung), 2) к сюжетной переработке. Эта последняя носит признаки сознательного и последовательного изменения, ис-

ходящего из определенной отправной точки,— огненный вал (Flammenritt) заменяется более понятными для шпильмана и его публики состязаниями богатырской девы Брюнхильды с женихами, за которыми следует укрощение строптивой невесты на брачном ложе. Таким образом, Хойслер считает эти сказочные мотивы немецкой версии вторичными, более новыми, чем героические в скандинавской версии сказания.

Вторая ступень сказания о Брюнхильде отражается, по мнению Хойслера (библ. III, № 10), и в русских сказках о добывании строптивой невесты (например, А. Н. Афанасьев, Народные русские сказки, т. II, 1938, № 198—200 и др.). Позицию Хойслера в этом вопросе пытался обосновать в специальном исследовании его ученик Левис оф Менар («Сказание о Брюнхильде в России», библ. II, № 29; ср. на ту же тему русскую работу проф. Б. М. Соколова, библ. II, № 43). Положение это спорное; против него возражал в особенности Панцер, сторонник приоритета сказки (библ. II, № 35).

c) Третья ступень — поэма о Нибелунгах, часть I.

B. Сказание о бургундах

a) Первая ступень — франкская песня о гибели бургундов: краткая эпико-драматическая песня (Ereignislied), написанная аллитерирующим стихом; восстанавливается по старой песне об Атли в «Эдде». Возникла в V веке вскоре после отразившихся в ней исторических событий (гибель бургундского царства короля Гундихария в 437 году; смерть Аттилы в 453 году). Существенной связи в сюжете с песней о Брюнхильде на этой ступени не наблюдается: виною гибели бургундских королей является не месть Кримхильды (Гудруны) за Зигфрида, а алчность Аттилы, жадного до золота Нибелунгов. Тем не менее сближение сказаний уже произошло: действующие лица в обеих песнях частично те же, клад бургундских королей, вызвавший алчность Аттилы, отождествляется с кладом Зигфрида.

b) Вторая ступень — баварская песня о бургундах VIII века (сначала — аллитерирующим стихом, затем — обычными в искусстве шпильманов парными рифмами). Эта промежуточная ступень является реконструкцией, не

засвидетельствованной памятниками. Она связана с основным расхождением скандинавской и немецкой версий сказания: в первой — месть Гудруны мужу за братьев (она убивает Атли, виновника гибели Гуннара и Хогни); во второй — месть Кримхильды братьям за убийство мужа (Зигфрида); Аттила остается пассивным, скорее дружественным к своим гостям свидетелем событий. Это новшество немецкой версии, отклоняющееся от исторической легенды об обстоятельствах смерти Аттилы, связано, по мнению Хойслера, с сближением сказания о гибели бургундов с готскими по своему происхождению сказаниями о Дитрихе Бернском (Теодорихе Великом), который, согласно эпосу, проводит годы своего изгнания при дворе Аттилы и возвращается на родину с его войсками. Аттила в этих сказаниях выступает как добрый король, покровитель германских витязей, в частности Дитриха. Сближение франкских и готских песен и «оправдание Аттилы» произошло, по всей вероятности, в Баварии: баварцы, соседившие с франками, явились наследниками готских традиций и готского эпоса о Дитрихе после разрушения остготского царства в Италии (вторая половина VI века).

с) Третья ступень — эпическая поэма «Гибель Нибелунгов» («Der Nibelunge Not» — заглавие, сохранившееся в ряде рукописей для всей поэмы о Нибелунгах в целом); восстанавливается на основании прозаического изложения «Саги о Тидреке». Поэма эта написана в конце XII века австрийским шпильманом и пользуется новой строфической формой, заимствованной из лирики (так называемая «кюренбергова строфа», которой написана и «Песнь о Нибелунгах»); однако она сохраняет еще неточные рифмы (ассонансы), обычные в старом искусстве немецких шпильманов (следы существования таких рифм встречаются и в последней редакции «Нибелунгов»). Таким образом, переход от сжатой формы песни к распространенной поэме впервые осуществляется на сюжетном материале второй части «Нибелунгов». Об этом свидетельствует различие в изложении событий первой и второй части в «Саге о Тидреке» и в самой «Песни о Нибелунгах», которое уже прежде останавливало внимание исследователей: в «Саге о Тидреке» краткость повествования в главах, восходящих к песне о Брюнхильде, резко отличается от распространенности

изложения в пределах событий, составляющих содержание поэмы о гибели Нибелунгов.

d) Четвертая ступень — поэма о Нибелунгах, часть II.

Историко-литературная обстановка, в которой совершается превращение песни в поэму, определяется развитием новых художественных вкусов под влиянием импортированных из Франции образцов. Первыми такими образцами были немецкие переводы «Песни о Роланде» и стихотворного романа об Александре Македонском (около 1130 года). В последней трети XII века в немецкой переработке появляются произведения нового литературного жанра — французских стихотворных рыцарских романов, так называемого артуровского цикла (Гартман фон Ауэ, «Эрек» и «Ивейн»). «Песнь о Нибелунгах» возникла около 1200 года. Автор ее — австриец — впервые объединяет в одном произведении сказание о Брюнхильде и сказание о бургундах, достаточно сблизившееся в процессе литературной эволюции. Автор знает рыцарский эпос на французские сюжеты и находится под его влиянием, но выбирает для своей поэмы старинный национально-героический сюжет, в соответствии с архаическими вкусами придунайских земель, удаленных от центров идущего с Запада французского влияния. Его задача — объединение и согласование обеих разнокачественных частей (песни о Брюнхильде и поэмы о бургундах), проведение одинаковой метрической формы («кюренберговой строфы», которой уже была написана вторая часть), точных рифм, которых требовало новое искусство, воспитанное на романских образцах, единообразного словесного стиля. Вместе с тем он старается приспособить поэму к требованиям рыцарской культуры: его Зигфрид — не безродный бродяга, выросший в лесу, а принц, у которого свое царство; описывается его воспитание в родительском доме; его любовь к Кримхильде развивается в куртуазных формах, предписываемых рыцарскими романами. Основная цель поэта, говорит Хойслер, «поднять старую поэму о „Гибели Нибелунгов“ на высоту современного искусства, дать ее в новой обработке, стоящей на высоте современного искусства,— каким оно предстало ему во французских рыцарских романах».

Сравнение последовательных редакций позволяет установить приемы стилистического распространения

(Anschwellung) — основного фактора превращения песни в поэму. Распространение это в количественном отношении для обеих частей не одинаково, так как источником первой части «Песни о Нибелунгах» была краткая песня, источником второй — более обширная поэма. Первая часть увеличена (по сравнению с показаниями «Саги о Тидреке») примерно в 10 раз, вторая — только в 2,5 раза. В результате первая часть более модернизована, но это расширение произошло за счет элементов обстановочных: в сюжетном отношении она является гораздо менее насыщенной событиями, чем первая. В связи с эпическим расширением увеличивается число действующих лиц; растет и число отдельных сцен, в которых развертывается действие, появляются совершенно новые эпизоды, в особенности в первой части: саксонская война, в которой Зигфрид помогает Гунтеру; поездка Зигфрида в страну цвергов за своим кладом и встреча с Альберихом; приезд Зигмунта, отца Зигфрида, со свитой в гости в Вормс и др.; в развитии сцены убийства Зигфрида на охоте Хойслер усматривает влияние старофранцузского героического романа «Даурель и Бетон» (уже на второй ступени сказания о Брюнхильде по показанию «Саги о Тидреке»). Охотно изображаются события мирной жизни в форме статически-описательной: посвящение Зигфрида в рыцари при дворе отца, любовь Зигфрида и Кримхильды, празднества, прием посольств и гостей. Более подробно изображается и душевная жизнь героев. Словесный стиль становится многословным и медленным, появляются повторения, возвращения вспять, предвосхищения будущего.

Чрезвычайно обстоятельно, иногда педантично проводит Хойслер сравнение «Песни о Нибелунгах» с более ранними поэтическими обработками того же сюжета, отраженными в «Эдде» и в «Саге о Тидреке», стараясь в каждом отдельном случае доискаться до сознательного мотива того или иного новшества и отнести соответствующие изменения к определенной ступени развития сказания. Поучительно сравнение одной и той же сцены в старой и новой обработке: например, во второй части — переправа через реку на пути в страну гуннов, прием гостей при дворе Аттилы, сцены боев или «выспрашивание клада». Основная задача при этом — характеристика индиви-

дуального мастерства автора «Песни о Нибелунгах», его задач, его творческого облика. Для Хойслера, в отличие от Лахмана и его продолжателей, он не простой редактор и систематизатор (Ordner), а творческий поэт (Dichter), с художественной индивидуальностью.

9. Теоретические положения Хойслера и основанная на них методика исследования получили в Германии широкое признание и легли в основу всей дальнейшей работы по изучению германского героического эпоса. Разногласия и поправки в частностях не меняют этого общего положения. Так, Хемпель считает, что старая поэма о гибели Нибелунгов была сложена не в Австрии, как думает Хойслер, а на Рейне (библ. II, № 31); но это не означает изменения общих принципов и методики исследования. Большие обобщающие труды Германа Шнейдера (библ. I, № 11) и Безеке (библ. I, № 14) по германским эпическим сказаниям написаны с позиций Хойслера, как и обширная история средневековой немецкой литературы Густава Эрисмана (Gustav Ehrismann, Geschichte der Deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters, т. 3, 1935) и ряд других учебного типа пособий по этой эпохе. Критика теории Хойслера, более решительно обозначившаяся за последние два десятилетия, не всегда ведется с прогрессивных позиций и не отличается особой глубиной и убедительностью.

Взгляды Хойслера, представляющие результат изучения памятников германского эпоса, имеют значение и для общей теории развития эпоса. Хойслер покончил с теорией редакционного свода, созданной Вольфом и Лахманом, он показал, что эпическая поэма (эпопея) качественно отличается от более древнего жанра эпической песни: она возникает не в результате нанизывания эпизодических песен («кантилен»), а в процессе творческой переработки, развертывания («разбухания») песни с соответствующим изменением содержания и стиля. Так, сводная былина о Добрыне Никитиче в «Онежских былинах» Гильфердинга (сказитель Калинин, № 5), нанизывающая ряд эпизодических сюжетов об этом герое, его богатырских подвигах, на нить своего рода эпической биографии, не меняя существенным образом их содержания и формы изложения, не становится от этого эпопеей, а остается сводной былиной.

Это не значит, однако, что рядом с эпическим раз-

вертыванием в формировании эпоса не играют роли процессы циклизации, значение которых Хойслер явно недооценивает. Циклизация эпоса может происходить вокруг легендарного эпического властителя (Карла Великого в эпосе старофранцузском, Владимира Красного Солнышка — в былинах киевского цикла, Джангара — в эпосе калмыцком и т. п.). Но объединение может происходить и в результате циклизации биографической: отдельные подвиги героя, первоначально самостоятельные, сближаются между собой, как звенья эпической биографии, дополняются рассказом о его чудесном рождении и юности («enfances» старофранцузского эпоса), о его смерти, которой нередко предшествует покаяние («монашество» — «moniage»); наконец, в порядке циклизации генеалогической — о его предках и потомках, предшественниках и продолжателях его славы. Классическим примером такой циклизации, биографической и генеалогической, с одновременным стилистическим развертыванием в смысле Хойслера, может служить киргизская эпопея о хане-богатыре Манасе и его 40 дружинниках, его сыне Семетее и внуке Сейтеке. Сходные тенденции к циклизации обнаруживают во французском эпосе поэмы о Гильоме Оранжском, его предках и потомках; эпическую биографию получает и Роланд; в такую биографию складываются и подвиги Беовульфа в англосаксонской поэме. Сходные тенденции обнаруживают и германские сказания о Зигфриде и о Дитрихе Бернском, и поздние прозаические саги о Волсунгах и о Тидреке лишь наглядно обнаруживают те тенденции к сближению и взаимодействию, а следовательно, и к известной биографической унификации, которые издавна наличествовали между первоначально самостоятельными песнями (сказаниями) о подвигах того и другого героя.

Эпические сказания, согласно учению Хойслера, не существуют вне песен и поэм; поэтому история героических сказаний есть история литературных произведений и должна рассматриваться методами истории литературы («Sagengeschichte ist Literaturgeschichte»). Сравнение дошедших до нас поэтических версий и вариантов сказания обнаруживает не пассивный, а творческий характер этих изменений; оно позволяет наметить эволюцию поэтических сюжетов, которая должна рассматриваться в неразрывной связи с эволюцией эпических

форм и поэтического стиля в их исторической обусловленности.

Хойслер говорит, что изменения эти происходят под влиянием определенных «культурных условий». Однако о характере этих культурных (мы бы сказали — социальных) условий он умалчивает: в этом вопросе буржуазная история и социология не могли служить для него сколько-нибудь надежной опорой. Основную роль в процессе развития эпических сказаний от песни к эпопее Хойслер приписывает переходу к письменной форме, к «книжному» эпосу. Однако нам известны примеры развернутого и широкого эпического стиля и в устном эпосе: например, грандиозная по своим масштабам киргизская эпопея «Манас» или узбекский «Алпамыш» в редакции Фазиля Юлдашева.

В специальном вопросе развития сказания и песни о Нибелунгах генетическая схема Хойслера в основном должна быть признана правильной. Намеченные им последовательные этапы этого развития представляют узловые, поворотные пункты в поэтической жизни сказания, и все они являются результатом не субъективных домыслов и произвольных реконструкций, но подтверждаются документально — песнями «Эдды» и «Сагой о Тидреке» (за исключением «баварской» песни о бургундах, которая восстанавливается как необходимое переходное звено между двумя засвидетельствованными формами сказания). Малоубедительными представляются попытки некоторых критиков Хойслера, главным образом Панцера (библ. II, № 33), возродить старую теорию, согласно которой «Сага о Тидреке» представляет позднее «огрубленное» переложение «Песни о Нибелунгах» и не имеет значения самостоятельного источника. Не меньшие сомнения вызывают и некоторые новейшие попытки путем анализа противоречий письменной традиции восстановить ряд параллельных версий сказания, «контаминированных» автором «Песни о Нибелунгах». Так, Шнейдер (библ. II, № 34) реконструирует две параллельные песни о Зигфриде и Брюнхильде; в обширном исследовании Кралика (библ. II, № 32) их оказывается три (песня о героическом сватовстве с убийством как отмщением за обман и Брюнхильдой как главной героиней; песня о добыче клада и убийстве Зигфрида из-за клада с Кримхильдой в той же роли; «комическая»

песня о двойной свадьбе Зигфрида и Гунтера, которая заканчивается благополучно — воцарением Зигфрида в отцовском королевстве); для сказания о гибели бургундов Кралик восстанавливает четыре параллельные песни (из них одну также «комическую»). Такие опыты «расслоения», не подтвержденные наличным материалом, в сущности возвращаются к произвольным и бездоказательным методам реконструкции Вильманса или Тен-Бринка, против которых направлена была критика Хойслера. Здесь в особенности уместно вспомнить его трезвый критический принцип — не вводить в реконструкцию «лишних промежуточных ступеней» («überflüssige Posten stellen wir nicht in Rechnung»).

Тем не менее вопрос о параллельных версиях имеет и принципиальную сторону, которая сохраняет свое значение, несмотря на неубедительность их реконструкции. Хойслер, намечая в своей схеме лишь узловые пункты развития сказания, зафиксированные в письменной форме, тем самым не учитывает текучести живой устно-поэтической традиции эпоса, наличия во всяком устном исполнении большого числа вариантов песни, перерастающих в известных условиях в самостоятельные версии, притом не только расходящихся между собой, но в ряде случаев перекрещивающихся и переплетающихся в своем последующем развитии. Об этом лучше всего свидетельствует именно эддическая традиция сказаний и песен о Нибелунгах и Гьюкунгах. Однако Хойслер принципиально не признает такой текучести германского эпического предания: он видит возможность новотворчества в эпосе не в порядке устной импровизации многих певцов, а только в результате сознательной авторской инициативы отдельных выдающихся творческих личностей. «Все эти скопы и скальды, шпильманы, рыцари и рыцарские дамы исполняли заранее обдуманные, выученные наизусть песни, свои или чужие», — так формулирует Хойслер это положение в теоретической статье «Песнь о Нибелунгах и проблема эпоса» (библ. III, № 9): «Самостоятельное творчество вполне допускает отсутствие импровизации и относительную прочность текста». В германском эпосе, по утверждению Хойслера, «не остается места для импровизации с соответствующими ей явлениями. Такие художественные произведения, как героические песни «Эдды» или «Песнь о Хильдебранде

и Хадубранде», никогда не были плодом минутного вдохновения» (стр. 221 наст. изд.).

Между тем на самом деле, как показывают непосредственные наблюдения над современным бытованием эпоса (русских былин, южнославянских юнацких песен, эпических сказаний народов Советского Востока), в живом устнопоэтическом предании традиция всегда бывает связана с частичной импровизацией и новотворчеством не как «плодом минутного вдохновения», а в рамках определенной сложившейся традиции сюжета и поэтического стиля. Индивидуальное творчество и коллективная традиция не противопоставлены друг другу, как думает Хойслер, но образуют диалектическое единство.

В свое время акад. А. Н. Веселовский, опиравшийся в своих исследованиях на богатое эпическое творчество современных славянских народов, обвинял немецких филологов, критиков Гомера и «Нибелунгов», в «игнорировании живой эпической традиции». «Западные ученые, которые очень мало знакомы с живущей эпической традицией,— писал Веселовский,— невольно переносят на вопросы народной поэзии в древнем периоде вопросы критики чисто книжной. Этим грешит вся критика «Нибелунгов» и отчасти критика Гомеровского эпоса» [1]. Не свободен от этой ошибки и Хойслер. Он склонен рассматривать устнопоэтические варианты песни по аналогии с вариантами средневековых рукописей (см. стр. 170 наст. изд.). Поэтому некоторые его сопоставления имеют недостаточно гибкий, порой мелочный характер, фетишизируют наличные письменные тексты, преувеличивая обдуманность и сознательность каждого «авторского» изменения. Историко-литературный метод, недостаточно учитывающий качественные особенности устной литературы, тем самым толкает исследователя на преувеличение ее «книжного» характера.

Весьма убедительными и плодотворными следует признать замечания Хойслера о мифологических и исторических элементах германского эпоса. Они перекликаются с критикой в советской фольклористике преувеличений и ошибок «мифологической» и «исторической» школы. Они не потеряли своего значения и в настоящее

[1] А. Н. Веселовский, Историческая поэтика, М., 1940, стр. 622.

время, если учесть возрождение этих теорий в современной зарубежной, в частности немецкой, науке. Для «неомифологов» (Дюмезиль, Ян де Фриз, Ф. Р. Шредер и др.) эпические сюжеты восходят к мифу, религиозному обряду и культу. Зигфрид опять становится сыном небесного бога и богини земли, его «эпическая биография» — отражением мифа об умирающем и воскресающем боге или сыне божьем, родственного скандинавскому мифу о Бальдре (библ. I, № 12). Напротив, сторонники «исторических» разысканий (Хуго Кун и Курт Вайс, библ. II, № 36) склонны искать источник трагедии Зигфрида, как это делалось и раньше без особого успеха, в кровавых семейных раздорах эпохи Меровингов (борьба между королевами Брюнхильдой и Фредегундой и убийство молодого короля Сигиберта, мужа Брюнхильды, по наущению ее соперницы, в 565 году). В этих обстоятельствах критические предостережения Хойслера не потеряли и доныне своей актуальности.

Более спорными представляются замечания Хойслера по поводу так называемой «сказочной теории». Необходимо согласиться с ним, когда он отрицает сказочное происхождение сюжетов героического эпоса как универсальный закон развития эпического жанра, который в свое время отстаивал Вундт, а Панцер пытался применить к германским эпическим сказаниям (библ. II, № 25). Эпос старофранцузский и испанский, русские былины, южнославянские юнацкие песни представляют в своей основе создания феодальной эпохи и непосредственно связаны в своей героике с историческими судьбами народа, с его борьбой за свою независимость против чужеземных захватчиков. В них наличествуют лишь отдельные разрозненные элементы, темы и мотивы сказочного происхождения, использованные как средство поэтической идеализации в соответствии с средневековым мировоззрением. То же относится, как показал Хойслер, и к более древним, но также историческим по своему происхождению германским сказаниям о Дитрихе и Эрманарихе, о гибели бургундов и мести Гудруны — Кримхильды и т. п. Однако иной характер имели сказания о юности Зигфрида, о кузнеце и кладе, о драконе и спящей красавице: они содержат не отдельные мотивы сказочного характера, которые могли бы рассматриваться в одном ряду с позднейшими литератур-

ными заимствованиями, а целую систему мотивов, восходящих, по-видимому, к древнейшей богатырской сказке.

Сказочное происхождение имеет, вероятно, и сказание о Зигфриде-свате (Зигфрид и Брюнхильда). Оно связано с ролью свата в древнем свадебном обряде как заместителя жениха, с его далеко идущими правами на невесту родича в качестве представителя родового коллектива. То, что в более древнем понимании было нормальным, считалось правильной и даже «священной» (ритуальной) обязанностью, то в понимании более позднего времени должно было стать преступлением против брачных запретов и этических норм, нарушением «доверия» со стороны побратима. На этой исторической двойственности понимания «доверия» строится трагедия Зигфрида и Брюнхильды в ее последовательных истолкованиях, характерных для нравов и психологии более позднего времени. Русская сказка, в которой слуга царевича выступает его помощником в сватовстве к богатырской деве и укрощает ее на брачном ложе, а затем становится жертвой ее мести, когда «богатырь-девка» узнает об обмане, не является, конечно, «вульгаризованным» отражением германского эпического сказания, как думал Хойслер (библ. III, № 10) и как повторяли за ним его ученики: она представляет свидетельство существования широко распространенного сюжета древней богатырской сказки, основанного на указанных брачных обычаях и представлениях и отложившегося, в частности, и в германском сказании о Зигфриде-свате.

Было уже сказано, что Хойслер не остался в стороне от аристократической теории эпоса, господствовавшей в зарубежной науке его времени. Это сказывается неоднократно в его оценке древнегерманской эпической героики по сравнению с позднейшим более «грубым» искусством шпильманов и в его рассмотрении германского эпоса на всех ступенях его развития как «придворной поэзии» (Hofpoesie) — в отличие от народной песни или народного предания (Volkssage). Дружинный певец, создатель древнегерманского аллитерирующего эпоса, был поэт полупрофессиональный и пел при дворах германских князей; но и шпильман, человек грамотный, писал свои «книги о героях» для рыцарских заказчиков, т. е. для феодального двора. В понимании Хойслера «Песнь о Нибелунгах» не народный эпос, а эпос «при-

дворный» (höfisches Epos), как и стихотворный рыцарский роман, которому он обычно противопоставлялся. В отличие от этого «рыцарского эпоса» (Rittерepos) Хойслер предпочитает называть его «героическим эпосом» (Heldenepos), национальным по характеру своих тем (в противоположность интернациональным, заимствованным сюжетам рыцарского эпоса), но не «народным» в смысле простонародности (согласно приведенной им французской формуле: «épopée nationale», но не «épopée populaire»).

Это истолкование в ряде случаев несомненно искажает историческую перспективу: германский дружинник эпохи «военной демократии» (термин Энгельса), как соответственно и дружинный певец, не был еще аристократом-феодалом, противопоставлявшим себя и свои воинские идеалы «народным массам»; средневековый бродячий шпильман был человек из народа и пел для народа не менее часто, чем для своих феодальных покровителей; влияние этих последних, как и влияние рыцарской литературы, на письменную форму героического эпоса было в разных случаях различным и приводило иногда к большей и иногда к меньшей «феодализации» его народной основы. Однако Кведлинбургская хроника свидетельствует о широкой популярности песен о Дитрихе Бернском «среди крестьян» (rustici) — свидетельство, которое не теряет своего значения, несмотря на критические замечания Хойслера (стр. 287 наст. изд.).

Требует исторического уточнения и самое понятие «книжного эпоса». Его автор, грамотный шпильман, стоит еще на грани двух эпох — свободного песенного исполнения и рецитации по письменному тексту. В большинстве случаев в своей практике он, вероятно, соединял то и другое и текст его «литературного произведения», созданного не за письменным столом, сохранял еще следы текучести устной традиции.

Показательно, что именно с этой стороны концепция Хойслера встретила возражение со стороны Ганса Наумана, создателя пресловутой теории «опустившихся культурных ценностей». Науман считает, что в этой концепции демократическая фигура шпильмана является «совершенно излишней» и представляет «пережиток романтизма». «Этот бесчестный и бесправный сброд акробатов, плясунов и музыкантов,— утверждает он вопреки

многочисленным историческим свидетельствам,— никогда не принимал участия в создании эпической поэзии» (библ. III, 13*а*).

В новейших книгах Панцера (библ. II, № 35, 37), крупнейшего исследователя германского эпоса после Хойслера, его младшего современника и во многом его противника, эта крайняя точка зрения приносит свои плоды. Если Хойслер признавал весьма спорное влияние старофранцузского героического романа «Даурель и Бетон» на одном из этапов сложения «Нибелунгов», то в работах Панцера называются в числе «источников» немецкой поэмы девять французских эпопей (в том числе «Рено де Монтабан», «Роланд», «Ожье Датчанин», «Майнет» — поэма о детстве Карла Великого, роман о Бове и др.); автор «Нибелунгов» знал и провансальских трубадуров (Жиро де Борнеля), и латинскую «Энеиду» Вергилия, и немецкую «Энеиду» Генриха фон Фельдеке, поэму «Вальтарий» в ее латинской обработке (X век), немецкую поэму об Александре попа Конрада, «Императорскую хронику», «Короля Ротера», из немецких рыцарских романов — «Ивейна» Гартмана фон Ауэ и первые книги «Парцифаля» Вольфрама фон Эшенбаха, а также стихотворения многих миннезингеров. В основе этих сопоставлений лежат в большинстве случаев, как обычно, не генетические связи, а типологические сходства сюжетов и ситуаций, совпадения фразеологических оборотов, коренящиеся в традиции. При таком уровне литературного образования автор «Нибелунгов», как полагает Панцер, был, конечно, не шпильман, а клирик (т. е. получил церковное образование), может быть, был каноником собора г. Пассау (где, по-видимому, написана австрийская поэма); он знал латинский и французский языки, поэтому, вероятно, обучался в Париже или Реймсе, «как многие клирики епископства Пассауского».

Разумеется, и в этом случае мы отдадим предпочтение взглядам Хойслера, гораздо более осмотрительным и критическим, даже частично расходясь с его теоретическими положениями.

Мало внимания уделяет Хойслер историко-типологическому сопоставлению германского эпоса с эпическим творчеством других народов. Напротив, он охотно подчеркивает специфические отличия германской эпической традиции (согласно его теории — отсутствие песенной

импровизации, декламационное исполнение древнегерманского певца и т. п.). Последовательное преодоление этой изолирующей точки зрения мы имеем в настоящее время в трудах проф. Теодора Фрингса (Лейпциг) и его школы, посвященных изучению германского эпоса сравнительно с эпосом славянских и восточных народов [1].

Вопросы теории эпоса, которым посвящена настоящая книга, стали у нас за последнее время предметом более широкого общественного внимания в связи с растущим интересом к изучению богатейшего эпического наследия народов нашей страны. Как нам представляется, критическое использование классических работ Хойслера по германскому эпосу может быть полезно в этом деле.

Книга содержит основную работу Хойслера «Сказание и песнь о Нибелунгах» и две статьи теоретического характера, излагающие его взгляды на более широком материале германского эпоса. Чтобы сделать положения автора понятными для читателей, не являющихся специалистами по германским литературам, мы дали в приложении аннотированный список источников по сказанию о Нибелунгах, которыми Хойслер пользовался в своих реконструкциях, а также прозаическое переложение содержания немецкой «Песни о Нибелунгах» поэта и филолога-германиста Людвига Уланда и краткий свод скандинавской традиции тех же сказаний из прозаической «Эдды» исландца Снорри Стурлусона (переводы Н. А. Сигал). В примечаниях даны пояснения других исторических и литературных фактов и материалов, которые Хойслер предполагает известными своим немецким читателям, в частности содержание германских эпических сказаний, упоминаемых в тексте. Избранная библиография должна помочь читателю в дальнейшей самостоятельной работе.

В. Жирмунский

---

[1] Theodor Frings, Europäische Heldendichtung («Neophilologus», 1949, стр. 1—29); Theodor Frings und Max Braun, Brautwerbung, т. I, Leipzig, 1947. См. также В. Жирмунский, Эпическое творчество славянских народов и проблема сравнительного изучения эпоса. Доклады к IV Международному съезду славистов, М., 1958.

СКАЗАНИЕ И ПЕСНЬ О НИБЕЛУНГАХ

ПРЕДЫСТОРИЯ «ПЕСНИ О НИБЕЛУНГАХ»

В начале XIII века в Австрии, на берегах Дуная возникло повествовательное поэтическое произведение объемом примерно в 2300 строф. Называлось оно «Гибель Нибелунгов» («Der Nibelunge Not»), а согласно более позднему тексту — «Песнь о Нибелунгах» («Der Nibelunge Lied»). Правильнее было бы его назвать «Книга о Кримхильде» («Das Buch von Kriemhilden»), но это название встречается лишь в одном позднейшем тексте.

Анонимный сочинитель этой поэмы был шпильман [1], но шпильман более высокого полета — грамотный, знакомый со светской и духовной поэзией, с эпосом и миннезангом [2]. Его собственная книга предназначалась для высокопоставленных слушателей — епископского двора в Пассау и герцогского в Вене [3]. Это были те общественные круги, которые вот уже двадцать лет, особенно в западных областях Германии, находили развлечение в модной рыцарской литературе, в переведенных с французского романах об Энее, о Тристане и о рыцарях короля Артура [4].

Однако эти рыцарские романы и произведение шпильмана во многом отличались друг от друга, особенно по происхождению сюжетов. Материал «Нибелунгов» не пришел из Франции; он был почерпнут из отечественных, частично устных, а подчас и письменных источников. Это было немецкое героическое сказание, которое уже около 700 лет разрабатывалось немецкими поэтами. Поэтому-то «Нибелунги» называют «народным эпосом», что может означать только: поэтическое произведение с отечественным, национальным содержанием. Это —

«героический эпос», «книга о героях» [5], ибо она повествует о героической старине.

Как героический эпос, «Песнь о Нибелунгах» может быть поставлена в один ряд с такими знаменитыми творениями других народов, как гомеровские поэмы, английский «Беовульф» VIII века, французский «Роланд» начала XII века,— для сравнения ограничимся хотя бы этими примерами.

Ни в одном из названных случаев предыстория произведения не известна нам, хотя бы приблизительно, в той мере, как в отношении «Нибелунгов». Повсюду большой эпос предстает перед нами из тьмы веков в совершенно законченном виде. Относительно же «Нибелунгов» мы можем сказать очень многое о проделанном ими пути: о том, каков был характер сюжета в древнюю пору и какую он имел форму, какие новшества привносили в него более поздние поэты, что именно застал в готовом виде австрийский поэт и что он сделал как последний зодчий этого здания.

Откуда же мы получили эти данные? В основном из норвежско-исландского творчества, как стихотворного, так и прозаического, из произведений, созданных с IX по XIII век. Они отпочковались от основной линии германских сказаний и показывают нам сюжет «Нибелунгов» на более ранних ступенях его развития.

2. Содержание «Песни о Нибелунгах» предстает перед нами как некое единство. Сюжетом ее служит предательское убийство Зигфрида и месть за него. Кримхильду, любящую супругу героя, а впоследствии мстительницу за него, мы видим как в первом, так и в последнем эпизоде; она-то и несет в себе единство всего памятника.

Но единство это впервые сумел создать лишь наш автор, т. е. шпильман эпохи после 1200 года. А до этого существовали два стихотворных сюжета, и границу между ними легко обнаружить еще и в самих «Нибелунгах». В середине этой поэмы, в строфе 1143, как бы приподымается занавес, открывающий нашему взору новый сюжетный цикл: «Это было в те времена, когда умерла госпожа Хельхе и когда король Этцель посватался к другой». В первой части действие разыгрывалось на Рейне и повествовало о Зигфриде, как он с помощью обмана добыл для своего зятя Гунтера Брюнхильду и как потом

был убит по ее оговору; заканчивалась первая часть погребением Зигфрида и безутешной скорбью вдовы. Вторая часть вводит нас в королевство гуннов на Дунае; она повествует о вдове, о Кримхильде, о ее втором браке и о том, как она при дворе Этцеля мстит за смерть своего первого мужа. Заканчивается эта часть умерщвлением героини.

Некогда это были два самостоятельных героических сказания. Первое мы называем сказанием о Брюнхильде, второе — сказанием о бургундах или о гибели бургундов.

Оба возникли у франков и по времени, пожалуй, не очень отстоят друг от друга. Следовательно, колыбель у них была одна. Но в дальнейшем они имели разную судьбу и попали в руки последнего автора в различном виде. Таким образом, предыстория нашей «Песни о Нибелунгах» протекает в двух направлениях.

Древнейшая форма сказания о Брюнхильде

3. В V—VI веках героический эпос германских народов переживал свою творческую юность. Тогда и создали франкские поэты трагическое сказание о Брюнхильде и о смерти Зигфрида.

Этот древнефранкский памятник непосредственно до нас не дошел. Позднее он пустил корни в Норвегии и проник дальше, вплоть до норвежской колонии — Исландии. Здесь он стал излюбленным сюжетом поэтов. Книга песен, составленная неким исландцем после 1230 года, а именно знаменитая стихотворная «Эдда», вобрала в себя целый ряд произведений с сюжетом из этого сказания о Брюнхильде. Более поздние обнаруживают много черт исландского новотворчества; самая древняя — «Старая песнь о Сигурде» (Сигурд вместо Зигфрида) [6], унаследовала все персонажи и почти все эпизоды первоначальной франкской песни. Сравнение с более поздними, сохранившимися в Германии формами сказания позволяет нам сделать этот вывод.

Таким образом, здесь, в «Эдде», мы находим элементы, восполняющие утрату поэтических произведений эпохи Меровингов [7]; из норвежско-исландских песен о Сигурде мы можем воссоздать, осторожно взвешивая

все «за» и «против», ранний облик франкского сказания о Брюнхильде.

Оказывается, оно не было единым сказанием: убийство Зигфрида происходило в одном случае на охоте в лесу, в другом — на супружеском ложе: вариант «убийства в лесу» и вариант «убийства на ложе». С этим были связаны и другие различия. Так, Хаген был в одном случае дружинником, в другом — сводным братом Гунтера, рожденным от альба [8].

Нам так и не удается проникнуть к единой песне — праматери скандинавского и немецкого сказания о Брюнхильде. По всей вероятности, еще на франкской родине существовало несколько разных параллельных песен — т. е. песен с одинаковой, в основных ее чертах, схемой, с одинаковым началом и концом, но обрамление это заполнялось каждый раз по-иному. Песни по-разному влияли друг на друга, и нашему взору видны лишь смешанные формы. К тому же скандинавская ветвь с самого начала отличалась особыми, присущими именно ей новыми чертами. Поэтому мы не вправе усматривать в «Старой песни о Сигурде» из «Эдды» просто древнейшую ступень первой части «Нибелунгов».

Ниже мы излагаем содержание этой первоначальной ступени. Имена действующих лиц мы даем в средневерхненемецкой форме; отклонения от известных имен в «Песни о Нибелунгах» мы объясним позднее.

4. В Вормсе на Рейне царствовали три бургундских короля, сыновья Гибиха (именуемые поэтому Гибихунгами): Гунтер, Гизельхер и Готмар. Сестрой их была прекрасная Гримхильда, а начальником дружины — свирепый Хаген.

В один прекрасный день к ним во двор верхом на могучем коне въехал чужеземный герой богатырского сложения, в великолепных доспехах. Это был Зигфрид, сын короля Зигмунда с Нижнего Рейна. Безродным отроком вырос он в чаще лесной под присмотром кузнеца-альба, победил грозного дракона и, вымазав свое тело чудодейственным снадобьем из его расплавившейся роговой оболочки, стал неуязвимым, кроме одного места, между лопаток. Он убил споривших из-за отцовского наследства королей-альбов — Нибелунгов и захватил их золотой клад — «сокровище Нибелунгов»; его-то и привез он на седле позади себя на своем коне.

Гибихунги с почетом приняли прославленного витязя. Он пировал вместе с ними и выезжал на ратные подвиги. Они смешали свою кровь с его кровью [9], обменялись клятвами верности, нарекли его своим названым братом и соправителем и выдали за него свою сестру Гримхильду. Так наслаждались они жизнью, и Зигфрид был опорой и светочем славы двора Гибихунгов.

Однажды до них дошел слух о деве-воительнице Брюнхильде: она царствовала на далеком острове на севере, свой сверкающий золотом дворец окружила валом волшебного огня и поклялась стать женой лишь того, кто сумеет проникнуть к ней через пламя. Гунтер загорелся желанием посвататься к ней, и Зигфрид, которому были известны все пути и дороги, вызвался проводить его и помочь ему.

И вот они вчетвером спустились вниз по Рейну, а оттуда — в море. Когда они оказались перед полыхающим огненным валом, Гунтер пришпорил своего коня, понуждая его перепрыгнуть через пламя, но испуганный конь шарахнулся в сторону. Тут Зигфрид дал Гунтеру своего коня, но даже и на нем Гунтеру не удалось сдвинуться с места. Тогда Зигфрид поменялся с ним обликом, вскочил на своего коня и устремился навстречу пылающему огню — земля содрогнулась, пламя взвилось до небес, а затем опустилось и погасло, покорное своему победителю.

Зигфрид предстал перед Брюнхильдой, назвал себя Гунтером, сыном Гибиха, и сказал ей о желании видеть ее своей женой. Она колебалась, ибо ожидала, что только один человек сумеет выдержать испытание огнем: Зигфрид, победитель дракона. Она молвила: «Не домогайся меня, если только ты не первый из всех! Не раз приходилось мне держать меч в руках, и поныне еще жажду я боя». Но Зигфрид напомнил ей о ее клятве, она покорилась и приветствовала его как своего супруга.

Три ночи подряд Зигфрид в образе Гунтера делил ложе с Брюнхильдой, но между ней и собой он положил свой обнаженный меч. Так суждено ему, сказал он, проводить свои брачные ночи.

На третье утро он снял у нее с пальца кольцо, воротился к своим спутникам и вновь поменялся обликом с Гунтером. Вместе с Брюнхильдой они отправились

в Вормс и справили там свадьбу Гунтера. Кольцо же Зигфрид отдал своей жене, рассказав ей о случившемся.

Так жили они в мире и согласии много дней. Но однажды, когда Брюнхильда и Гримхильда купались в Рейне, Брюнхильда заняла место выше по течению: она, мол, более благородна, ибо ее муж первый среди всех — ведь он сумел пройти сквозь пламя, Зигфрид же бродил с дикими зверями по лесу, прислуживая кузнецу. Гримхильда посмеялась над ее слепотой: «Мой муж победил дракона и завоевал сокровище альбов,— и это он прошел сквозь пламя и снял у тебя с пальца вот это кольцо, как же ты смеешь поносить того, чьей наложницей ты стала?»

Побледнела тогда Брюнхильда, отправилась к себе и не вымолвила за весь вечер ни слова. Когда же она осталась наедине с Гунтером и он спросил, что с ней случилось, она ответила ему: «Не хочу я более жить, ибо Зигфрид обманул тебя и меня, когда ты позволил ему разделить со мною ложе. Я не хочу иметь двух мужей под одной кровлей — или Зигфрид должен умереть, или ты, или я». Гунтер испугался: он поверил обвинению, но охотнее умолчал бы о том. Она же ответила ему: «Гримхильде все известно, и она поносит меня. Если ты не хочешь меня потерять, то убери с дороги этого человека, который явился к вашему двору простым витязем без земли и королевства, а теперь стремится затмить вас. С ним вместе и сынок его должен сгинуть со света».

Гунтер разыскал своих братьев и сказал им: «Зигфрид нарушил кровную клятву и должен поплатиться за это жизнью». Гизельхер стал отговаривать его: «Не поддавайся подстрекательствам женщины! Брюнхильда завидует нашей сестре. Пока Зигфрид с нами — никому нас не одолеть!» Тогда вмешался Хаген: «Неужто королю угодно растить внебрачных детей? [10] Если же сгинет Зигфрид, а с ним и его сын, никто уже не будет ими верховодить и о н и будут владеть сокровищем Нибелунгов».

Тогда братья согласились, Хаген обещал им взять на себя это дело; он ведь не давал клятвы, да к тому же он знал об уязвимом месте на спине у Зигфрида [11].

Вместе с Гунтером они устроили охоту. Впятером погнались за огромным вепрем, и Зигфриду удалось нагнать и свалить его. Тут их одолела жажда, они приблизились к ручью, и Зигфрид бросился плашмя к воде, чтобы на-

питься. Тогда Хаген пронзил его копьем между лопаток, сквозь самое сердце. Умирая, Зигфрид проклял подлых предателей и громко сетовал на судьбу своей жены и беззащитного младенца. Убийцы ликовали: все утро гнались они за вепрем, а теперь им удалось уложить еще более могучего зверя.

Они взвалили тело убитого на коня и к вечеру возвратились домой. Взломав двери опочивальни Гримхильды, они бросили убитого ей на ложе. Пробудившись ото сна в луже его крови, она испустила такой пронзительный вопль, что кувшины зазвенели на полке, а во дворе загоготали разбуженные гуси. Брюнхильда услыхала этот вопль в своих покоях и громко рассмеялась, последний раз в своей жизни, да так, что было слышно во всем доме: «Благо вам, никто отныне не станет оспаривать ваше господство!» Гримхильда же, увидя, что шлем и щит Зигфрида целы, поняла, что это подлое убийство из-за угла, и призвала горе на головы убийц. А короли, опьяненные победой, пировали до глубокой ночи.

На следующий день, рано утром, призвала Брюнхильда к своему ложу всех домочадцев и, заливаясь слезами, открыла им всю правду: Зигфрид не нарушил клятвы, которую дал своему названому брату, ибо обнаженный меч его лежал между ними. Гунтер же забыл данную им Зигфриду клятву. «Хотите вы того иль нет, но жизни моей пришел конец! Обманом овладели вы мною, и зло породило зло». И прежде чем кто-либо успел ей помешать, она пронзила себя мечом.

5. Примерно так звучало сказание о Брюнхильде за шесть-семь веков до нашей «Песни о Нибелунгах».

О его происхождении мы знаем очень мало. Весьма возможно, что кое-что и было заимствовано из исторических событий. Так, впервые имя Брюнхильды — Brunichildis — носила самая могучая из женщин, восседавших на троне Меровингов (умерла в 614 г.) [12]. Не она ли послужила прототипом для героини этой песни? Однако междоусобные распри франков не дают бесспорных прообразов для событий, описанных в ней. Значительно более близкое соответствие мы находим в истории готов в Италии (около 540 г.). Знатная готская женщина во время купания наносит оскорбление королеве, та со слезами устремляется к своему супругу и требует мести;

король возводит на мужа этой женщины ложное обвинение в том, что он перебежчик, убивает его и тем самым убирает его с дороги. Это кое чем напоминает отношения Гримхильды и Брюнхильды, Гунтера и Зигфрида. Однако свидетель — Прокопий (Готская война, III, гл. I) умалчивает об именах этих женщин, и м е н а же мужчин не имеют никакого сходства с именами героев сказания [13].

Из истории нам известны имена бургундских королей: Гибих, Гунтер, Гизельхер, Готмар [14]; но эти имена, как мы увидим, принесла с собою песнь о гибели бургундов, а не непосредственно сама история.

Сказание содержит немало сверхъестественного. Это — странствующие мотивы, кое-где засвидетельствованные, а позднее частично влившиеся в народные сказки [15], как-то: огненный вал как способ испытания жениха, обмен обликами, три брачные ночи на ложе, разделенном мечом, неуязвимость Зигфрида, да и вообще весь образ этого непобедимого героя на фоне юности, исполненной приключений. Брюнхильда со своей стороны — земная дева-воительница, отнюдь не женщина-полубогиня, не валькирия, однако, помимо огненного вала, ее царство в неведомой дали, она без рода и без племени, и это окружает ее каким-то таинственным и загадочным ореолом. Зигфрид и Брюнхильда, центральные образы поэмы, вторгаются, подобно существам из волшебного мира, в общество вормских королей.

Таким образом, наше сказание не относится к правдивым отображениям воинского мира, как, например, сказание о поединке Хильдебранда со своим сыном [16]. Но его также нельзя отнести и к героическим приключениям, которые производят впечатление гиперболизированных сказок (вспомним хотя бы легенды о драконах и т. п.). Содержание сказания о Брюнхильде составляет психологический конфликт, чисто человеческий, рожденный воззрениями общества того времени.

6. Носительницей этого внутреннего конфликта является Брюнхильда. Ее, женщину, преисполненную гордости и княжеского достоинства, обманули, дав ей при испытании жениха недостойного супруга. А тот, кто был достоин ее, кому это испытание было по плечу, сам совершил этот обман — и теперь недоступен для нее, принадлежит другой. Отсюда — стыд, вызванный хотя и

невольно, но все же нарушенной клятвой, недовольство своим браком. Зависть к золовке, ненависть к победившему ее обманщику — эти чувства толкают ее на месть [17].

Так же как и королевы Меровингов, она не берется сама за оружие. Как и им, ей приходится подстрекать к отмщению мужа. Она доводит Гунтера до измены и преступления; нарушив клятву верности своему названому брату и зятю, он замышляет его убийство. Но смертельный удар наносит его дружинник, ничем не обязанный чужеземцу и пекущийся лишь о чести своего господина. Соблазн огромного сокровища, страх оказаться под пятою Зигфрида являются дополнительными стимулами; жажда мести всколыхнула и эти более смутные побуждения. Так гибнет от руки коварного убийцы прекраснейший из героев в расцвете юношеских сил, и дружной семье четырех королей приходит конец.

Чувство эпического поэта требует какого-то противовеса совершенному злодеянию. Брюнхильда, добившись осуществления мести, должна раскрыть всю правду, чтобы очистить образ убитого от клеветы, а затем и она должна добровольно погибнуть — не только для того, чтобы разорвать узы недостойного брака, но для того, чтобы свершить над собою искупительный суд: после всего совершенного она не может больше жить!

Итак, перед нами сказание о мести, поэтическое произведение, рассказывающее о мстящей женщине, но это месть не за отца, не за братьев или супруга, а за понесенное оскорбление, за разбитую жизнь. Вместе с тем это сказание о сватовстве, но не о сватовстве, обычном для нашего героического эпоса, с соединением двух любящих, купленным ценою борьбы и ранней смерти,— герой ведь здесь не любовник, и движущей силой в нашем сказании является не любовь, а только честь, клятвы, властолюбие гордой женщины.

7. Зигфрид, овеянный славой своих юношеских подвигов, выступает как герой и одновременно как антагонист героини, выдерживая высшее испытание героизма, а затем и испытание верности другу: он гибнет как рыцарь без страха и упрека. Обман по отношению к незнакомой женщине не ощущался современниками как нечто позорное — моральные обязательства существовали лишь в отношении названого брата. Так же следует расцени-

вать и поступок Хагена. Злым роком Зигфрида становится его удальство: он присваивает кольцо, вещественное доказательство его подвига, и хвастается им перед своей женой. Однако это отнюдь не следует расценивать как трагическую вину. Да и самый образ Гримхильды имеет пока еще второстепенное значение; его задача прежде всего раскрыть обман во время ссоры на реке и таким образом пробудить чувство мести. Кроме того, она скрепляет связь между Зигфридом и братьями, она вносит в чувства оскорбленной оттенок ревности, а в ее скорби находит разрядку скорбь слушателя о гибели Зигфрида. Что станет дальше с Гримхильдой, потребует ли она и как потребует от братьев искупления их вины, этому в песне вряд ли уделялось много места, так же как и захвату клада. С гибелью героини круг замкнулся и напряжение спало.

Захватывающие судьбы, неукротимая страсть, жизнь и честь, поставленные под угрозу,— все это, воплощенное в благородных образах и в сюжете, набросанном энергичными и скупыми штрихами, составляет содержание сказания о Брюнхильде и о смерти Зигфрида.

8. Это «сказание» следует мыслить в форме песни, которую придворный поэт исполнял в королевских покоях вечером, после трапезы, когда свита еще пировала, виночерпии сновали взад и вперед, а посреди зала на глинобитном полу потрескивали горящие костры. Это было творение воина для воинов, мужественное, суровое, как бы высеченное топором, яркое по своему воздействию, как того требовали после буйных дневных набегов эти мужи, охмелевшие от выпитого вина,— творение, способное противостоять картинам и звукам окружающего пиршества. Это была краткая песня, преподносимая за один присест, рассчитанная приблизительно на четверть часа. Можно предположить, что в ней было около двадцати эпизодов и семь действующих лиц.

Рассказчик сразу вступает в повествование: «Это было давным-давно, когда Зигфрид прибыл к Гибихунгам...» Затем он прямо переходит от одной изображенной им сцены к другой, скачками, без переходов; возникает ряд слабо связанных между собою картин, в которых персонажи взаимодействуют явственно и ощутимо.

Яркие и, если угодно, даже символические черты выражают психологическое содержание действия. Меч,

разделяющий ложе, воспринимается как героический знак самообладания во имя верности другу. Спор женщин о месте во время купания отражает их гордость своими мужьями. Загнанный вепрь становится олицетворением сраженного князя, а пьющий Зигфрид, простертый на берегу ручья, наглядно воплощает образ беззащитного и доверчивого героя. Вопль отчаяния одной из враждующих женщин и насмешливый взрыв хохота другой — одна из самых впечатляющих находок всей героической поэзии, в нее вложена душа всей трагедии. Конь, упирающийся перед огненным валом, символизирует недостаток мужской доблести у Гунтера; лишь тот, кто никогда в жизни не сидел в седле, может порицать это как испытание животного, а не силы героя. Ведь всадник передает коню частицу своей воли; легко представить себе, насколько слабым и мелким было бы впечатление, если бы оба витязя ринулись в огонь пешими!

Все эти отчетливо ощутимые черты свидетельствуют о высоком стиле этой поэзии. Перед нами искусство выразительное, отнюдь не сводимое к простому подражанию природе.

Глубина образности этой песни находит свое завершение в речах действующих лиц. Едва ли не половина поэтического произведения состояла из речей. В них непосредственно изливаются страстные чувства действующих лиц. В них есть нечто приподнятое, при всей сжатости изложения чувствуется глубокое дыхание. В диалогах, чтобы высказать намерения говорящих и уяснить цель их разговора, достаточно двух звеньев, повторенных дважды. Все время чувствуется стремление вперед; даже единственная, более пространная речь, прощальный монолог Брюнхильды, исполненный воспоминаний, чужд созерцательности: это необходимая часть повествования.

9. Наш сухой пересказ в § 4 не претендует на то, чтобы дать обо всем этом наглядное представление. Что же касается стиля и настроения, то здесь следует придерживаться героических песен «Эдды», благо у нас есть точный немецкий перевод [18]. Или же следует взять древневерхненемецкую «Песнь о Хильдебранде» — этот единственно уцелевший на немецком языке остаток древнегерманской героической поэзии.

Там же можно познакомиться и с формой этого поэтического жанра. Это были аллитерирующие стихи, т. е. соседние ударения, согласно тщательно соблюдаемым правилам имели одинаковый начальный звук, «аллитерировали» между собой [19]. Аллитерирующие слоги произносились с более сильным ударением, чем все остальные, они были как бы центральным звеном цепи. Одновременно этот повторяющийся начальный звук соединял по два кратких стиха в одну длинную строчку:

Der **Hé**ngst neigt das **Há**upt | auf des **Hé**rrn Léiche.
(Голову склоняет конь | над господина телом).

Der dir nun den **W**áffengang **w**éigert | wonach dich so **w**óhl lüstet
(Тот, кто с тобой откажется сразиться, | к чему ты так стремишься).

При этом число слогов в стихе резко менялось — от четырех до десяти на полустишие, вплетаясь весьма разнообразно в двухтактную рамку строфы; так возникали впечатляющие длинноты и бурные зачины, то тяжеловесный контраст, то грохочущий параллелизм. Присущая немецкой фразе расстановка ударений выступала ярко и выразительно усиленная. Естественному ударению нигде не приходилось подчиняться искажающему гнету стихотворного размера. Эта форма отнюдь не была детски-примитивной, но все же достаточно свободной и наилучшим образом гармонировала с языковым материалом и глубоко взволнованной поэтической выразительностью.

Что же касается строфического построения, то здесь имели место лишь зачатки его: интервалы располагались в свободной последовательности после отдельной длинной строки или после двух парных строк. Если песни исполнялись одним голосом под аккомпанемент арфы, то безыскусная мелодия повторялась с каждой длинной строкой. Нередко же песня предназначалась для патетической декламации, без сопровождения арфы, и тогда фразы переливались подчас через край пары длинных строк. Примером этого может служить старая «Песнь о Хильдебранде».

В такого рода песнях жили у франков и у родственных им племен героические сказания, наиболее благородный поэтический жанр, известный этим племенам на их родном языке; при всей своей дикости этот жанр отличался высоким полетом, он ставил своей целью не

только развлекать, но и возвышать и затрагивал самые серьезные конфликты человеческой жизни.

Эти песни не предназначались для записи — придворные певцы [20], с к о п ы, как они именовались на древненемецком и древнеанглийском языках, не умели читать. Только благодаря счастливой случайности дошло до нас кое-что от этого искусства. Если бы мы располагали песенником Карла Великого [21], то в нем мы, наверное, нашли бы также и франкскую «Песнь о Брюнхильде».

10. Прежде чем проследить дальнейшие судьбы сказания о Брюнхильде, бросим взгляд на явления, с м е ж н ы е с этим сюжетом.

О большинстве главных героев существовало какое-нибудь о д н о основное, или исконное, сказание, из которого они ведут свое происхождение. Очень немногих персонажей, к числу которых относится и Зигфрид, мы встречаем, насколько позволяют судить источники, в н е с к о л ь к и х рассказах. История Брюнхильды была основной в сказании о Зигфриде; она показывала его в годы царственной зрелости и повествовала о его смерти; она превращала его в благородного трагического героя. Однако юношеские подвиги Зигфрида послужили также предметом поэтического творчества; существовали песни о юном Зигфриде, более короткие, рассказывающие о его чудесных приключениях, мифологически приукрашенных.

Какое из этих сказаний дало начало образу Зигфрида, этого мы не знаем.

Одна из таких песен сообщала о его приключениях во время жизни у кузнеца и о бое с драконом, другая рассказывала о том, как он добыл сокровище Нибелунгов, третья — о заколдованной деве, которую освобождает Зигфрид, герой, не знающий страха.

Мы уже видели, какое влияние оказали некоторые элементы этих сказаний о юном Зигфриде на историю Брюнхильды: годы службы кузнецу, слава победы над драконом, роговая кожа, сокровище альбов, да и знание бела света много странствовавшим витязем. Творцы сказания о Брюнхильде могли ограничиваться намеками на эти моменты, считая сказания о юности Зигфрида известными слушателям. Однако не следует принимать четыре песенных сюжета за связную биографию героя и считать сказание о Брюнхильде лишь отрывком из так

называемого «сказания о Зигфриде». Только признание того, что сюжет о Брюнхильде прошел сквозь века как самостоятельное поэтическое единство, даст нам ключ к пониманию «Песни о Нибелунгах».

О предках Зигфрида также имелись песни. Правда, самого Зигфрида представляли найденышем, родившимся после смерти отца; родители его не играют никакой роли в его судьбе, нет у него и наследственного царства. Но, как и все герои подобного рода, он должен был быть королевской крови. Его родители — Зигмунд и Зиглинда — были франкской королевской четой. Отец его, Зигмунд, выступал в двух героических песнях. В одной из них он вместе со своей сестрой Зигню мстил за отца и брата изменнику-зятю. Вторая рассказывала о том, как незаконнорожденный сын Зигмунда (по имени Синтарфиссило в древненемецком или Синфьотли в древнескандинавском) был отравлен своей мачехой.

Это были песни о старших Валисунгах (древнескандинавские Волсунги): так именовались эти герои по имени короля Валиса, отца Зигмунда, от которого род этот вел свое происхождение и прозвание. Эти франкские сказания также известны нам почти исключительно в исландском пересказе [22].

С гибелью Зигфрида и его малолетнего сына угас род Валисунгов. Но о вдове Зигфрида и о ее братьях, Гибихунгах, издавна повествовала другая франкская героическая песня. Это была «Песнь о гибели бургундов», которая составляет вторую основную часть в предыстории эпоса о Нибелунгах.

Таким образом, содержание сказания о Брюнхильде как в начале, так и в конце соприкасалось с другими героическими сказаниями. Семь слабо связанных между собой песенных сюжетов, не объединенных какой-либо господствующей идеей или «красной нитью», составляли «цикл», или цепь, сказаний о Валисунгах и Гибихунгах.

Два из этих сказаний, а именно сказания о Зигмунде, были, по всей вероятности, рано забыты в Германии и не оставили никакого следа в литературе рыцарской эпохи. Два других — сказание о Брюнхильде и о гибели бургундов — постигла иная участь: в составе немецкой «Песни о Нибелунгах» они обрели свое бессмертие. Промежуточный характер имело дальнейшее развитие трех ска-

заний о юном Зигфриде. Скажем об этом вкратце, так как путь наш поведет в другие края!

Неизвестный поэт на исходе XIII века из этих юношеских подвигов героя смело сложил совершенно новое поэтическое единство. Освобожденную деву он отождествил с Кримхильдой. Зигфрид отбивает ее у дракона, клад Нибелунгов он добывает в пещере дракона... Впоследствии этот эпос о юности Зигфрида был расширен добавлением в начале сказания о драконе и о кладе в его традиционной форме. Можно себе представить, к каким удивительным дублетам это привело: дважды дракон, дважды сокровище карликов... Наконец, после 1500 года нашелся другой неизвестный, который вычеркнул из маленькой книжечки больше половины, наложил на нее новые заплаты, заимствованные из «Песни о Нибелунгах», и все это переработал в мещанском стиле эпохи Ганса Сакса.

В таком виде произведение это дошло до нас, проделав долгий, мучительный путь. Называется оно «Роговой Зейфрид»*. Это отнюдь не «песня»; его отдаленными предками были три песни, само же оно является лишь кратким изложением эпоса. В те времена любили «выкидывать ненужные слова», чтобы «прослушать все с начала до конца за один присест».

Этим-то портняжным приемом сохранили жизнь герою Зигфриду. «Роговой Зейфрид» издавался и переиздавался, не теряя своей популярности [23]. А «Песнь о Нибелунгах» пролежала под спудом 250 лет [24].

Судьба этого памятника нагляднее всего показывает, как угас вкус к рыцарской героике.

11. Вернемся же опять в более героическую атмосферу!

Цепь сказаний о Валисунгах и Гибихунгах проникла не позднее начала IX века в Скандинавию, еще сохраняя форму аллитерирующего стиха. Кое-что утратилось уже в процессе этой миграции, например неуязвимость Зигфрида, охота и все, что с ней связано. Из географических названий и имен народов также

---

* О его ранней, более полной форме дает представление лист пергаментной рукописи из Дармштадтской библиотеки, относящийся к началу XV века. См. Der Nibelunge Not, herausg. v. Karl Bartsch, Leipzig, 1870, стр. XXV и сл.

остались лишь Рейн и страна франков. Личным именам было частично придано соответствующее скандинавское звучание: Гуннар вместо Гунтера, Хогни вместо Хагена, Гьюки вместо Гибиха; частично же они были заменены созвучными именами: Сигурд вместо Зигфрида, Гутторм вместо Готмара. Имя Гримхильды перешло на мать, а дочь именовалась теперь по аналогии с Гунтером — Гудрун (из Gunth-rûn).

Более 400 лет норвежские и исландские поэты и прозаики разрабатывали сюжеты этих франкских сказаний, занявших у них почетное место. Более интенсивно, чем на юге, развивалось здесь наше сказание о Брюнхильде: в результате преобразований, осуществленных рукою поэтов, оно разрослось в несколько новых «форм сказания».

Некоторые детали долго еще продолжали заимствоваться из немецкого сказания даже после 1200 года; что же касается влияния скандинавских песен на шпильманов Германии, то проследить его почти нигде не удается.

В этих скандинавских поэтических переработках сказывается действие трех особых сил. Во-первых, имелась тенденция объединять самостоятельные песенные сюжеты. Так, Сигурд наследует от отца Сигмунда меч, а с ним и обязательство мести за отца; отныне и мать начинает играть активную роль в событиях его юности. Брюнхильду превратили в сестру Этцеля; была создана и вторая сестра его — Оддруна, которая вопреки запрету брата дарит свою любовь овдовевшему Гунтеру. Так была обоснована вражда Этцеля к тому, кто приходился ему трижды свойственником. К еще бóльшим последствиям привело такое нововведение: героиню, пробужденную юным Сигурдом от волшебного сна, отождествили с Брюнхильдой. Наиболее выдающийся исландский поэт этого позднего периода (после 1100 г.) изобразил эти события так: Сигурд поклялся в верности пробужденной им Брюнхильде; затем мать Гуннара, сведущая в чародействе, околдовывает Сигурда напитком забвения, так что он сватается к Гудруне, а свою нареченную добывает Гуннару. Этот вариант сказания с первой помолвкой и нарушением клятвы стал в конце концов в Исландии господствующим. Исследователи долгое время считали его исконным, ибо полагались на самый поздний источник, к тому же их подкупала

эта далеко идущая романическая взаимосвязь. Между тем в нашем героическом эпосе подобная взаимосвязь всегда является более поздним фактом,— это указание нужно иметь в виду при всяком исследовании.

Во-вторых, скандинавские поэты усилили мифологический элемент сказаний. В те времена, когда готы, франки и другие племена на юге создавали свои героические сказания, они уже приняли христианство или были близки к тому, чтобы принять его; альбов, великанов, чудовищ и другие создания «низшей мифологии» еще можно было терпеть в эпосе; божества же, которым некогда поклонялись готы и франки, в этот переходный период были запретными и поэтому были исключены из сказаний. Переселившись на север, эти сказания пережили еще шесть веков официального язычества [25], да и под эгидой папского жезла Исландия продолжала сохранять своих богов как поэтические образы. Благодаря этому немало немецких героических сказаний на севере были облечены в мифологический наряд.

Разбуженная Сигурдом дева стала валькирией [26]— это Один, ее повелитель, в наказание за провинность погрузил ее в волшебный сон. В дальнейшем вмешательство Одина в события жизни Сигурда становится еще конкретнее. Одноглазый и длиннобородый, он стоит на утесе, у бушующего моря, укрощает бурю и поучает своего подопечного. Чудесный меч, с помощью которого Сигурд совершает свои великие подвиги,— дар Одина; бог даровал этот меч еще его отцу, и тот владел им до тех пор, пока это было угодно Одину. Так, Сигурд и его отец оказались героями, связанными с Одином. В конце концов этот таинственный бог стал родоначальником Волсунгов, их постоянным помощником, и к нему они возвращаются после своей смерти. Примечательно, однако, что два основных сказания в этой цепи — наше сказание о Брюнхильде и сказание о гибели бургундов — так и остались до конца не затронутыми этой мифологической романтикой.

Самое глубокое действие оказала третья сила: стремление к более глубокой психологизации, к более богатой разработке внутренних конфликтов. Новые поэтические жанры с их углубленно-созерцательными речами служили целям пристального анализа страстей. Теперь Брюнхильду изображали как женщину, не удовлетво-

ренную в своей любви; ее ревность, ранее лишь намеченная в зародыше, приобрела осознанный характер (§ 78). Там, где присоединялся новый мотив расторгнутой помолвки, последовало дальнейшее развитие любовного и семейного романа. Своего апогея это направление развития сказания о Нибелунгах достигает в смелой и современной по своему настроению сцене большой «Песни о Сигурде», когда Сигурд после мучительного объяснения с Брюнхильдой, взаимных попреков и оправданий наконец признается: «Я всегда любил тебя! Моею постоянной мукой было то, что ты не моя жена! Я пал жертвой обмана! Да и сейчас моим желанием было бы, чтобы мы вместе взошли на одно ложе и ты стала моей женою!» В ответ на это Брюнхильда произносит слова, в свое время обращенные к Гунтеру: «Я не хочу иметь двух мужей под одной кровлей», — и продолжает дальше: «Скорее я с жизнью расстанусь, чем обману Гунтера... Ни ты мне не нужен, ни кто-либо другой». Теперь Сигурду ясно, что она обрекла на смерть и его и себя. Он уходит от нее, и сердце его разрывается от горя так, «что у героя, радовавшегося битвам, разошлась на боку железная кольчуга» — образ, производивший на исландцев особенно сильное впечатление: одна из прекраснейших семейных саг подражает ему [27].

Не следует поддаваться соблазну приписывать такие скандинавские, большей частью исландские, побеги основному стволу немецкого сказания. Между тем сколько раз составляли по возможности полные, тщательно систематизированные жизнеописания Зигфрида, несмотря на то, что таких жизнеописаний нельзя найти н и в о д н о м немецком памятнике и даже у исландцев они появляются лишь в XIII веке, и в этих жизнеописаниях на первое место выделялись и помолвка Сигурда с Брюнхильдой и напиток забвения, как будто они являются древнейшей составной частью немецких сказаний. А некоторые даже с сожалением упрекали автора «Песни о Нибелунгах» за то, что он «упустил» эти драгоценные мотивы!..

Все эти дальнейшие обработки сказания у скандинавских народов осуществлялись в художественных формах аллитерирующей п е с н и, а начиная с XII века — в прозаической форме с а г и. Эпические поэмы типа «Песни

о Нибелунгах» так и остались чуждыми скандинавскому северу. Завершающим памятником исландской поэзии о Нибелунгах, появившимся приблизительно на два поколения позже, чем творение нашего австрийского поэта, явился прозаический роман, в котором многие древние и позднейшие песенные сюжеты вместе с их добавлениями весьма искусно нанизаны на одну нить. Это «Сага о Волсунгах», или «История Валисунгов», в которой, как устанавливают исследователи, беспорядочно скопились наслоения многовекового поэтического творчества.

12. В Германии героическая поэзия в IX—X веках сменила аллитерирующий стих на р и ф м о в а н н ы й. Это была более мягкая, более однотонная форма, восходившая к римским церковным песнопениям и стеснявшая звуки немецкой речи, как слишком узкая обувь стесняет ногу [28].

Вместе с новой стихотворной формой пришел и более кроткий, более бледный, более задушевный язык, явились и более гибкие, более богатые мелодии — теперь они охватывали две объединенные рифмой длинные строки.

Зачинателями этого переворота были ш п и л ь м а н ы, странствующие певцы-профессионалы, которые переняли у придворного скопа, члена королевской дружины, занятие героическим эпосом. Таким образом, героический эпос спустился от воинской аристократии к профессионалам из народа. Однако вкусы слушателей и покровителей шпильманов, светских и духовных, как во дворце, так и в деревне и монастыре еще столь явно тяготели к суровому героическому стилю, что сюжеты наших поэм нередко оставались архаически грубыми вплоть до рыцарской эпохи. Не следует думать, что странствующий певец сознательно и последовательно превращал героические сказания в легкий развлекательный жанр.

Не следует также считать, что только дух христианства, окрепший начиная с X века, принес в героический эпос «чисто человеческое» на место мифического. Ведь в сказании о Брюнхильде, как и в других, родственных ему, также описывалась человеческая судьба. Более поздние вкусы, конечно, сильно изменили как человеческие, так и мифические черты этих поэм, но не настолько, чтобы превратить волшебные сказки в трагедии!

Существовавшая ранее песня могла облечься в формы нового стиля. Какой-нибудь шпильман вставлял что-нибудь новое, приспособляя ее ко вкусам своего времени — кое-что приходилось создавать заново, иное же продолжало нравиться, как и прежде, и оставалось неизменным, как во времена предков. Деградация песни в результате так называемого «распевания» [29], как это имеет место в народных и солдатских песнях, т. е. бесцельное, непреднамеренное сглаживание и смешивание разных текстов, не играло в данном случае существенной роли. Новые формы сказания были вызваны к жизни вполне продуманными изменениями: смотря по обстоятельствам, они были то творчески смелыми, то боязливо подновляющими, то углубляли сказание, то делали его плоским. Песня шествовала от одной редакции к другой, как от одного издания к другому, притом все еще в устном виде; непрестанно изменяющееся, но вместе с тем стойкое творение. Однако эти издания сохраняли сходство на протяжении целых столетий почти как свободные копии одного и того же текста, и лишь изредка происходила такая переделка, которая представляла собой существенно новую ступень.

Это мы видим на материале сохранившихся песен о Хильдебранде, это же мы должны предположить и в отношении нашей «Песни о Брюнхильде».

Долгое время рифмованная героическая песня в устном песенном исполнении являлась формой немецкого героического сказания. Мы остережемся назвать ее балладой! Подлинная баллада — это плясовая песня повествовательно-героического содержания; она появляется в XIII веке как нечто совершенно новое, как создание рыцарских кругов. Она имеет свой собственный легкий плясовой стиль, переплетающийся с лирическими припевами, но значительно отличающийся от стиля тех пьес, которые пел своим слушателям шпильман. Лишь в скандинавских странах мы встречаем сказания из цикла Нибелунгов облеченными в форму баллады [30]. В этой поздней поэтической форме они впервые появляются в Норвегии, по-видимому после 1250 года. Немецкие и исландские источники слились в этих плясовых песнях и создали причудливо неопределенные формы сказаний. Маленькое рыбачье племя — фарерцы, живущие между Шотландией и Исландией, сохранили до на-

ших дней древние героические сказания в форме хороводной песни. Но в Германии мы не находим никаких следов подобных баллад; здесь героическое сказание продолжало развиваться в более богатой содержанием песне шпильмана.

Вторая ступень сказания о Брюнхильде

13. На протяжении ряда веков у нас отсутствуют какие бы то ни было свидетельства о развитии нашего песенного сюжета. Лишь к концу XII века, т. е. уже к эпохе, современной автору «Нибелунгов», относится одна редакция «Песни о Брюнхильде», которую мы можем распознать. Это и есть та редакция, которая послужила источником для нашего австрийского поэта.

Таким образом, мы спустились из героической эпохи переселения народов в самую гущу рыцарского средневековья.

Эта более поздняя «Песнь о Брюнхильде» исполнялась примерно около 1250 года перед саксонскими купцами в Бергене, в Норвегии. В Норвегии тех времен наблюдался интерес к пришедшим с юга рыцарским рассказам, романским и немецким; они представляли как бы новомодную параллель к героическим сказаниям, которые собирали в Исландии. Так и среди слушателей «Песни о Брюнхильде» нашелся жадный до таких рассказов скандинав; он включил содержание этой песни в виде прозаического пересказа в состав большого свода сказаний на древнесеверном языке — в «Сагу о Тидреке», т. е. в историю Дитриха Бернского [31].

Снова нам на помощь приходит скандинавская литература! Это прозаическое сочинение 1250 года оказывает нам такую же услугу в отношении более поздней формы немецкой «Песни о Брюнхильде», как и песни «Эдды» в отношении их древнефранкского прототипа.

Правда, многое в этом скандинавском пересказе искажено или смещено. Лишь постоянно имея в виду то «Песнь о Нибелунгах», то «Эдду», мы в состоянии восстановить сюжетную линию этой поздней немецкой формы. Известную помощь оказывает нам при этом одна из фарерских баллад и распространенная в России «сказка о сватовстве» [32]; обе они, минуя промежуточные ступени, черпали материал из нашей шпильманской

«Песни о Брюнхильде». Одна деталь — сон юной Кримхильды о соколе, так хорошо нам знакомый по «Нибелунгам»,— совершенно неожиданно всплывает в «Эдде», в одной из поздних песен, возникших в Исландии около 1200 года, в «Песни о снах», сохранившейся в прозаическом переложении «Саги о Волсунгах» [33]. Этот рыцарски-куртуазный образ юной девы и сокола на золотой привязи, олицетворяющего ее будущего возлюбленного, вырос не на отдаленном северном острове, но он не может быть заимствован и из большого эпоса о Нибелунгах; здесь мы видим, что отзвуки нашей письменно не фиксированной «Песни о Брюнхильде» очень рано долетели до самого края света. Сон Кримхильды запомнился исландцам — любителям сновидений; позднее автор одной из крестьянских саг свободно пересказал его как вступление к своему рассказу [34].

14. Новшества в нашей песне по сравнению с древнефранкской формой сказания (§ 4) весьма многочисленны. Скольким из них мы обязаны более ранним шпильманам, этого мы не знаем. Однако большинство изменений в фабуле так тесно связано между собой, что невольно хочется приписать их о д н о м у лицу. Было ли это то же лицо, которое привнесло в песню поздние приукрашивающие черты, т. е. человек эпохи Гогенштауфенов [35], последний предшественник автора первой части «Песни о Нибелунгах»,— этот вопрос остается открытым.

Среди и м е н мы не встречаем более Гибиха и Гибихунгов, теперь короли и их народ именуются бургондами в рейнской огласовке (ср. Wonde вместо Wunde и т. п.) [36]. Готмар был заменен Гернотом, Гримхильда в результате перебоя согласных [37] превратилась в Кримхильду; оба эти изменения восходят к глубокой древности (§ 32).

Что же касается прозвища Хагена «фон Тронеге» или «Тронье», то, напротив, не ясно, имело ли оно эту форму уже в упомянутой песне или только в наших «Нибелунгах». Раньше у Хагена было прозвище «фон Троя». Наиболее ранним свидетельством этого является «Вальтарий» Эккехарта [38], где выражение «Хагано, из рода троянского происходящий» — не что иное, как описательная форма для «Хаген фон Троя». Это намек на книжную легенду о троянском происхождении фран-

ков [39]; ведь крохи исторической учености средневекового летописца могли быть подхвачены и немецким скопом или шпильманом. Тем самым Хаген должен был выделяться как франк на фоне своих бургундских властителей. Если только более поздняя форма «Тронеге», известная нам лишь со времен «Песни о Нибелунгах», не является попросту фонетическим искажением, то она относилась, по всей вероятности, к какому-нибудь рейнскому замку, который могли приписать вассалу вормских королей как его ленное владение.

15. Глубоким изменениям подвергся эпизод добывания Брюнхильды, а вместе с ним и вся роль героини.

Сверхъестественные и смелые картины скачки верхом на коне через огненный вал, а также перемены обликов в какой-то момент, очевидно, показались неправдоподобными и неприемлемыми. В качестве испытания женихов были введены воинские состязания: кто сватается к Брюнхильде, должен победить ее в бросании камня, в прыжке и в метании копья. Гунтеру, однако, это не под силу, и вот Зигфрид, скрытый под «шапкой-невидимкой», выполняет это за него; Гунтер же делает лишь соответствующие жесты, и Брюнхильда поддается обману.

Ход событий в результате этого стал более земным, более мелким, но внешнего правдоподобия он так и не обрел!

А теперь представим себе следующее: непосредственно за д р е в н е й формой испытания жениха, т. е. за преодолением огненного вала, следовала брачная ночь Зигфрида, принявшего облик Гунтера. К н о в о м у способу испытания жениха — состязанию, этот эпизод никак нельзя было пристегнуть, даже если допустить, что состязания еще сопровождались переменой обликов вместо шапки-невидимки: здесь немедленное восхождение на брачное ложе без какой-либо возможности вернуть себе прежний облик исключалось картиной рыцарского поединка во дворе замка.

Итак, брачная ночь Зигфрида с Брюнхильдой лишилась своей основы. Может быть, следовало ее отбросить? Этого нельзя было сделать. Эпизод, уже сам по себе эффектный, заключал в себе весь дальнейший ход событий: упрек «наложница», брошенный Кримхильдой, с кольцом в качестве вещественного доказательства. Таким

образом, необходимо было сохранить брачную ночь, найдя для нее новое обоснование, совместимое с состязаниями.

Тогда фантазия шпильмана напала на такую мысль: ведь Брюнхильда не окончательно побеждена, она — дева, обладающая сверхъестественной силой, и овладеть ею в состоянии лишь самый могучий герой. Во время брачной ночи она оказывает сопротивление Гунтеру. Зигфрид должен вторично прийти на помощь, и ему, своему названому брату, Гунтер вынужден передать все полномочия: в ночном одеянии Гунтера Зигфрид восходит на ложе, борется с могучей Брюнхильдой, лишает ее девственности, а с ней — и сверхъестественной для женщины силы. Не узнанный ею, он делит с ней брачное ложе в течение одной ночи.

Это был все тот же старый эпизод, без которого нельзя было обойтись! Так он был спасен в угоду новой связи событий. Исчез лишь меч, разделяющий ложе! С новой мотивировкой событий в них проник и новый дух... Этот шпильман и его слушатели приписывали древним королям такую моральную терпимость, которая была бы немыслима для придворных поэтов старого времени.

Изложение событий потеряло также прежнюю ясность и убедительность. Почему Брюнхильда отказывается принадлежать человеку, который, казалось бы, выполнил все ее условия и которого она формально согласилась признать своим супругом? Неужели она думает жить дальше в фиктивном браке с Гунтером? Здесь нельзя искать определенного ответа. Скандинавский пересказ обходит эту трудность, а более добросовестный австрийский поэт бьется над попыткой дать новое объяснение: Брюнхильда, мол, хочет сначала разузнать, как обстоит дело с мнимой вассальной зависимостью Зигфрида (§ 76). Уже в нашей песне это место выглядело неубедительно.

Неизменной остается верность Зигфрида своему другу: он действует сообразно с волей Гунтера, и вина его по-прежнему лишь в его задоре — в похищении кольца и в хвастливой болтовне перед женой.

Даже в самом описании брачной ночи Гунтера проявляется более низкий художественный вкус. Песня рассказывает о том, как Брюнхильда связывает по рукам

и ногам нежеланного жениха и вешает его на кол. Там он должен оставаться до утра. «И в следующую и на третью ночь было то же».

Ничего подобного не могли бы вымолвить уста скопа. Здесь дает себя знать то обстоятельство, что наша песня опустилась в руки людей, которые были не только поэтами, но еще шутами и фокусниками [40].

Несмотря на это, старый состав сцен в общих чертах сохранился довольно точно: сначала — опасное испытание жениха, затем — Зигфрид, делящий брачное ложе с Брюнхильдой. Только ранее эти два звена были органически связаны. Теперь же причинная и временна́я связь между ними распалась, и получилось два отдельных эпизода: второй, помощь Зигфрида в брачных покоях, имеет самостоятельный повод — новое сопротивление Брюнхильды, а в повествование вклиниваются три ночи мучений Гунтера, которые, как звенья временно́й последовательности событий, представляют собой пережиток трех брачных ночей Зигфрида. Однако при сохранении этой последовательности психологическое содержание самих картин претерпело очень чувствительную трансформацию.

16. Это решающее новшество простирается еще и дальше: оно захватило спор женщин и жалобу Брюнхильды Гунтеру.

Обвинение, брошенное Брюнхильдой: «Зигфрид обманул меня и тебя!»,— теперь не имело никакого смысла: ведь Гунтер знает, что о н не обманут, а обмана Брюнхильды он сам пожелал. Поэтому центр тяжести был перенесен на другое: Зигфрид выдал тайну, а Кримхильда опозорила свою невестку при свидетелях.

Ранее дело обстояло так: гордость Брюнхильды была посрамлена во время разговора с глазу на глаз с ее соперницей — ее отдали за человека, который н е б ы л первым среди всех! Теперь же спор королев и то, что за ним следовало, уже почти не касалось вопроса об обмане во время испытания женихов. В «Песни о Нибелунгах» нет и следа всего этого, как и в «Саге о Тидреке», но последняя д о л ж н а была умолчать об этом, так как в ней вообще исчезло испытание женихов. По-видимому, уже в источнике внимание было заострено на позорящем Брюнхильду разглашении второй тайны — происшествия в брачных покоях. Правда, супруг знал о нем, но другие-

то не должны были ничего об этом знать! Ибо это ведь унижение перед людьми.

Вот почему спор обеих женщин должен был отныне происходить на многолюдной сцене — не во время купания, а в зале, как спор за почетное место. Свою жалобу и требование мести Брюнхильда также возглашает отныне не в тайном разговоре со своим мужем, а в присутствии Хагена: этот небольшой, но характерный сдвиг — спор женщин, в его новом виде, срывал завесу тайны с происшествия и превращал его в важное событие жизни королевского двора.

В этом также проявляется сниженный образ мысли. Брюнхильда не оскорблена тем, что супруг в свое время передал ее другому. Она спокойно остается королевой — супругой Гунтера. Ясно, что для такой Брюнхильды героический суд над собой был бы делом слишком великим, слишком возвышенным! За стыд перед людьми смерть Зигфрида была вполне достаточной расплатой. Прощальный монолог Брюнхильды, некогда торжественный финал сказания, исчез; теперь, согласно новому замыслу, уже не могло быть и речи о том, чтобы очистить умершего героя от клеветы.

Вместо этого норвежский автор вводит небольшой, но замечательный эпизод, который не мог бы иметь место в сказаниях «Эдды». Автор немецкой песни — последний или, быть может, уже более ранний?— сочинил этот эпизод, по всей вероятности, взамен прощального монолога, ибо в общем построении фабулы он несет подобную же функцию. Брюнхильда выходит навстречу возвращающимся охотникам, поздравляет их с хорошей добычей и велит им бросить тело убитого на ложе Кримхильды: «Пускай она обнимет его теперь мертвого! Ибо теперь свершилось с ним то, что он заслужил, и он и Кримхильда!» По-видимому, это был последний монолог Брюнхильды в песне, достаточно героический, достойный исполненной ненависти мстительницы, однако лишенный глубокого смысла, заложенного в старом финале.

Далее отпал и злорадный хохот Брюнхильды в ответ на вопль вдовы, полный отчаяния. После плача Кримхильды следовало, как и в первоначальном варианте, веселое бражничанье убийц. Потом Кримхильда появлялась еще раз (см. § 18). Кончался эпизод погребением Зигфрида.

В скандинавском пересказе «Саги о Тидреке» не раскрывается никакой перспективы на дальнейшие события, на месть вдовы.

17. Все разобранные выше новшества связаны между собой. Создается впечатление некоей массы, которую привел в движение сообщенный ей в каком-то одном месте толчок, после чего она полностью изменила свое положение. Этим одним местом является преодоление огненного вала: замена чудесного в этом эпизоде прозаически-трезвыми воинскими состязаниями и была тем толчком, который придал движение всей массе. Новое расположение элементов, то, как они приспособились к новому основанию, говорит о наличии известного художественного умения; по всей вероятности, за этими изменениями скрывается какой-то один поэт. Насколько это было возможным, он по-хозяйски сберег доставшееся ему наследство.

Правда, сравнительно вульгарный образ его мысли придал соответствующую окраску всей картине, однако он не был повинен во всех совершившихся переменах [40]. Мысль о неприступной невесте, покорить которую должен кто-то третий, явно возникла лишь в силу уже существовавших трудностей: очевидно, при помощи этих подпорок поэт стремился спасти от разрушения завещанный традицией рассказ. Таким образом, потребность эпического построения была основной движущей силой; она тащила за собою как бы на буксире более современные воззрения пересказчика.

Так обстоит дело со всяким искусством, в котором сильны элементы традиции: поэтическое произведение само выдвигает свои требования, оно имеет как бы самостоятельную жизнь, а сколько в него может просочиться от образа мыслей более позднего времени — зависит от случайностей.

В результате нового испытания женихов, а также ночной борьбы образ Брюнхильды претерпел сдвиг — она превратилась в женщину богатырской силы. Ее героизм заключался теперь не столько в душевном складе, сколько в физической силе. Это более поздний стиль. Древнегерманские герои не были атлетами. В пространном описании «Песни о Нибелунгах» Брюнхильда имеет нечто от сказочной великанши: четверо мужчин с трудом тащат за ней ее щит толщиною в три пяди. Нечто подобное го-

ворится в «Короле Ротере» о великане Асприане. Да и русская сказка об испытании женихов подтверждает, что эти черты были заложены уже в нашей «Песни о Брюнхильде». Как были отражены в этой песне частности, мы не знаем, так как скандинавский автор плохо пересказывает всю первую часть, а вместо состязаний приводит какие-то бледные заимствования из скандинавских саг.

18. Правда, согласно новому ходу событий, Брюнхильда выступает чаще и активнее, в то время как раньше она вела себя пассивно вплоть до ссоры с Кримхильдой. Но свою прежнюю роковую роль она утратила. Она перестала быть душою сказания, зато образ ее соперницы стал гораздо отчетливее. Вкусы более позднего времени были склонны выдвинуть образ более человечной, любящей и страдающей женщины. Здесь, однако, помог и чужеземный источник; несколько лет назад это было доказано Самуилом Зингером [41]. Французский героический роман «Даурель и Бетон», дошедший до нас лишь в провансальском переложении, повествует об убийстве на охоте одного короля и о душераздирающей жалобе его вдовы. Это сходство с немецким сказанием побудило нашего шпильмана кое-что заимствовать из романской поэмы, главным образом эмоциональные черты, обогащавшие образ Кримхильды: скорбное прощание перед охотой и мрачные предчувствия королевы, затем обвинения, которые бросает вдова на глазах у толпы перед телом Зигфрида. Все это моменты, известные нам в более богатом изложении эпоса о Нибелунгах. Это были две новые сцены в построении песни, и вторая предоставляла последнее слово Кримхильде. В свое время развязка принадлежала умирающей Брюнхильде. Теперь же, как ликующая победительница, она недостойна более этой роли. Смерть Зигфрида должна была найти отражение в душе страдающей женщины, и отныне это могла быть только Кримхильда.

Но и первое слово также перешло теперь к Кримхильде. Рыцарский миннезанг породил и новое вступление — уже ранее упомянутый сон Кримхильды: молодая девушка рассказывает матери Оде (в немецкой форме — Уота) свой сон, как она лелеяла ясного сокола с позолоченными перышками, пока два орла не растерзали его своими когтями. Эта пророческая прелюдия сразу же

бросает отсвет на все сказание с точки зрения новой героини. Добавления эти также косвенно связаны с основным новшеством. Образ Брюнхильды стал более мелким, более плоским; таким образом, освободилось место для более живого интереса к Кримхильде, а этот интерес послужил толчком к появлению новых эпизодов.

Мы, пожалуй, можем предположить, что сочинитель этой песни *знал* о существовании другого произведения, в котором Кримхильда мстит за своего Зигфрида, другими словами, ему было известно сказание о гибели бургундов в его более поздней южнонемецкой форме. Однако и без этого он мог бы рассказать свою песню так, как он это сделал.

19. Были добавлены еще и другие приукрашивающие штрихи. Эта поздняя «Песнь о Брюнхильде» была, вероятно, раза в два длиннее своей аллитерирующей предшественницы и более медлительной по способу изложения. Это был на редкость большой по своему объему образец рифмованной героической песни. Однако эта песня не ввела ни одного нового персонажа, кроме матери Уоты, не дала она также и описаний придворных празднеств и т. п. На сцене всегда действовало незначительное количество персонажей, и самое действие развивалось стройно и гладко. Это все еще была настоящая *песня*, которую шпильман пел по памяти. Стихотворной формой этой песни были парные длинные строки (§ 12). Отдельные двустишия проглядывают сквозь скандинавскую прозу и длинные строфы «Нибелунгов».

После последних слов Брюнхильды (ср. § 16):

О страшном злодеянье поведает певец:
В покой Кримхильды был внесен прославленный боец *.

Из плача Кримхильды над телом убитого (ср. § 110):

Мой Зигфрид, как ты ранен! Увы, не дышит он!
О, знать бы мне виновного, ты был бы отомщен [42].

Другие примеры приводятся ниже в § 56, 72 и 74.

Можно предполагать, что эта песня была сложена на Рейне у франков, на древней родине нашего сказания, довольно образованным шпильманом, знакомым с французскими поэмами. Чужеземный источник и рыцарский сон о соколе показывают нам, что это было на исходе

* Стихотворные цитаты из «Песни о Нибелунгах» переведены Е. Г. Эткиндом.

XII столетия. Однако едва ли нужно повторять, что о каком бы то ни было новом произведении здесь не может быть и речи! Большинство эпизодов, по крайней мере в самом существенном, восходило к первой ступени сказания, некоторые места — как, например, вступление вплоть до поездки за Брюнхильдой и в особенности эпизод охоты с убийством Зигфрида — были, видимо, в основном высечены из гранита эпохи Меровингов. В них сохранилось многое от древних форм быта, а также и от сурового и трагического душевного склада. Снижению подверглись Гунтер и Зигфрид в их отношении к Брюнхильде. Больше всего изменились оба женских образа, притом в ущерб Брюнхильде и в пользу Кримхильды.

20. Несколько лет спустя шпильман из придунайских земель, автор наших «Нибелунгов», приступил к своей работе, и только что рассмотренная нами песня послужила источником первой части его поэмы.

Этот австрийский поэт хотел дать нечто принципиально новое. С одной стороны, он рассматривал сказание о сватовстве Гунтера к Брюнхильде и о смерти Зигфрида как первую часть более обширного сочинения; второй частью должно было явиться сказание о гибели бургундов. С другой стороны, то, что витало в его творческом воображении, уже не было п е с н е й, предназначенной для исполнения по памяти и прослушивания за один присест; это была книга для чтения, написанная на листах пергамента, длинное, заполняющее целые вечера досуга стихотворное повествование — э п о с.

К тому времени обогатилась общая картина немецкой поэзии, а древние героические сказания получили новую художественную форму. Совершился переход от героической песни к книге о героях, и вторая сюжетная линия — сказание о бургундах — уже существовала в форме книги.

Здесь мы оставим первую линию нашей предыстории и обратимся ко второй — к истории о гибели бургундов.

Древнейшая форма сказания о бургундах

21. В V—VI веках в числе других франкских героических песен возникла песня о гибели бургундских королей при дворе гуннов и о смерти повелителя гуннов Аттилы.

Первоначальная судьба этого произведения аллитерирующей поэзии напоминает судьбу «Песни о Брюнхильде»: в своей исконной германской форме оно до нас не дошло; но оно тоже попало в Норвегию и Исландию, и в исландской песенной «Эдде» мы имеем две редакции этого сюжета: более древнюю и краткую «Песнь об Атли», близкую к занесенной с континента форме сказания, и более позднюю и пространную «Песнь об Атли», в которой какой-то гренландец XI века разработал эту тему, заимствовав новые элементы из немецкой поэзии (Атли представляет скандинавскую форму имени Аттила — Этцель) [43].

Нашу отправную точку, древнефранкское сказание, мы найдем в основных чертах в первой из этих песен. Мы должны допустить кое-какие новшества, восполнить некоторые пробелы, руководствуясь при этом более поздними немецкими памятниками.

Тогда мы получим следующие общие контуры древнего сказания о бургундах. Имена мы опять-таки даем в их средневерхненемецкой форме.

22. Гибихунги, бургундские короли в Вормсе, выдали свою сестру Гримхильду, вдову Зигфрида, замуж за Этцеля, могущественного короля гуннов. Она имеет от него двух сыновей — Эрпа и Орта. Вормские короли владеют несметным сокровищем — кладом Нибелунгов, который перешел к ним после убийства Зигфрида. Гунтер и Хаген (выступающий здесь как сводный брат трех Гибихунгов, сын королевы от альба) спрятали золото на дне Рейна и поклялись друг другу держать в тайне место, где оно спрятано, до тех пор, пока один из них знает, что другой жив.

Песня начинается с того, что Этцель, жаждущий заполучить сокровище братьев своей жены, посылает гонца в Вормс, приглашая их к своему двору. В зале во время пиршества гонец изложил свое поручение, посулив при этом королям от имени своего повелителя несметные дары и почести. Хаген заподозрил что-то недоброе и отсоветовал ехать. Гунтер же воскликнул, что скорее волки и медведи будут распоряжаться наследством Нибелунгов, чем он окажется трусом и откажется от этой поездки, а сводному брату своему он бросил упрек, что тот уродился, видно, в своего отца — трусливого альба. Тут Хаген пришел в ярость и уступил.

Исполненные мрачных предчувствий, проводили бургунды четырех князей в сопровождении небольшой свиты. Они переправились через Рейн, гребя так сильно, что ремни полопались и треснули уключины; затем Хаген столкнул лодку в реку, ибо он не рассчитывал возвратиться.

По ту сторону Рейна, на границе царства гуннов, они увидели спящего воина; его послала им навстречу Гримхильда, чтобы предупредить братьев о грозящей опасности. После долгой дороги он дни и ночи бодрствовал на берегу реки, но в конце концов его охватил сон. Предостережение пришло слишком поздно, так как братья уже пересекли границу и решение их было непоколебимо.

Они проехали по землям гуннов ко дворцу Этцеля, окруженному высокими стенами, за которыми было множество вооруженных воинов. Когда они вошли в зал, им навстречу вышла Гримхильда и сказала: «Тебя предали, Гунтер! Что ты сможешь сделать без кольчуги и с таким ничтожным числом воинов против коварства гуннов?»

Они сели за пир вместе с гуннами. Этцель домогался богатого сокровища, но Гунтер упорно отказывал ему. Тогда Этцель приказал своим воинам напасть на гостей. Во время первой же стычки Гунтера схватили и заковали в цепи. В рукопашном бою пали Гизельхер и Готмар с остальными. Хаген еще продолжал биться и сразил восемь гуннов, но наконец и его связали и увели.

Этцель предстал перед Гунтером и предложил ему выкупить свою жизнь ценою клада. Но Гунтер отвечал, что прежде чем выдать тайник, где спрятан клад, он должен убедиться в смерти Хагена. Тогда Этцель послал людей вырезать у Хагена сердце. Тот вытерпел эту муку со смехом на устах. Когда же Гунтер увидел на блюде окровавленное сердце брата, он воскликнул: «Вот теперь-то, когда Хагена уже нет более в живых, я уверен в сохранности сокровища Нибелунгов! Тайна его отныне сокрыта во мне одном. Пусть золотые запястья останутся лежать на дне Рейна, никогда не сверкать им на ваших руках, гунны!»

Тогда Этцель приказал бросить его в яму с ядовитыми змеями. Гунтер бесстрашно заиграл на арфе, которую ему спустила туда Гримхильда, и играл, пока не умер от смертоносных укусов ядовитых гадов.

В зале дворца Этцеля собрались на пиршество гунны.

Королева, сдерживая свое горе, поднесла Этцелю чашу крепкого вина и поставила перед ним лакомое яство. Затем она открыла ему тайну. «Ты только что проглотил сердца своих сыновей и никогда больше ты не призовешь к себе Эрпа и Орта!» Мстя за своих братьев, она убила собственных детей. Даже свирепые воины и те зарыдали, и лишь одна Гримхильда не проронила ни слезы; она раздала дружинникам золотые кольца из сокровищницы короля и позаботилась напоить их так, чтобы они крепко уснули. Сам Этцель, обессилев от вина и ужаса, упал на свое ложе, и тут Гримхильда вонзила ему в грудь меч. Затем она запалила огонь, и в пламени, охватившем зал, кончили жизнь она сама и вся королевская дружина.

23. И это сказание следует представлять себе как п е с н ю такого же объема и характера, как и первая «Песнь о Брюнхильде». Снова нам нужно обратиться от бесцветных извлечений к стихам «Эдды», чтобы ощутить полный жути пыл и яркость красок этого второго героического творения. Его манера в целом ближе к жизни — в нем нет ярко выраженных волшебных, мифологических черт. Поэтому в сюжете легко узнать вольную переработку и с т о р и и, и на этот раз мы в состоянии выяснить его происхождение.

Два, а возможно и три, стержневых момента сказания уходят своими корнями в исторические события V века.

В 437 году бургунды потерпели в рейнско-гессенских землях страшное поражение от гуннов. При этом пал их король Гундихарий вместе с другими сородичами и государство бургундов на среднем Рейне было разрушено.

Шестнадцать лет спустя, в 453 году, внезапно умер Аттила, вселявший ужас повелитель гуннов: он умер от удара на ложе, рядом со своею женой Ильдико.

Для франков гунны не были каким-то неизвестным чужеземным народом: с ними и с Аттилой, «бичом божьим», сражались они в 451 году в великой битве народов [44]. Они были и свидетелями кровавого избиения своих соседей бургундов в 437 году. Но мог ли именно этот поход — а их было так много в те дикие времена! — пробудить творческое вдохновение какого-нибудь франкского поэта? Более впечатляющим, как нам кажется, было второе событие — весть о кончине Аттилы. В нем

было нечто необычное и крылась загадка, сомнение: может быть, Ильдико, делившая с ним ложе, свидетельница его внезапной кончины, и была его убийцей?.. Вопрос этот возникал и в других концах Римской империи, и на него давали утвердительный ответ [45].

Эти события несомненно могли стать зародышем героической поэмы! И тут поэт вспомнил о гибели бургундов, имевшей место шестнадцать лет тому назад, и привлек ее в качестве обоснования.

В Ильдико франкский поэт видел убийцу Аттилы. Значит, это должен был быть акт мести, кровной мести за родичей. А этими родичами были бургундские короли со среднего течения Рейна. Они были братьями жены Аттилы. А кровавая резня исходила от самого Аттилы. Это не был открытый поход,— это был предательский акт — гунны коварно пригласили их к своему двору.

За причинной связью последовало хронологическое сближение. То, что было разделено 15 годами, т. е. гибель Гундихария и мнимое умерщвление Аттилы, отныне охватывалось одними сутками — Ильдико мстит за своих братьев уже на следующую ночь.

Так замыкался круг в сжатой песенной форме. И притом во вкусе германских героических песен: все политические мотивы были исключены, осталась только распря, порожденная чисто человеческими страстями. Мы не слышим здесь ничего ни о народе, ни о государстве, а лишь о королях и их дружинах, о королеве, которая приводит в исполнение заключительный акт трагедии.

Третий исторический толчок могло дать то обстоятельство, что сыновья Аттилы, по имени Эллак и Эрнак, исчезают из исторических источников вскоре после смерти отца. Умерщвление обоих несовершеннолетних детей могло дать этому абсолютно новое объяснение.

Таким образом, имя Этцель соответствует историческому Аттиле, Гунтер — Гундихарию, Грим-хильд вместо [Х]ильд-ико (уменьшительное от Хильды: Hild-chen). Даже младшие братья Гунтера — Готмар и Гизельхер, как и отец Гибих (в песне упоминается лишь его имя), засвидетельствованы исторически как властители бургундов. Имя Эрпе напоминает Эрнака. Добавим к этому племенные и географические названия: бургунды, гунны,

Рейн, Вормс. Правда, Вормс мог попасть сюда несколько позднее, после того как он стал резиденцией восточнофранкских королей.

На описании последнего пиршества лежит жуткий налет воспоминаний об иноплеменных обычаях гуннов; особенно змеиный ров должен был поразить немецкого слушателя своей чужеземной дикостью. Гибель обоих героев, Гунтера и Хагена, не в сражении, не как воинов под ударами меча, а в неволе, после изощренных пыток стоит во всем нашем героическом эпосе совершенно обособленно. Образ Аттилы имеет в себе нечто от предводителя восточных варваров, каким он рисовался народам Галлии со времени его устрашающего нашествия в 451 году. На него взирали глазами, полными ненависти и ужаса: это образ деспота, а не героя. Единственные его слова в старой песне: «Подайте сюда телегу для колесования! Узник уже лежит в оковах» — звучат как отрывистая команда, трезвые и леденящие после пылких речей Гунтера, они создают красочный образ.

24. Франкский поэт внес в свой рассказ излюбленные темы героической поэзии — распрю между родичами и кровную месть, создавшие трагическую настроенность, да к тому же еще и геройскую смерть. Последняя превозносится в первой части в образах Хагена и особенно Гунтера, который в сильной, вызывающей речи отказывается выкупить свою жизнь. «Теперь я м о г бы откупиться... вот потому-то я и не сделаю этого! Вы обманулись в своих надеждах!» — в этих словах мы ощущаем его моральную победу, злорадное торжество обреченного на смерть. Когда братья, невзирая на все предчувствия и предостережения, устремляются навстречу своей погибели, это отнюдь не казалось слушателю безрассудным ослеплением: он чувствовал в их поступке веление чести, заставлявшее героя избегать даже видимой трусости, хотя бы ценой неосторожности. Предостережение Хагена и ответ Гунтера показывают нам, что они в и д я т грозящую опасность... и, несмотря на это, они все же прибывают ко двору гуннов без доспехов и воинской силы, как подобает гостю, который следует приглашению без боязливой предусмотрительности.

Во второй части на первом плане мстящая сестра. Она убивает не только нелюбимого супруга, погубившего ее братьев, но приносит в жертву мести даже своих

невинных детей. Она уничтожает волчье отродье, весь их род, успевая еще насладиться ужасом обреченного на смерть короля. Страшное жаркое, изготовленное из сердец детей,— возмездие за мучительную смерть ее братьев. Подобно тому как выставлялось напоказ сердце Хагена, так же подносит Гримхильда сердца своих детей. Затем она сама учиняет над собою суд и расправу: свои ужасные преступления, перед которыми поэт как бы застывает в изумлении, она искупает добровольной смертью в объятом пламенем дворце.

Итак, перед нами снова поэма, где женщина выступает в роли мстительницы. Героиня сказания о бургундах является примером того, как долг мести и жажда мести беспощадно и властно, целиком и полностью завладевают человеком. Здесь это кровная месть, месть за братьев. В этом сказании Хаген д о л ж е н быть в кровном родстве с Гримхильдой, пусть ее сводным братом или, как в «Эдде», родным братом, поэма не делает тут различия, ибо то и другое означает родство по крови. Если бы Хаген был дружинником, то это звучало бы фальшиво, поскольку мстительница была бы в родстве только с одним из двух убитых и обязана была бы мстить только за него одного.

Пир, где подносят на блюде сердца детей, пытались возвести к древнегреческим прототипам: Атрей и Фиест, Терей и Прокна [46]. Весьма возможно, что эти рассказы дошли до слуха какого-нибудь франкского поэта в Галлии, где древняя книжная мудрость никогда не предавалась полному забвению. Между книгой и неграмотным скопом было немало возможных посредников.

Впечатляющая деталь — золото на дне Рейна, возможно, основывалась на каком-нибудь местном предании. В среднем течении Рейна из песка вымывали золотую пыль; отсюда могла родиться легенда, будто здесь короли опустили на дно свои сокровища, как это сделали готы, похоронив Алариха близ Бузенто [47]. Наш поэт связал эту легенду с бургундами, жившими на среднем Рейне, и сделал вывод, что именно из-за золота его владельцы поплатились жизнью при гуннском дворе. В подтверждение он приводит тайну, скрепленную клятвой, которая и составила содержание эпизода с выведыванием тайны клада и гордыми речами Гунтера.

Золото Рейна является одним из тех чувственно воз-

действующих многозначительных мотивов, какие мы уже отмечали в «Песни о Брюнхильде». Вспомним также бешеную греблю и отталкивание челна в стремнину Рейна — как выражение решимости идти на смерть; уснувшего вестника, который должен был предупредить братьев о грозящей им опасности, образное воплощение рокового «слишком поздно»; сердце на блюде, возвещающее о смерти брата, единственного, кто посвящен в тайну; игру на арфе, которая лишний раз подтверждает героическую доблесть брошенного в змеиную яму Гунтера, и в финале пламя, пожирающее, подобно огромному погребальному костру, арену этих страшных злодеяний.

25. Таким образом, мы видим, что это сказание совсем не похоже на историю, на всякие лады искажаемую народной молвою. То, что разносится молвою, в итоге может не иметь ни малейшего сходства с подлинными событиями, однако в результате этого не возникает произведение, которому достаточно было бы придать стихотворную форму, чтобы получить песню о бургундах! Эта песня как по своему замыслу, так и по своему построению есть плод искусства, порождение безымянного поэта, чей творческий порыв был оплодотворен, а возможно, и пробужден молвою о событиях из жизни соседних рейнских племен и далеких гуннов.

Мы можем и в этом случае говорить о проблемной поэзии, однако по сравнению со сказанием о Брюнхильде с его глубокими психологическими конфликтами наша песня выглядит более ясной и простой. В сказании о Брюнхильде были сцены, когда между двумя людьми, с глазу на глаз, решалась человеческая судьба,— здесь мы не видим ничего подобного. В «Песне о бургундах» все происходит более явно и гласно: три пиршества — в начале, в середине и в конце — задают тон. Или возьмем финалы обоих произведений: там — прощание Брюнхильды, ее заключительный монолог, психологически освещающий все происшедшее, здесь — картина захватывающего, чисто внешнего действия: с грохотом рушится объятый пламенем королевский дворец.

Как ни родственны оба эти произведения, но ткань одного из них тоньше, более богата предпосылками для дальнейшего повествования. Поэтому даже и в сокращенном пересказе она требует больше места.

Возможно, что различие объясняется их разным возрастом: сказание о Брюнхильде могло быть на три-четыре поколения моложе. Слишком мало мы знаем о героических песнях эпохи Меровингов, чтобы судить о путях их развития. Было ли здесь нечто вроде ранней и поздней ступени, располагались ли оба сказания на этих ступенях?

26. В известной нам древней форме сказания о бургундах уже имеется весьма значительное новшество: оно сблизилось со сказанием о Брюнхильде.

Когда и как это произошло, остается неясным; но результат налицо и притом уже в самых ранних источниках. Гримхильда — убийца Аттилы (историческая Ильдико) отождествлена с супругой Зигфрида, а ее три брата — с шуринами Зигфрида. Только это и ввело исторические бургундские имена Гибихунгов вместе с среднерейнской ареной действия в «Песнь о Брюнхильде».

С другой стороны, Хаген исконно принадлежал к циклу сказаний о Зигфриде и оттуда попал в историю гибели бургундов; не случайно он отличается от них иным начальным звуком своего имени (все Гибихунги аллитерируют на «Г») [48], а также и тем, что он всего лишь сводный брат. Раньше, вероятно, Гизельхеру принадлежала роль второго героя бургундов, теперь же, после вторжения Хагена, он стал простым статистом, как и третий брат — Готмар.

Далее, мы видим, что клад, этот стержень нашего сказания, был отождествлен со сказочным сокровищем Нибелунгов, принадлежавшим некогда Зигфриду. Это отождествление, возможно, и послужило поводом к тому, чтобы объединить два в свое время самостоятельных песенных сюжета. Стало быть, какому-то франкскому поэту, имевшему в своем песенном репертуаре сказания о Зигфриде и о гибели бургундов, пришла в голову мысль: золото, которое повлекло за собою мучительную смерть Гибихунгов, было, возможно, тем самым несметным сокровищем, которое проходит через всю жизнь любимого франкского героя. Это и привело франкского поэта к решению сделать Гибихунгов наследниками клада, а значит, дать их имена убийцам Зигфрида и тем самым ввести бургундские имена в сказание о Брюнхильде.

Новейшему поэту показалось бы соблазнительным сделать это сокровище, проникшее теперь из первого рассказа во второй, живым связующим звеном: чтобы с этим проклятым золотом была связана гибель его владельцев, чтобы добыча принесла проклятье убийцам,— и тем самым более или менее явственно прозвучал бы лейтмотив искупления за смерть Зигфрида. Однако скандинавские песни о Сигурде и об Атли не обнаруживают ни малейшего следа подобного использования мотива сокровища. Они удовольствовались лишь внешним отождествлением клада Нибелунгов и бургундов.

Это имело еще и другое следствие. В «Песне о бургундах» многократно упоминался «клад Нибелунгов», «наследство Нибелунгов», однако сами Нибелунги, т. е. убитые Зигфридом короли альбов, не появлялись в поле зрения. Это дало возможность назвать Нибелунгами тех, кто в нашей песне являются владельцами и хранителями этого сокровища,— Гунтера и его братьев. Отныне имена «Нибелунги» и «Гибихунги» (или бургунды) стали употребляться как равнозначные — гибель бургундов стала «гибелью Нибелунгов». Этот шаг предполагает уже древнейшая эддическая поэзия; и если в VIII веке во франкских семьях было в употреблении личное имя «Нибелунг», то они, конечно, заимствовали его у вормских королей, а не у рода альбов! Следовательно, тогда уже произошло отождествление обоих кладов, а вместе с ним и обоих королевских родов — бургундских королей и шуринов Зигфрида.

Эти два героических сказания, одно — о Зигфриде и Брюнхильде, а другое — о гибели рода бургундов, сблизились, но внутренне еще не объединились. Каждое из них еще было замкнуто в самом себе. Второе сказание отнюдь не являлось продолжением первого: оно могло бы развиваться точно так же, если бы Гримхильда никогда не была женою Зигфрида; только в этом случае пришлось бы вычеркнуть имя Нибелунгов и клад Нибелунгов. Более того, беспокойство и забота Гримхильды о своих братьях, ее жажда мести за них заставляют забыть о том, что было раньше. Совершенное братьями убийство не бросает тени на сестру. Так изображает нам дело «Эдда». Если спросить, как это было возможно, ответ будет прост: закон инерции;

поэты-певцы лишь повторяли то, что давала им традиция, они еще не научились согласовывать песенные сюжеты друг с другом.

Эта самостоятельность двух сюжетов объяснима лишь в том случае, если считать, что они с самого начала выросли раздельно. Если же допустить, что сказание о Брюнхильде было создано лишь как предыстория гибели бургундов, чтобы пояснить, каким образом сокровище Зигфрида попало к бургундам,— тогда самостоятельность сюжетов будет непонятна. Если бы творец «Песни о Брюнхильде» создавал ее, имея в виду месть королевы гуннов за братьев, то в таком случае он никак не мог бы сделать этих братьев, ради которых Гримхильда жертвует всем, убийцами ее мужа Зигфрида!

Следовательно, оба наших сказания какой-то промежуток времени существовали совершенно самостоятельно. Как долго, мы не можем сказать,— может быть несколько лет, может быть несколько десятилетий. Возможно, например, что первая «Песнь о бургундах» возникла после 460 года, при отце Хлодвига, а первая «Песнь о Брюнхильде» — около 580 года, при сыновьях Хлотара, и что затем лишь через сто лет эти песни пришли в соприкосновение и заимствовали друг у друга имена. Однако развитие действия при этом не было затронуто.

Связь обоих франкских сказаний оставалась поверхностной, пока они не пустили глубокие корни в новой обстановке.

Вторая ступень сказания о бургундах

27. Начиная с VIII века в южнонемецких документах появляются личные имена Кримхильд (Kriemhilt), Хагуно (Haguno), Нипулунк (Nipulunc), Зигфрид (Sigfrid). Видимо, в то время наши песни стали известны баюварским (т. е. баварско-австрийским) поэтам, создателям героических песен. Однако здесь, в придунайских землях, с давних пор излюбленнейшим героическим сюжетом было «Бегство Дитриха»: рассказ о том, как Дитрих Бернский, изгнанный из своей страны, тридцать лет живет у повелителя гуннов Этцеля, велико-

душного и щедрого покровителя витязей княжеского рода [49].

Такое представление об Аттиле сложилось среди служивших ему на вассальных началах остготов, от них его унаследовали баювары. Однако этому противоречил образ, созданный франками: Этцель в «Песне о бургундах» — алчный и жестокий предатель. Баварцы не могли принять подобную концепцию. Для того чтобы «Песня о бургундах» стала для них приемлемой, нужно было реабилитировать образ Этцеля как правителя. А эта реабилитация повлекла за собой ряд других изменений.

Такую задачу ставил себе дунайский поэт, в голове которого впервые зародилось новое творческое переосмысление гибели бургундов, ранее не известное в немецких землях. Эта вторая ступень сказания о Брюнхильде открывается перед нами лишь в значительно более поздней стадии — третьей.

Решающей предпосылкой явилось следующее: гостей предает Кримхильда. Алчность к сокровищу переходит от Этцеля к ней — это звучало правдоподобно, поскольку именно ей принадлежало, в сущности, право на наследство Зигфрида. Но одна лишь страсть к золоту не могла привести ее к братоубийству. Более сильным толчком была месть за Зигфрида. Кримхильда не простила убийства Зигфрида и не забыла о нем. Она стала женою Этцеля, чтобы отомстить за Зигфрида. От нее исходит вероломное приглашение, она является инициатором нападения и заставляет сопротивляющегося ее желанию и благожелательно настроенного к гостям Этцеля вступить в бой с ними.

В ряде мест песни Кримхильда выступает в роли Этцеля: расспросы о сокровище, приказание убить пленника — все это, а также и многое другое просто переходит от него к ней. Кое-что Кримхильда сохранила от более ранней ступени, но в преобразованном виде в соответствии с новой концепцией. Некогда сестра выражала испуг, увидев, что ничего не подозревающий Гунтер входит в зал без кольчуги; теперь она пугается, когда недоверчивые гости оставляют под плащами кольчуги. И так во многих других случаях.

Иногда какой-нибудь штрих сохранялся вопреки смыслу. Так, гонец, которого озабоченная сестра посылает на границу, утратил теперь всякий смысл, ибо

в стране гуннов некому было предупреждать бургундов о грозящей им опасности. Однако эпизод с уснувшим гонцом оказался крайне устойчивым, его сохранили до конца как застывший реликт древних ступеней развития сказания. Баюварские поэты назвали этого гонца Эккеварт, ибо он напоминал им «верного Эккарта», советчика двух юных героев — Харлунгов [50], чей замок находился, по их рассказам, на берегах Дуная.

28. Коренному изменению подверглась основная идея сказания. Некогда это была месть за брата, свершенная над ненавистным Этцелем, теперь же это месть за супруга, содеянная против воли добродушного Этцеля.

Это никак нельзя назвать смягчением в духе христианской кротости; как и прежде, кровавая месть выступает как неутолимая потребность, как выход из сердечной скорби. Бешеная злоба к братьям такая же языческая черта, как и прежний вариант. А торжество супружеской любви над родственными чувствами соответствует германским представлениям [51].

И все же сказание приобрело иную окраску. Месть за братьев была подсказана чувством долга, так велел обычай. Отомстить же братьям за супруга, уже после того как последовало внешнее искупление их вины, в этом выражался образ мыслей скорее личный, неповторимый, а не простое чувство долга. Отсюда у позднейших поэтов могла развиться та великая любовь, которая отличает Кримхильду от других мстительниц, та горячая, страстная любовь, которая явилась одновременно и движущим мотивом и оправданием страшного преступления — так же как в свое время непреклонное, сверхличное чувство чести.

Углублением образа является и то, что героиня много лет питает свою ненависть, живет во имя своей скорби и мысли об отмщении. Каждое утро слышатся плач и сетования жены Этцеля о юном Зигфриде, о муже ее ранних лет: этот впечатляющий образ нашел, вероятно, уже создатель песни на второй ступени... Такое упорное сохранение чувства вопреки притупляющей силе времени было незнакомо первому поэту с его Гримхильдой, мстящей за братьев. Там возмездие следовало непосредственно за преступлением, это была горячая месть. Другие сказания и исторические факты

показывают нам, как восхищались выношенной годами холодной местью! И в этом нашего баварца также еще не коснулось христианство, не так давно принятое его народом.

29. С этим новшеством было связано и дальнейшее. С Этцелем Кримхильда жила в мире и согласии, ему ей не за что мстить. Это лишало основания вторую кульминационную точку драмы, то, что некогда совершалось после гибели Гунтера и составляло почти треть песни: страшное пиршество, убийство короля, сожжение дворца со всей челядью — все это теперь отпало.

Таким образом, сказание утратило один из своих исторических опорных пунктов — смерть Аттилы. Его историческое содержание свелось теперь лишь к одному голому факту: дружина бургундского короля Гунтера гибнет под ударами гуннов. Однако при этом сам он и его брат падают от руки бургундки, гунны же выступают лишь как ее орудие.

Однако заключительная треть не просто исчезла. И здесь было спасено все, что оказалось возможным спасти. Четыре эффектные черты были перенесены в начало, и им был придан новый смысл.

Во-первых, умерщвление мальчиков. Этим Кримхильда уже не могла отомстить за братьев и поразить в самое сердце своего супруга. Однако и здесь она жертвует своим ребенком во имя мести. Она делает так, что ее мальчик — теперь уже только один — гибнет от руки Хагена. Это ожесточает Этцеля против его шуринов и склоняет его на сторону жены, потому что до тех пор, пока он был на стороне гостей, Кримхильда не могла осуществить свои замыслы. Таким образом, ребенок гибнет, как и раньше, по воле матери, во имя мести. Но теперь это перенесено из последнего пиршества в первое. Внешне ход событий здесь полностью изменен, и исходный момент подвергся решительному смягчению: Кримхильда уже больше не Медея, которая собственными руками душит своих детей, исчез и эпизод с поеданием сердец, это пиршество Атрея. Каким образом поэт мотивировал убийство ребенка, свершенное Хагеном, остается неизвестным; согласно более позднему сказанию, мальчик привел в ярость своего дядю пощечиной, однако этот вариант едва ли пока-

жется правдоподобным для поэмы времен «Песни о Хильдебранде» (§ 37).

Второй эпизод: раздача королевой золота. В свое время золото должно было успокоить и примирить охваченных ужасом гуннов, теперь оно побуждает их к нападению на чужеземцев.

Затем сцена пожара, которая некогда была уничтожающим, искупительным финалом. Теперь она превращается в оружие, направленное против гостей: огонь выгоняет их из деревянного здания под выстрелы окруживших их гуннов. Как и раньше, зал поджигает Кримхильда.

Наконец, основной момент — смерть героини. В старом варианте сцены пожара Кримхильда сама кончала в огне свою загубленную жизнь. И на новой ступени, став палачом своих братьев, она свершила столь тяжкие злодеяния, что не может больше оставаться в живых. Конечно, была возможность предоставить ей самой привести в исполнение вынесенный себе приговор, не обязательно бросившись в огонь; она могла бы, как и Брюнхильда, пронзить себя мечом, тем самым мечом, которым она только что обезглавила последнего из своих братьев. Однако поэт предпочел, чтобы она была убита чужой рукой. И мы догадываемся почему. Его симпатии, как и симпатии слушателей, были на стороне бургундов в соответствии с первоначальным характером сюжета. Поскольку Кримхильда оказалась теперь в роли их антагониста, напряжение зрителей получало лучшее разрешение, если расправу над ней учинял кто-то третий, выступавший как друг бургундов. Это была месть за бургундов.

Для этой высокой роли не годился ни Этцель, ни какой-нибудь другой, безвестный гунн. Для этого нужен был новый, притом царственный герой. Он был найден в лице Дитриха Бернского.

30. Роль Дитриха — дальнейшее создание нашего баварского поэта. Как попал этот главный герой готов в сказание о бургундах? Ответ ясен. Из поэмы о бегстве Дитриха баварцы знали, что Дитрих тридцать лет провел при дворе Этцеля. Он был для них неотъемлемой принадлежностью этого двора. Поэтому он не мог, разумеется, остаться в стороне от гибели бургундов — крупнейшего события, совершившегося при этом дворе.

Но для подобного героя надо было подыскать соответствующую его сану роль.

Его отношение к обоим враждующим лагерям было ясно. Дитрих верен своему покровителю Этцелю и осуждает предательство королевы. Он сочувствует благородным гостям и отстраняется от борьбы, пока это возможно. Но когда он видит, как два последних бургунда пали жертвой мстительной Кримхильды, то, послушный велению Этцеля, он поднимает свой меч и рассекает надвое «бесовскую фурию» [52].

Выше мы уже видели, что этот поступок заменял суд, совершенный Кримхильдой над собою. Он не вытекает из жажды мести его исполнителя, а является как бы казнью, совершенной вышестоящим; он выступает как приговор судьбы, удовлетворяющий внутреннее чувство слушателей. В то же время он звучит как необходимый заключительный аккорд всего произведения.

Этот удар меча мог быть оправдан, только если он следовал непосредственно за кровавым преступлением Кримхильды. Рассказ о том, как уводят связанного Гунтера, его медленная смерть в змеином рву не должны были вклиниваться между ними. Отсюда вытекало, что эта казнь, принятая у гуннов, уступила место новой: Гунтеру отрубает голову сама Кримхильда. Опять смягчение, отбрасывание дикого и противоестественного! А может быть, отсечение головы производилось уже тогда мечом Зигфрида?

Маловероятно, чтобы великий Дитрих выступал только как палач королевы. По-видимому, уже на этой ступени он был отмечен геройским подвигом: это он побеждает Хагена, сильнейшего из бургундов.

Возможно, что тут сыграло известную роль и желание, чтобы главный боец бургундов пал не от руки гунна. Правда, поэт VIII века еще не обладал достаточным национальным чувством, чтобы объединить Хагена и Дитриха как «немцев», а так как он был к тому же еще баювар и знал гуннов только из поэмы о Дитрихе, то он не мог относиться к этому дружественному народу, как к презираемым «варварам». Но в воинских доблестях — в этом готская и франкская поэтическая традиция сходятся — гунны отставали от германцев. Таким образом, поединок с готским героем служил возвыше-

нию образа Хагена, и вмешательство прославленного Дитриха, завершающее все бои, было как бы кульминацией, которую в те древние времена слушатели воспринимали с радостным волнением.

Наряду с Дитрихом в песню вошел еще один персонаж. Поскольку Этцель стал миролюбивым хозяином, явилась потребность выделить из толпы гуннов кого-то другого, активного и воинственного. Подходящим лицом оказался Блёдель [53], брат Этцеля. Он также перешел сюда из сказания о Дитрихе и, как представитель гуннского двора, мог быть использован в этой новой функции. Роль его заключается в том, что он первый поддается подстрекательству Кримхильды и снаряжает своих гуннов на бой. Затем он побеждает второго из главных бургундских героев — Гунтера, и наконец его гибель заставляет взяться за оружие колеблющегося Дитриха.

31. Можно предполагать, что ход сражения протекал следующим образом. Еще до начала пиршества Блёдель обещал королеве занять выход из зала. В зале Хаген отрубает голову королевскому сыну, затем следует всеобщая свалка, королевской чете удается спастись из зала вместе с Дитрихом, а гости остаются запертыми. Гунтер предпринимает вылазку, Блёдель берет его в плен и уводит. Чтобы заставить остальных бургундов выйти из зала, Кримхильда ночью поджигает дворец. Под утро они устраивают вылазку и падают под дождем копий и стрел; один лишь Хаген еще сражается, и под его ударами падают воины один за другим, среди них и Блёдель, брат короля. Теперь Дитрих уже не может больше оставаться бездеятельным. Он выступает против Хагена, побеждает его и передает его связанным королеве. За этим следует эпизод с выпытыванием тайны клада.

Сравним это с ходом событий в древнефранкской песне (§ 33). Отдельные опорные пункты остались нетронутыми, например последовательность событий: пленение Гунтера — гибель остальных — последние поединки Хагена. Действие заметно обогатилось, из одной сцены получилось около шести. Причиной явились новые образы из сказания о Дитрихе — Дитрих и Блёдель, да к тому же еще привнесенные эпизоды с убийством мальчика и пожаром в зале.

Это обогащение было для поэта желательно и с точки зрения самой техники: оно как бы возмещало утраченную заключительную треть песни. Вероятно, общий объем песни почти не изменился: около 200 длинных строк.

Все, что предшествовало пиршеству: приглашение, путешествие, прибытие,— не претерпело ни существенного расширения, ни изменения. Вещий сон королевы-матери прибавила, вероятно, уже эта вторая ступень, так как к нему восходят, по-видимому, пространные толкования снов в гренландской песне (§ 34).

Таким образом, сюжет сказания о бургундах дает нам еще один пример того, что содержание песни может быть изменчивым, а также и стойким образованием.

32. Последнее знаменательное новшество: Хаген вознесен над Гунтером.

Древняя форма рассматривала Гунтера как несомненного «героя» в полном соответствии с засвидетельствованными историческими данными, которые в злополучном 437 году упоминают лишь короля Гундихария. Прежде всего Гунтер стоял на первом плане в эпизоде выпытывания тайны клада; именно он произносил тогда гордые слова, бросавшие вызов победителю. На нем, как на последнем бургунде, было сосредоточено основное внимание.

На более поздней ступени последним бургундом стал Хаген. Это он отказывается выдать королеве тайну клада: «Теперь, когда Гунтер мертв, никто, кроме меня, не знает ничего о кладе!» Гунтера убивают за сценой руками безымянных наемников, а Хагена на наших глазах сражает насмерть рука героини и сестры... В этом заключительном эпизоде обе роли просто поменялись местами. Но и до этого образ Хагена приобрел уже гораздо бóльшую выпуклость.

Редко какое-либо изменение поддается столь убедительному объяснению, как это. Гибель бургундов превратилась в месть за Зигфрида — а ведь убийцей Зигфрида был Хаген! Преступник первого сказания становится во втором главным врагом мстительницы, а тем самым и главным героем второго сказания.

Таким образом, это последнее вмешательство тесно связано с основным новшеством, с переходом от мести за брата к мести за мужа.

Более того, в основе всех рассмотренных изменений обнаруживается один исходный толчок — влияние баюварского сказания о Дитрихе. Именно оно и сделало Кримхильду предательницей и превратило месть за супруга в главную движущую силу действия, видоизменило заключительную часть, т. е. месть Аттиле, и тем самым способствовало новому истолкованию смерти героини и пожара в зале, ввело Дитриха и Блёделя и возвысило Хагена над Гунтером. Все это так последовательно вытекало из одной первопричины, так естественно спаяно одно с другим, что мы не можем видеть в этих изменениях результат постепенного перехода, совершавшегося на протяжении многих поколений: здесь перед нами сознательный акт одного проницательного и мыслящего поэта. Постепенное развитие проявляется лишь в том, что у Кримхильды впоследствии алчность к кладу отступает перед иным движущим стимулом — местью за убитого (§ 82). Из этого, однако, никак не следует, что реабилитация Этцеля, перенесение роли предателя на Кримхильду происходили постепенно!

Вместе с тем эта внутренняя взаимосвязь частей дает нам смелость отнести намеченную нами форму сказания, с которой мы столкнемся лишь несколько столетий спустя, к тем древним временам, когда франкское сказание завоевало себе место рядом с баюварским сказанием о Дитрихе, когда одни и те же придунайские поэты исполняли перед теми же слушателями сегодня «Песнь о бургундах», а завтра — о «Бегстве Дитриха».

Однако в этой второй ступени многие детали остаются для нас неясными. Ограничимся одним примером: подносила ли по-прежнему Кримхильда Хагену вырезанное из груди сердце брата или это была уже его отрубленная голова?.. Мы вынуждены отказаться от связного пересказа этой формы сказания, так как и без того уже слишком далеко забрели в область догадок. Что касается формы имен, то следует заметить, что имя Гернот заменило историческое имя Готмар, по-видимому, еще на северо-западе франкских земель, а произношение Кримхильда вместо более древней формы Гримхильда появилось вследствие миграции сказания на юг.

33. В результате этого большого преобразования сказание о Брюнхильде и сказание о бур-

гундах оказались отныне внутренне связанными. На более ранней ступени их взаимосвязь была еще поверхностной — лишь через действующих лиц и с помощью клада, а не через само действие. Как только возникла мысль о том, что предательство у гуннов — это месть за Зигфрида, оба сюжета срослись друг с другом по содержанию. Теперь действие второй песни имело свои корни в первой. Первая повествовала об убийстве, вторая — о возмездии. Если оба произведения исполнялись друг за другом, то смерть Зигфрида являлась как бы переломным моментом двухактной пьесы, а гибель бургундов — искуплением злодеяния.

Однако слить две значительные по объему песни в одну и придать им единую тональность было далеко не так просто, как это нам может показаться, и столь далеко не шло честолюбие связанных традицией художников. Они спокойно мирились с унаследованным от прошлого наличием двух поэм. Можно было наслаждаться каждой из них в отдельности, и тот, кто выслушивал одну, мог легко дополнить по памяти необходимое. Как мы уже видели, даже песня XII века излагает сказание о Брюнхильде так, что не заметно никакого приспособления его к сказанию о бургундах.

Лишь на четвертой и последней ступени развития, т. е. в нашей «Песни о Нибелунгах», это двухчастное сказание приобрело и внешнее единство.

34. Баюварская песня о бургундах, как и дошедшая до нас ее современница — «Песнь о Хильдебранде», была еще аллитерирующей. В дальнейшем она восприняла рифмованный стиль странствующих шпильманов и исполнялась веками, не меняя сколь-нибудь существенно своего содержания.

В X веке, если не раньше, резиденцию гуннов, «замок Этцеля», перенесли в Венгрию, что соответствовало историческому местоположению столицы Аттилы. Это новшество было вызвано выступлением на исторической арене венгров, которых считали потомками гуннов [54]. Рекой, через которую переправляются бургунды во время своей полной приключений поездки, стал теперь Дунай.

В остальном же построение песни осталось на второй ступени развития. Эту форму сказания, с Кримхильдой в роли предательницы, с безвинным Этцелем и

с Дитрихом Бернским, обычно называют южнонемецкой. Норвежско-исландская форма почти неизменно оставалась верной более древнему варианту. Гренландский поэт, автор более поздней «Песни об Атли» из «Эдды», пошел, правда, на то, чтобы обогатить содержание новыми моментами; между прочим, он отдает предпочтение Хагену перед Гунтером, возможно, под влиянием более позднего немецкого произведения. Однако в основном он твердо придерживался первой формы этого сказания и прославлял Гудруну (немецкую Кримхильду) как воинственную помощницу своих братьев.

У саксов Этцель также сохранил первоначальный образ алчного предателя, но они изобрели для него новую кару: Гримхильда уже не закалывает его кинжалом на ложе; она воспитывает мстителя в лице сына Хагена, родившегося после смерти отца; он заманивает престарелого Этцеля в пещеру, где сокрыт клад Нибелунгов, и тот умирает голодной смертью рядом с золотом [55].

Но упомянутая южнонемецкая форма проникла и на север. Слабый отблеск ее мы видим в одной из песен «Эдды», относящихся к XI веку: «Божий суд над Гудруной»; более поздней «Песни об Атли» она сообщила мотив женских сновидений, а в 1131 году мы слышим, что некий саксонский певец исполнял перед одним из датских князей песню, содержанием которой было «всем известное предательство Гримхильды по отношению к братьям», т. е. более позднюю, заимствованную с юга форму сказания [56].

Случалось также, что эта более поздняя форма смешивалась с более ранней. В гибели бургундов в «Саге о Тидреке» Этцель, в соответствии с южнонемецким вариантом ни в чем не виновный, в одном месте назван «самым алчным из всех мужей». Здесь была примесь другой традиции: злой Этцель из более древней формы сказания был знаком как скандинавскому поэту, так и его нижненемецким источникам.

Еще своеобразнее происходило дело в балладах. Автор «Саги о Тидреке» (§ 36), норвежец XIII века, рассказал историю гибели Нибелунгов на основании южнонемецкого источника, где предательство совершает Кримхильда. Однако он захотел присоединить к этому и саксонский рассказ о мстителе, сыне Хагена,

и о пещере с кладом. А для того, чтобы согласовать продолжение с началом, он поменял роли: теперь уже не безвинный король, а дьявольская Кримхильда должна умереть голодной смертью возле клада. Таким образом, умерщвление ее Дитрихом он выпустил. Но это произведение попало на Фарерские острова, а здесь уже были знакомы с местью сына Хагена в ее более древней форме, когда кару нес Этцель. Обе формы, взаимно исключающие друг друга, проникли в одну и ту же балладу, и вот мы узнаем, что о б а, и Кримхильда и Этцель, гибнут от голода в пещере!

Это позднее и неудачное скрещение двух сказаний. Слишком много чести видеть в нем п е р е х о д от первой ступени ко второй, от предателя Этцеля к предательнице Гримхильде. Этот «переход» совершился в голове баюварского поэта, как мы это установили в § 27 и сл., и начиная с этого времени существовали две диаметрально противоположные формы сказания, которые передавались веками из поколения в поколение, в отдельных случаях сталкиваясь друг с другом.

35. На придунайской родине баюварская «Песнь о бургундах» достигла новых творческих высот. Здесь в 1160-х годах она попала в руки шпильману более высокого полета, грамотному человеку с выдающимся поэтическим дарованием. Этот неизвестный и создал из устной песни письменный эпос, превосходивший ее объемом в шесть-восемь раз. Это был поворотный пункт в истории сказания о Нибелунгах! Старинный сюжет стал книгой для чтения.

Шаг этот подготовлялся десятилетиями. Первый толчок исходил из Франции. Около 1100 года один романский клирик создал первый героический эпос — знаменитую «Песнь о Роланде». Позднее баварец переложил ее на верхненемецкие стихи. Другой поэт, франк с левого берега Рейна, перевел на немецкий язык французский эпос об Александре Великом. Эта книга также вскоре нашла слушателей и переписчиков на юго-востоке Баварии [57].

Так впервые на немецком языке появились книжные эпические поэмы светского, героического содержания; обе были переведены из романских источников клириками, в обеих действовали иноземные герои, носившие незнако-

мые имена, которые были еще не известны светским людям Германии того времени.

Не заставили себя долго ждать и подражания, вышедшие из-под пера светских поэтов. В те времена часть странствующих шпильманов уже возвысилась до книжного образования, и они могли вступить в состязание с поэтами-клириками. Так, некий рейнский шпильман написал в Баварии после 1150 года «Короля Ротера» — рассказ о героическом сватовстве, поданный в спокойной и широкой эпической манере, со счастливым исходом. Это уже не было простым переложением французской книги, это произведение может быть названо подлинно немецким. Однако сюжет его в основном брал свое начало на чужбине — из современной истории норманнов, иудейско-византийских сюжетов, а также французских романов. Место действия и одежда носили отпечаток исторических отношений Средиземноморья в эпоху крестовых походов. Намеки на баварских правителей и на историю Германской империи придавали этому рассказу местную окраску. Кое-что поэт заимствовал и из отечественного героического сказания — из песни о Вольфдитрихе и его верных дружинниках [58].

«Король Ротер» оказал сильное влияние, в частности, и на австрийских шпильманов на Дунае, начиная от Пассау и вниз по течению, вплоть до венгерской границы. Здесь наличествовали условия для последнего шага — создания чисто немецкой книги о героях. Ибо в этих юго-восточных областях все слои общества, вплоть до высших, еще любили древние отечественные героические сказания с их серьезным содержанием, песни, распевавшиеся шпильманами, подобные тем, которыми мы только что занимались: о бегстве Дитриха, о гибели бургундов и другие истории из эпохи переселения народов. Устные песни такого рода имелись, конечно, и в других германских областях. Однако никому не приходила в голову мысль перелить их содержание в формы книжного эпоса, превратив их в занимательное чтение для знатных слушателей. Это значило бы вступить в соревнование с другими, духовными и светскими, книжными сюжетами на латинском и немецком языке. Решающий шаг в этом направлении впервые был сделан австрийскими странствующими шпильманами, а придунайские

земли на долгое время о с т а л и с ь родиной немецкого героического книжного эпоса.

Возможно, что начало положил эпос о Дитрихе Бернском — ведь Дитрих был излюбленным героем в этих землях. Немного позднее, вероятно еще в 1160-х годах, настал черед и т о г о с ю ж е т а, в котором Дитрих также получил прекрасную роль — сюжета сказания о гибели бургундов. Так возник старший эпос о бургундах или старшая «Гибель Нибелунгов».

Т р е т ь я с т у п е н ь с к а з а н и я о б у р г у н д а х

36. Памятник этот, как и младшая «Песнь о Брюнхильде», дошел до нас только в более поздних отражениях: с одной стороны, он послужил образцом для второй части наших «Нибелунгов», с другой — он попал в Саксонию и оттуда к тому скандинавскому автору, который в городе Бергене записывал немецкие героические предания. Таким образом, в древнескандинавской «Саге о Тидреке» мы имеем обстоятельный пересказ этой старшей «Гибели Нибелунгов».

Нередко он сделан настолько точно, что более поздняя «Песнь о Нибелунгах» как бы проглядывает сквозь прозрачную завесу. Затем опять следуют пропуски, искажения и значительные нижненемецкие привески. Большой отрывок, от начала схватки вплоть до вмешательства Рюдигера, следует рассматривать прямо как обработку, как нижненемецкую переделку верхненемецкого произведения. Саксонская версия знала собственные традиции гибели бургундов: так, в вестфальском городе Зосте действие знаменитого сказания было связано с местными зданиями и улицами. Соответственно этому Аттила со своими гуннами стали саксами, и путь вормсских королей лежал на север по направлению к Зосту. Многое из этого нижненемецкого варианта сказания срослось с содержанием эпоса о бургундах. Сопоставление с «Эддой» и «Нибелунгами» дает нам возможность устранить эти боковые ветви и довольно точно восстановить основной ствол саксонско-скандинавской версии, а тем самым и утраченный австрийский памятник.

Помимо этого прозаического пересказа, в Норвегии возникла также баллада, которая сократила богатое со-

держание немецкой «Гибели Нибелунгов» до размеров краткой песни, предназначенной для устного исполнения. Для нас эта баллада продолжает существовать в фарерской обработке, в особенности же в датской песне «Месть Кремольды» [59]. Правда, это уже сильно одичавшее растение, но в нем тем не менее сохранилось добрых два десятка подробностей из немецкой поэмы, утраченных у автора саги.

Эта третья ступень, как и «Младшая песнь о Брюнхильде», подводит нас к расцвету средневековья, к эпохе рыцарей и шпильманов.

37. Можно предположить, что этот древнейший эпический автор «Нибелунгов» был новатором и в отношении ф о р м ы. Обычной строфой героических песен была уже известная нам двустрочная строфа, пара длинных строк. Окончания стиха не были еще регламентированы. Эта форма показалась нашему поэту слишком тяжеловесной и слишком безыскусной для книжного эпоса. Кроме того, существовали еще «краткие рифмующиеся двустишия», два соединенных рифмой четырехсложных стиха:

Nu láz ich álliu míniu dínc
an gótes genáde únde din;
ja siént dine vúozè
in Rothères schózè.

(В буквальном переводе:

«Теперь я предаю судьбу свою целиком на милость божию и твою; ведь стоят твои ноги на коленях у короля Ротера») [60].

Эта форма с давних пор господствовала в книжной церковной поэзии, ее перенял и автор «Короля Ротера»; встречалась она и в песнях, распеваемых шпильманами. Но краткий стих отличался скорее изяществом, чем силой, и не был пригоден для патетики. Автору нашей героической поэмы он не мог подойти.

Но незадолго до того один из его близких земляков, рыцарь фон Кюренберг, изобрел новую строфу, которая произвела большое впечатление. Эта «кюренбергова строфа» удваивала привычную пару длинных строк, упорядочивала окончание стихов, отчетливо выделяла последний краткий стих — она придавала ему полное окончание и сильное ударение на четвертом такте:

Nu brinc mir hér vil báldè / mín rós, min sengwánt,
Wan ích muoz éiner vróuwèn / rúmen diu lant.
Diu wíl mich dés betwingèn / daz ích ir hólt sí;
Si muoz der miner minnè / iemer darbènde sin.

(В буквальном переводе:

«Подай мне скорее моего коня и мою стальную кольчугу, ибо я должен из-за одной дамы покинуть страну. Она хочет принудить меня полюбить ее; придется ей навсегда лишиться моей любви») [61].

Эта длинная строфа была создана для лирической песни, но наш поэт счел ее пригодной и для книжного эпоса, ибо она вела свое происхождение от строфы героической песни и выглядела более благородной, более статной сестрой героического двустишия; и она давала тем самым возможность включить в книгу, более или менее дословно, отдельные прекрасные места из «Песни о бургундах». При всем том придать такой размер произведению книжному, не предназначенному для пения, было слишком необычным шагом, и понятным он может стать, лишь если учесть свежее впечатление Кюренберга на его современников. Когда второй автор эпоса, спустя 30 лет, избрал ту же форму, то он сделал это, следуя своему основному образцу, тогда как старшей поэме о гибели Нибелунгов принадлежал в этом решающий шаг, который увековечил строфу Кюренберга как «нибелунгову строфу».

Рифмовка у нашего шпильмана была в соответствии с той эпохой еще очень вольная, особенно в «звонких» окончаниях [62]. Рифмы типа Hágenè : dégenè и даже такие, как Hágenè : ménegè, не вызывали еще никаких возражений. Такие архаизмы сохранила от своих предшественниц даже и «Песнь о Нибелунгах» (§ 59).

О языке мы можем лишь сказать, что по сравнению с «Песней о Нибелунгах» он кажется более лаконичным, более предметным, лишенным мягкой пространности и лирической полноты позднейшей поэмы. Некоторые строки, а также и строфы, перешедшие в эту последнюю, дают высокое представление о выразительном и исполненном достоинства героическом стиле старшего поэта (см. § 73 и сл., 86, 113 и сл.). В то время еще не развилась словесная пышность куртуазной рыцарской поэмы с ее обилием заимствованных слов [63]. Правда, уже эта более древняя «Песнь о гибели Нибелунгов» имела, по-видимому, знатного заказчика и была обращена к куртуазному слушателю (пред-

положение об этом мы высказываем в § 42), да и заимствование кюренберговой строфы свидетельствует о знакомстве с рыцарским миннезангом. Однако около 1160 года новый рыцарский стиль еще мало затронул поэтический язык, и изящные французские романы были еще не известны в Германии, особенно на юго-востоке.

Содержание, изображение нравов и душевной жизни также носило в большей степени древненемецкий, героический, нежели модно-рыцарский отпечаток. Более низкий вкус шпильмана, который чувствуется в некоторых частях «Младшей песни о Брюнхильде», пощадил книгу о гибели Нибелунгов; здесь, пожалуй, могло сказаться различие между рейнскими и юго-восточными вкусами. В скандинавском пересказе встречаются вещи, чересчур сильные для представителя придворной аллитерирующей поэзии; так, например, Дитрих в схватке с Хагеном изрыгает огонь, а Хаген восклицает: будь я рыбой, я был бы уже изжарен! Но этот пересказ не просто копия верхненемецкой поэмы о гибели Нибелунгов; известная доля принадлежит здесь посредникам-саксам и самому скандинавскому автору. Несомненно, что из этой же поэмы заимствован и эпизод с пощечиной, которую шестилетний мальчик дает Хагену по наущению матери. Подобные интонации напоминают иные места в поэме о Вальтарии X века: это грубоватая сочность языка ранних шпильманов. Нашему автору этот штрих достался по наследству, и окружение еще выносило его; через 30 лет в «Песни о Нибелунгах» дело будет обстоять иначе!

38. Если наши выводы в отношении баюварской песни VIII века более или менее правильны, то мы можем констатировать, что то, что мы понимаем под содержанием сказания в более узком смысле слова, осталось в этой «Гибели Нибелунгов» неизменным; сжатое изложение сюжета могло быть одинаковым для второй и третьей ступени. Итак, шпильман времен Барбароссы [64] не был преобразователем, как скоп эпохи Карла. Он только развил, расширил песню. Он хотел создать эпос, книгу о героях, а это требовало новой манеры повествования. Отрывистый, скупой песенный стиль сменило обстоятельное изложение, состоящее из многих звеньев.

Это может быть подтверждено хотя бы несколькими

цифрами. Из числа названных по имени действующих лиц песня выводит на сцену едва ли больше 10, а эпос — от 16 до 20. Число эпизодов, вплоть до начала боя, в песне около 7 или 8, в эпосе — около 60.

Отсюда видно, что эпическая широта возникла не только в результате разбухания языка и обстоятельности описания; для этого требовалось еще и поэтическое чувство, и наш художник создал заново столько эпизодов и персонажей, как вряд ли кто другой во всей истории сюжета «Нибелунгов».

К тому же он значительно увеличил внешнюю обстановочность. Теперь Нибелунги — именно так они называются у него, а уже не бургунды или Гибихунги — выступают в поход с тысячью воинов. Тем самым отправление в путь, путешествие и прибытие становятся обстоятельнее и открывают возможность для описания массовых боев при дворе гуннов. На сцене действует уже не горсточка отборных воинов, как это было раньше; плоскостное изображение лишь с несколькими четкими образами получило теперь глубину, кишащий людьми задний план.

Раньше были только динамичные, ускоряющие действие звенья, теперь эпический поэт вводит элементы статики — картины праздничной придворной жизни.

39. Попробуем на одном примере наглядно показать, как рождались новые эпизоды и как они во много раз увеличивали содержание.

Первоначально эпизод переправы бургундов на лодке в страну Этцеля был одной сценой, одной динамичной картиной. В «Эдде» для этого потребовалось четыре длинных строки:

«Мощно гребли они, откидываясь назад на сиденья, так что сломали половину лодки. Были они исполнены гнева. Весла разбились в щепы, уключины лопнули. Они пустили свою лодку на волю волн, прежде чем тронуться дальше в путь».

Это — искусство песни, дающей лишь намеки, лишь сжатый набросок действия, но насыщенной взволнованным чувством. Наш эпический поэт превратил его по крайней мере в девять эпизодов. Возьмем их в сильном сокращении, частично лишь в самых общих чертах. Несколько дополнительных штрихов даст нам и скандинавская баллада.

Под вечер прибывают они к широкому Дунаю и не могут найти никакого судна. Они разбивают шатры для ночлега (1-я сцена). После еды Гунтер спрашивает брата своего Хагена, кому из них стоять на страже. Хаген сам вызывается пойти в дозор вниз по течению, может быть, ему удастся разыскать какую-нибудь лодку. Гунтер соглашается (2-я сцена).

Когда все уснули, Хаген берет свое оружие и направляется вниз по течению; дорога видна ему, ибо ярко светит луна (3-я сцена). Он приходит к излучине реки и видит в воде две фигуры, одежды их лежат на берегу. Это — русалки. Хаген забирает у них одежды и обращается к одной из них: «Сначала скажи-ка мне, доберемся ли мы благополучно до страны гуннов и вернемся ли обратно целыми и невредимыми?» Она отвечает: «Невредимыми доберетесь вы до гуннов, но там обретете вы смерть!» Тогда он обнажает меч и рассекает обеих надвое: «Вот вам! А я с веселым сердцем поеду на коне своем в страну гуннов!» (4-я сцена).

Идет он дальше, видит в реке человека в лодке и кричит ему: «Эй, перевези! Я дам тебе золотое кольцо».— Я не перевожу чужих, мой господин запретил мне.— Хаген кричит ему: «Я воин твоего господина графа Эльсунга!» И, подняв руку, показывает ему золотое кольцо. Лодочник недавно женился, у него красивая жена, и ему хочется подарить ей кольцо. Он пристает к берегу, берет Хагена к себе в лодку и собирается перевезти его через реку, но Хаген заставляет его грести вверх по течению (5-я сцена).

Они подплывают к берегу, где все спутники его уже проснулись и радостно приветствуют появление лодки (6-я сцена). Король с сотней своих воинов садится в лодку, Хаген гребет с такой силой, что ломаются оба весла и уключины вырываются; тогда он обрушивается с проклятиями на того, кто строил эту лодку, вскакивает с места и отрубает лодочнику голову. Гунтер гневно упрекает его за совершенное злодейство. Хаген же кричит ему: «Теперь уж не сможет он больше уведомить гуннов о нашем приходе! К тому же я знаю, что ни один из нас не вернется назад!» (7-я сцена). Прежде чем они достигают противоположного берега, отрывается руль, у которого стоит Гунтер, лодка опрокидывается, и промокшие насквозь они добираются до берега (8-я сцена).

После того как и все остальные переправлены на другой берег, Хаген разбивает лодку в щепы и бросает их в стремнину: «Ни один трус не ускользнет от нас через эту реку!» (9-я сцена).

Весь этот рассказ, который по числу стихов почти равняется краткой песне, заменил одну мимолетную сцену. Здесь перед нами эпическая широта; только теперь имеем мы настоящее повествование, и действие развертывается перед нашими глазами. На фоне спокойного изложения выделяются отдельные вершины, полные страстной напряженности. Множество сменяющих друг друга ярких моментов действия, частично живописных, частично драматических, созданы творческой фантазией поэта. Он изобретает диалоги: так, в этом эпизоде четыре действующих лица получают слово. Он изобретает второстепенных персонажей: русалок, лодочника, который наделен даже биографическими чертами,— он только что женился и поэтому падок на золото. Новое имя собственное — граф Эльсунг — также способствует укреплению исторического фона. Перенятые по традиции черты (поломка весел и т. д.) появляются лишь в конце, но и они развернуты и поданы по-новому. В результате всего этого из прежнего компактного действия мощно вырастает образ одного героя — Хагена.

Попутно обратим внимание на мастерский штрих: художник переносит одинокое блуждание Хагена на ночные часы и притом при лунном свете. Это особенно удачно в сцене с русалками. Тем самым как бы соблюдается указание Лессинга: не изображать потустороннее среди бела дня. Что это еще отнюдь не было чем-то само собой разумеющимся, свидетельствует более поздний поэт: у него Хаген вновь бродит по берегу среди бела дня.

40. Таким же образом расширились почти все части сказания.

Обе песни об Атли в «Эдде» одинаково начинают с вероломного приглашения, и даже поздняя баллада независимо от них также пришла к этому ограничению содержания. Наша книга начинает значительно раньше, со сватовства Этцеля к овдовевшей Кримхильде; правда, это сделано еще по-деловому кратко, лишь как некий подступ к широким масштабам «Песни о Нибелунгах».

О приглашении теперь говорят при вормсском дворе в ряде самостоятельных диалогических сцен, и здесь впервые перед нами предстает яркий образ юного Гизельхера, еще окруженного материнской заботой, но уже исполненного жажды подвигов.

К путешествию в страну гуннов и к приключению на Дунае добавлен совершенно новый эпизод: остановка в Бехларен у маркграфа Рюдигера. На этом мы остановимся подробнее в § 42.

Чрезвычайно обогатилось описание пребывания в замке Этцеля. В старой песне «Эдды» это пребывание длилось несколько часов: прибытие гостей, пиршество, бой, выпытывание тайны сокровища, змеиный ров, последний пир и пожар в зале — все это было втиснуто в краткий промежуток времени — вечер и половина ночи. Уже на второй ступени рамки раздвинулись, поскольку пожар в зале попал теперь в середину сражения, а пиршество по прибытии еще не являлось решающим моментом: таким образом, бои растянулись на два дня. На третьей ступени появился прежде всего целый ряд сцен, изображающих встречу: Дитрих выезжает верхом на коне за городские ворота навстречу гостям и предупреждает их о грозящей опасности; в то время как Нибелунги горделиво шествуют по улицам, направляясь к королевскому дворцу, на каждой башне, в каждой беседке и в каждом окне стоят нарядные женщины и дивятся устрашающей внешности Хагена; в приемном зале Кримхильда обращается к братьям с длинным, распадающимся на три части приветствием; Этцель, выглядывающий из окна своего дворца, справляется о Хагене и вспоминает о давно минувших днях, когда тот пребывал у него заложником, а он посвятил его в рыцари. Подобные вещи были бы невозможны в песне, они характерны для неторопливой поступи эпического поэта.

Вслед за этим поэт показывает первое мирно заканчивающееся пиршество, он изображает Этцеля щедрым хозяином и рисует великолепие его двора. Затем следует ночной отдых Нибелунгов, когда Хаген и Фолькер стоят на страже, далее, второй день пребывания во дворце Этцеля, первая половина которого заполнена куртуазными забавами.

Только теперь действие вновь возвращается в старое русло. Вражда претворяется в действие. «Когда солнце

клонилось к закату, свершилось тяжкое смертоубийство...» Традиционное звено — мольба Кримхильды — утроилось: прежде чем ей удается привлечь на свою сторону деверя Блёделя, она дважды безуспешно обращается к Этцелю и к Дитриху. За этим следует второе пиршество, соответствующее первому в предыдущей ступени, когда между королями вспыхивает ссора.

В дальнейшем имеют место еще три большие вставки: смерть Блёделя от руки Гернота, две схватки Иринга с Хагеном — до ночного пожара в зале; трагедия Рюдигера — на второй день боев. Кроме того, заключительный штурм, предшествующий поединку Хагена с Дитрихом, распадается на отдельные картины; среди бойцов выделяются Фолькер и Хильдебранд — два вновь введенных воина; два прибереженных на конец брата короля — Гернот и Гизельхер — блистательно сходят со сцены. Два же заключительных звена — выпытывание тайны клада и смерть Кримхильды — перешли, напротив, без добавлений из второй ступени.

Посредством всех этих расширений автор поэмы о гибели Нибелунгов значительно изменяет содержание второго дня битвы. Массовые бои дружины Рюдигера и Дитриха, по-видимому, заполняли день, так что героиня расстается с жизнью лишь на закате солнца. Однако автор не переступает границы второго дня; лишь в начале время между прибытием и началом битв увеличивается еще на сутки.

Может быть, первый толчок к этому дал эпизод ночного дозора с играющим на скрипке Фолькером? Ведь ограниченность времени в песне не оставляла для этого места. Мы имеем все основания возводить этот мастерски поданный ночной эпизод из «Песни о Нибелунгах» к нашей третьей ступени, хотя он и не подтверждается скандинавской сагой. Но и помимо этого, откладывание начала боя соответствовало более спокойному чувству времени новой поэмы. Однодневное пребывание у Рюдигера уравновешивалось пребыванием у Этцеля, а все три звена этого отрезка — пир в честь прибытия, ночной дозор, придворные забавы — своим чередованием разрядки и подъема создавали переход от сумрачного приема к кровавой резне.

41. Многие из новых эпизодов опираются на вновь созданных персонажей.

Частично это второстепенные действующие лица: мать Уота, лодочник, дунайские русалки; маркграфиня Готелинда и ее дочь; придворная челядь гуннов.

Большее значение имеют новые героические роли: на рейнской стороне Фолькер, в лагере гуннов — Хильдебранд, Иринг и Рюдигер. Даже образы Гернота и Гизельхера следует рассматривать как творения нашего художника, ибо у него первого они превратились в нечто большее, чем простые имена.

Ф о л ь к е р — побратим Хагена и вместе с тем более светлая противоположность этого сумрачного образа; его поступки озарены отблеском задорной воинственности. Он «videlaere», т. е. скрипач, шпильман, и наш австрийский поэт прославил в его лице свою собственную профессию. Французская поэзия знала шпильманов как смелых воинов — известный пример тому жонглер Тайефер в свите нормандского герцога Вильгельма Завоевателя [65]. Этот образец оказал влияние на старую поэму о гибели Нибелунгов через нижнерейнские посредствующие ступени. Этим, вероятно, объясняется, что уже около 1130 года во Фландрии встречается как собственное имя частного лица лат. Folkirus joculator, т. е. «шпильман Фолькер»; роль его в гибели бургундов, несомненно, является результатом творчества склонного к живописным подробностям эпического поэта. Уже этот предшественник нашей «Песни о Нибелунгах» любуется картиной, как смычок Фолькера, подобно окровавленному мечу, со свистом обрушивается на шлемы врагов, играя им грозные мелодии. Более нежное свое искусство он обнаруживает во время ночного караула, когда, сидя вместе с Хагеном у порога, он игрою на скрипке навевает сон на удрученных заботами Нибелунгов. Веселый музыкант, противопоставленный мрачному воину,— это изобретение принадлежит более раннему поэту. Он прославляет своего любимца и собрата, когда позволяет ему пасть от руки Дитриха. Плач Хагена о нем в строфе 2290: «Моя помощь лежит сраженной... лучший соратник из всех, кто был у меня»,— согласно свидетельству датской баллады, имелся уже в ее источнике.

В образе Х и л ь д е б р а н д а мы имеем сохраненного древней традицией героя из цикла Дитриха. Это сведущий в ратном деле ворчливый дядька, самый старый из Амелунгов [66] (так именуются в поэме готы),

в свое время последовавших за Дитрихом на чужбину, надежная опора своего господина-изгнанника. Поскольку он, подобно Дитриху, провел 30 лет среди гуннов, то, само собой разумеется, нужно было и ему отвести роль в гибели Нибелунгов. Этот шаг мог быть сделан уже на второй ступени, но песенный стиль еще не требовал второстепенных персонажей. Да и наш эпический поэт, по-видимому, не слишком много сделал с образом Хильдебранда; лишь в конце он выводит его на сцену в качестве победителя двух младших вормсских королей. На первый взгляд это кажется странным — слишком высокая честь для воина некоролевской крови! Однако при более тщательном рассмотрении в этом обнаруживается верный расчет. Если не считать Гунтера, попавшего в плен уже в первый день боев, короли Нибелунгов должны были погибнуть последними. В таком случае на противной стороне оставались только два названных по имени героя: Дитрих и Хильдебранд. Шпильману претило, чтобы его Дитрих, судья над Кримхильдой, еще к тому же пролил кровь королей Нибелунгов. Поэтому-то победа над Гернотом и Гизельхером выпала на долю дядьки. За Дитрихом осталось пленение Хагена, а для сохранения равновесия поэт отдал ему в жертву еще и Фолькера.

Из совершенно иного героического сказания происходит образ И р и н г а. Это — туринг, хитрый и смелый советник своего короля. Покорный воле королевы, он разжигает распрю с франком, затем дает врагу подкупить себя и предает собственного повелителя. Он имеет возможность блестяще отомстить и за него и за себя, поражает короля франков, свершившего гнусное злодеяние, мечом, и затем кладет труп своего повелителя на тело противника... Таков был образ Иринга в исконном тюрингском сказании [67]. «Песнь об Иринге», этот драгоценный вклад Тюрингии в сокровищницу немецких эпических сказаний, к сожалению, была утрачена раньше, чем какой-нибудь верхненемецкий шпильман успел создать из нее героическую поэму. Но поэт из придунайских земель, писавший после 1160 года, еще знал о прославленном герое Тюрингии; в поисках материала он ухватился за этот образ и присоединил его ко двору Этцеля в качестве изгнанного витязя. Иринг вполне мог служить воинственной Кримхильде, как некогда тюринг-

ской королеве Амельберге. Он и Хаген были сродни по духу, под стать друг другу; заставить Хагена радоваться встрече с Рингом — эта мысль и явилась вдохновляющей находкой для нашего поэта. В тот момент, когда никто не хочет выступить против запертых в зале Нибелунгов, Ринг поддается на подкуп Кримхильды, сулящей ему золото и дружбу, отважно бросается на Хагена и наносит ему рану, но при втором нападении его пронзает копье Хагена.

Этот эпизод, завершающий ряд ярких картин в первый день битвы, преследует определенную цель: прославить Хагена выдающейся победой, ибо победа над Блёделем, братом изгнанного короля, перешла теперь от него к брату короля бургундов Герноту. До сего времени этот последний не был наделен никакими подвигами; поединок с равным по сану как нельзя более приличествовал ему. В этой сцене сага рисует его могучим бойцом Нибелунгов: это — геройский подвиг Гернота. В предшествующих эпизодах он появляется несколько раз подле Хагена и производит впечатление уменьшенной копии Хагена; он суровее Гунтера, мужественнее Гизельхера, но без каких-либо индивидуальных черт.

42. Несравненной творческой удачей нашего шпильмана, его патентом на бессмертие, является роль Рюдигера. Он нашел его в эпосе о Дитрихе как маркграфа короля Этцеля: этот изгнанный германский князь с неясной племенной принадлежностью и предысторией выступает в роли великодушного помощника и советчика Дитриха. Собственная интуиция подсказала поэту мысль связать этого вассала короля гуннов священными узами с Нибелунгами, а затем заставить его, покорного своему повелителю, сразиться с ними и пасть в этой битве. В своем замке Бехларен на Дунае Рюдигер принимает проезжающих вормсских королей как радушный хозяин, одаривает их богатым оружием и обручает с юным Гизельхером свою дочь. Этот день, проведенный в Бехларен, подобен лучезарному островку на их зловещем пути. Затем гостеприимный хозяин сопровождает своих гостей к гуннам. Как и Дитрих, он и слышать не хочет о битве. И лишь когда его сюзерен умоляет его отомстить за смерть своего брата Блёделя, он становится во главе воинов и идет на своих друзей, своих подзащитных. Судьбе угодно, чтобы зять его, юный

Гизельхер, нанес ему смертельный удар тем самым мечом, которым он был одарен как гость: находка поистине в духе героического трагизма, достойная своих самых благородных древнегерманских прообразов!

Внутренней борьбе Рюдигера в старых героических сказаниях, предшествующих рыцарской эпохе, больше всего соответствует роль Хагена в сказании о Вальтере. Хаген тоже стоит перед выбором: соблюсти ли верность своему другу и побратиму Вальтеру или подчиниться Гунтеру, своему королю, и сразиться с другом. Хаген также в конце концов берется за оружие, чтобы защитить жизнь своего повелителя. И в этом сказании монарх также вынужден смиренно молить дружинника о помощи, как Этцель Рюдигера. Автор старшей «Гибели Нибелунгов», вероятно, знал «Песнь о Вальтере», и ей он обязан этим мотивом. Сам он, дитя более чувствительного времени, конечно, значительно богаче развил конфликт между этими двумя представлениями о долге и подал его в более волнующей манере (ср. § 83).

Но за гибелью Рюдигера следует еще другое. Когда Дитрих слышит о случившемся, он восклицает: «Убит мой лучший друг, маркграф Рюдигер, теперь я не могу уже больше пребывать в бездействии. К оружию, все воины мои!»

Итак, герой, от которого зависит исход, скорбит и негодует, оставаясь в стороне, пока его не призывает месть за друга; лишь тогда он сокрушает непобедимых противников. В этом творение нашего австрийского поэта совпадает с «Илиадой» — мотив Ахилла и Патрокла. Конечно, Гомер даже косвенным образом не был ему известен. Как прекрасно, когда два героических эпоса, разделенные веками и странами, протягивают друг другу руку!

Мы предполагаем, что на второй ступени толчком к выступлению Дитриха была гибель Блёделя. Эту роль Дитрих уступает теперь вновь введенному персонажу — Рюдигеру, обретая тем самым более глубокое внутреннее побуждение — скорбь о павшем друге.

Образ Рюдигера, как и Фолькера, не выходит за рамки рыцарской эпохи, когда создается книжный эпос. Из числа новых образов немецких героических поэм это самый впечатляющий. Любовно выписывая его, автор, видимо, преследовал какие-то особые цели: он был заду-

ман как идеализованный портрет современных поэту владетельных князей Бабенбергов, которые до недавнего времени (1156 г.) именовались маркграфами. Портрет, вероятно, весьма обобщенный, поскольку он не обнаруживает сходства ни с их судьбой, ни с занимаемым ими политическим положением. Уже создатель образа Рюдигера, первый автор поэмы о Дитрихе, возможно, хотел таким способом воздать хвалу бабенбергскому князю; напрашивается мысль, что этим князем был Генрих Язомиргот (умер в 1177 г.). Можно предположить, что он был заказчиком этих древнейших авторов письменного героического эпоса.

Мы видим, как в связи с образом Рюдигера получил свою особую судьбу и Гизельхер: на него падает отблеск трагической участи Рюдигера. К роли жениха подходил именно этот юноша, «мальчик Гизельхер» (Giselher das Kind); принимая во внимание раннюю зрелость людей в то время, можно предположить, что он мыслится лет пятнадцати. Тем самым художник создал обаятельную противоположность всем этим огрубевшим в боях мужам. В юности Гизельхера он сумел найти благодарные мотивы; например, в конце схватки, когда все четыре героя еще держатся, из уст свирепого Хагена вырывается трогательная просьба: «Я один нанес Зигфриду смертельный удар, не заставляйте же расплачиваться за это мальчика Гизельхера! Если он останется в живых, из него еще может выйти славный рыцарь».

43. Вот как распорядился автор старшего эпоса о гибели Нибелунгов пятью героями в каждом из враждебных лагерей. На более ранней ступени их было всего по два: Гунтер и Хаген — Блёдель и Дитрих. Эти поэты обращали на симметрию и построение больше внимания, чем можно было бы предположить! Согласно мудрому плану, десять воинов, противостоящих друг другу в старшем эпосе, расположены в поединках попарно. Кое о чем мы уже упоминали. Нужно еще обратить внимание на последовательность их гибели. Сначала гибнет гунн Блёдель, затем — туринг Иринг, далее дружественный Нибелунгам Рюдигер, только за ним рейнец Фолькер, последними — четыре рейнских короля: Гернот, Гизельхер, наконец Гунтер и надежда Нибелунгов — Хаген. Таким образом, вплоть до самого конца идет нарастание. Гунны, хотя они и обрисованы без неприязни,

представляют, однако, все же меньший интерес, чем германские племена. Их роль и роль турингов сыграна уже в первый день, и зритель с удовлетворением взирал на гибель этих чужеземных врагов. Затем следует ночь, пожар в зале — четкая цезура. Герои устояли и перед губительным огнем; непобежденные, стоят они среди обугленных развалин, когда настает утро. Теперь остались лишь воины Рюдигера и Дитриха, могущие померяться силами с гостями: второй день отведен для битв между друзьями, битв, которые хватают нас за сердце, как суровая воля рока.

Таким образом, второй день боев возвышается над первым как контраст и психологическое углубление. Подобный творческий замысел был нов, он предполагает увеличение числа поединков, введение новых ролей Иринга и Рюдигера. Предшествующая песенная ступень давала для этого лишь зачаток, если, как мы предполагаем, она использовала дружелюбного, сражающегося против воли Дитриха в качестве заключительного аккорда. Развитию этого зачатка могла способствовать опять-таки поэма о Вальтарии: ведь ей уже было известно значение, которое имел промежуток времени, разделявший два дня боев, и то, что по-человечески волновало в событиях второго дня,— разрыв мира и дружбы между близкими и друзьями.

В живых остаются лишь Дитрих и Хильдебранд: этого требовало сказание о бегстве Дитриха. Поэтому каждому из них достается по два названных по имени противника. Но ведь героями этой истории были и оставались Нибелунги, и вплоть до предпоследнего эпизода, смерти Хагена, судьба их несет в себе все нарастание действия. Этого не может изменить даже теплота, с которой поданы образы Рюдигера и Амелунгов.

44. Мы говорили, что автор эпической поэмы лишь расширил, а не перестроил заново основной костяк второй ступени сказания. Примером того, как сильно изменилась одна из древних черт сказания, притом под влиянием внешнего культурно-исторического толчка, является эпизод п о ж а р а в з а л е.

В баюварской песне королевский зал Этцеля был еще деревянной постройкой. Поэтому пожар заставлял Нибелунгов пробиться наружу, и краткие бои второго дня происходили под открытым небом. Во времена Го-

генштауфенов такой дворец могли себе представить лишь как постройку из камня. Поэтому пожар, прочно сохранившийся согласно традиции, нельзя было теперь преподнести в прежнем виде: он охватывает лишь крышу и потолок, создает мучения для запертых в зале, принуждает их утолять жажду кровью убитых, но уже не выгоняет их наружу. Зал так и остается до самого финала ареной сражений.

Только это обстоятельство и позволило продлить сражение на второй день: невозможно было бы представить себе разделенные промежутками времени, подробно описанные массированные атаки дружины Рюдигера, а затем Дитриха, если бы ничем не защищенная кучка Нибелунгов стояла перед пылающим домом. Таким образом, лишь появление каменной постройки создало простор для введения этих значительных вставок эпического поэта; в этом случае поэтическая и историко-бытовая потребность сыграли друг другу на руку.

В вопросах об арене действия нам приходится, впрочем, руководствоваться лишь умозаключениями из четвертой ступени — самой «Песни о Нибелунгах», ибо пересказчик старшей «Гибели» в «Саге о Тидреке» следует в этом случае за нижненемецким нововведением: там пиршество было перенесено в сад, а большинство боев происходило на улицах города. Это скорее похоже на манеру исторической хроники, чем на героическую поэму. Героический стиль предпочитает для сражающихся дружин ограниченное пространство внутри и перед королевским дворцом, в котором дружинники пируют и мирно проводят время. Об этом свидетельствуют как первая ступень сказания о бургундах, так опять же и четвертая, т. е. «Песнь о Нибелунгах», хотя здесь количество находящихся в зале возросло до нескольких тысяч; так же, очевидно, обстояло дело и на двух промежуточных ступенях, и лишь саксонская модификация южнонемецкой «Песни о Нибелунгах» создала меняющуюся арену боев: сад и множество переулков и зданий. Стимулом этого явилось местное зостское сказание (§ 36).

45. Однако более богатая подача материала в героической поэме имела и свою оборотную сторону. Убедительным примером этого является переправа через Дунай и все связанное с ней.

Мы уже сравнивали сжатую песенную редакцию с распространенной редакцией эпоса (§ 39). Тот, кто испытал на себе воздействие обеих форм, вероятно, уже заметил, что древний мотив поломки весел больше подходит к песенной манере, где он наглядным образом музыкально подчеркивает настроение всех находящихся в лодке. Изложение в книге, развернутое в повествовательной форме, имеет свои преимущества, но самый ход событий производит более слабое и не совсем обычное впечатление; все внимание заострено лишь на Хагене и лодочнике, для всех остальных этот эпизод лишен значения.

Когда в песне был вытолкнут в стремнину или изрублен мечом Хагена небольшой челнок, достаточный для горстки людей, это еще можно было себе представить. Но когда речь идет о целом к о р а б л е, который вмещает в десять раз больше людей, то на это приходится закрывать глаза. Да и Хаген в роли единственного гребца выглядит не очень правдоподобно.

Еще более ощутим другой недостаток. Когда корабль пристает к берегу в первый раз, сотня насквозь промокших людей сходит на берег. Несмотря на то что м ы узнали эту черту только из эпоса, мы можем заключить с полной уверенностью, что она имелась уже в песне и была придумана при более мелких масштабах песенного стиля, когда речь шла об о д н о й переправе всей дружины через реку. Ибо противоречит поэтическому смыслу такое положение, когда эта неудача постигает лишь первую партию — одну десятую всей дружины.

Мало того! Некогда это вынужденное купание имело определенный смысл. Еще в тот же день — ведь масштабы тогда были меньше — вормсские короли прибывают ко двору гуннов, и их сейчас же вводят в залу, где пылают костры, чтобы они могли обсушиться. Тут же присутствует Кримхильда, которая видит, как они подымают у огня полы своих плащей, а под ними поблескивают кольчуги! Она говорит: «Их предупредили! О если б я знала, кто это сделал, я бы пожелала ему смерти!..» Ради этого волнующего момента и было придумано автором вынужденное купание в реке. В искусно выполненной новой редакции сохранился обломок первой ступени: озабоченная сестра внимательно разглядывает входящих братьев. Не случайно, что в «Эдде» это вынужденное ку-

пание еще отсутствует; оно могло появиться только тогда, когда Кримхильда, уже ставшая врагом, подозрительно оглядывает входящих братьев. А для этого, так же как и для эпизода с выпытыванием тайны клада, нужна была новая сцена, предшествующая прибытию к Этцелю. Облаченные в кольчуги шествуют теперь гости к столам, накрытым в честь их прибытия, где вскоре разгорается ссора.

Так было в песне. В книге же начало боев отодвинуто на один день; во время первого пиршества еще ничего не случается. И все же Нибелунги приходят закованными в латы. Правда, это объясняется их недоверчивостью и не лишено логики, но уже не имеет того эффекта, и этот штрих почти пропадает.

Более значительным следствием эпического разрастания был еще следующий момент. Поэт далеко отодвинул друг от друга переправу через реку и прибытие к гуннам; теперь между ними оказался весь эпизод пребывания у Рюдигера. А это значит, что Нибелунги могли уже давным-давно обсушиться. Следовало ли пожертвовать эпизодом с костром и высматривающей Кримхильдой? Но ведь тем самым и расспросы Кримхильды о кладе повисли бы в воздухе.

Снова мы имеем здесь пример того, как впечатляющая картина сохранялась даже после того, как было утрачено ее обоснование. Автор «Гибели Нибелунгов» ввел новую мотивировку, которая поражает своей мещанской прозаичностью; в устах скандинавского пересказчика она звучит так: «В тот день, когда они скакали к замку Этцеля, был дождь и сильный ветер, и одежды Нибелунгов промокли насквозь».

Но и этого еще недостаточно. Шпильман был настолько добросовестен, что позаботился обсушить своих героев и после первого вынужденного купания в реке: костер разжигают уже у Рюдигера, и возникает еще одна, более ранняя сцена обсушивания у костра, что вызывает серьезные сомнения по крайней мере в саге. Здесь роль Кримхильды перенесена на маркграфиню Готелинду. Когда гости снимают свои одежды у костра, она патетически восклицает: «Нибелунги с собой привезли много сверкающих кольчуг (... к тому же шлемы, мечи и щиты...); какое горе, что Кримхильда все еще

целыми днями оплакивает мужа своего, юного Зигфрида!»

Это предостережение в устах Готелинды не может не вызвать недоумения. Ведь бехларская госпожа могла знать о Кримхильде только от Рюдигера. Однако он не предостерегает их, он мыслится автором как человек, ничего не подозревающий, и это действительно необходимо для изображения безоблачных дней в Бехларен и для помолвки дочери. Мир и покой в доме Рюдигера не должны быть омрачены никакими предостережениями. Поэтому и слова маркграфини повисают в воздухе.

На самом же деле эти слова оказываются заимствованными. Оживленное перечисление боевых доспехов повторяется дословно еще раз, когда Кримхильда смотрит с башни на приближающихся всадников (§ 113), и оно относится только с ю д а, а не к тому моменту, когда гости снимают свои одежды у костра! Затем ежедневный плач королевы по покойному дословно передается еще раз в предостережении Дитриха (§ 115); и здесь он также стоит на своем исконном месте: Дитрих, близкий ко двору, говорит о скорби Кримхильды как очевидец. Неужели создатель нашего эпоса только повторял самого себя? Скорее можно поверить, что эту путаницу внес автор саги. Пусть даже поэт ввел сцену обсушивания у Рюдигера как побочное следствие традиционного эпизода с опрокидыванием лодки; во всяком случае, ненужное расширение этого момента, речь хозяйки, состряпал уже пересказчик, упразднив при этом три более поздних эпизода.

Это предположение может опираться еще и на следующее: в верхненемецком источнике повторялось дважды по три предупреждения — перед отправкой в дорогу предупреждают о грозящей опасности Хаген, Уота и наместник (§ 52); во время путешествия — русалки, Эккеварт и Дитрих. Новое, непрошеное предостережение маркграфини нарушает хорошо продуманный план.

46. Можно было бы еще немало сказать о творческих замыслах и художественных приемах старшего эпического поэта — творца «Гибели Нибелунгов». Все сказанное может дать предварительные представления об этом зачинателе и вдохновителе дошедшей до нас «Песни о Нибелунгах». Рассмотрение того, что сделано его преемником, добавит к этому многое. Тому, кто стремится

точно разграничить построения младшего и старшего поэтов, усматривая при этом в каждом отдельно взятом стихе полемику или соперничество между ними, шпильман 1160-х годов может показаться недостаточно ясной фигурой.

Если «Песнь о Брюнхильде» не сохранилась в записанном виде, ничего удивительного в этом нет: такие распевавшиеся шпильманом песни и не предназначались для записи. Но ведь старшая «Гибель Нибелунгов» была книгой, почему же от нее не уцелело ни одного списка? Неужели резонанс ее был столь ничтожен? Можно думать, что в течение некоторого времени она пользовалась большим успехом, но через поколение уже перестала удовлетворять утонченный вкус; ее перестали переписывать и растеряли имеющиеся списки. Ее наследницей и заместительницей стала наша «Песнь о Нибелунгах». Последняя — венец и завершение всего развития — дошла до нас в 30 списках.

Основными источниками, откуда черпал материал последний поэт, были те два памятника, которые мы рассмотрели в § 13—19 и 36—45. Один из них дошел до него в устной передаче, другой — в письменной:

1. Устная песня, содержавшая сказание о Брюнхильде и смерти Зигфрида, произведение не книжного типа, объемом около двухсот двустиший, сложившееся в предшествующие десятилетия и пришедшее, возможно, из рейнских земель.

2. Героическая книжная поэма объемом около четырехсот длинных строф о гибели бургундов или Нибелунгов, предназначенная для чтения и созданная в Австрии каких-нибудь 30 лет назад; по своему объему и содержанию она являлась высшим достижением немецкой героической поэзии, созданной до тех пор.

По сравнению с этими основными источниками побочные источники поэта отступают на второй план. Из них стоит упомянуть лишь о двух: краткой песне, посвященной сказанию о юном Зигфриде и повествующей о том, как он добыл клад альбов Нибелунгов, и древнейшем дунайском эпосе, содержащем сказание о бегстве Дитриха. Из первого он почерпнул ряд мотивов, обогативших историю Зигфрида и Брюнхильды. Второй же дал ему более богатую деталями картину жизни при

дворе Этцеля, а также сведения о воинах Амелунгах, которые вместе со старым Хильдебрандом окружали своего повелителя — Дитриха.

С точки зрения о б о и х основных сюжетов «Песнь о Нибелунгах» является новообразованием; для первого сюжета, сказания о Брюнхильде,— третьей ступенью его развития, для другого — сказания о гибели бургундов — четвертой ступенью.

Таким образом, мы проследили до конца предысторию «Песни о Нибелунгах». Мы дошли до того момента, когда на арену выступает последний мастер этого здания. Мы убедились, что то, что он застал, отнюдь не было туманной массой «народных песен и народных сказаний». Это были два определенных и значительных поэтических памятника.

Благодаря скандинавским источникам мы имеем возможность начертить родословное древо этих поэтических памятников, правда, со значительными пробелами. В качестве древнейших предков перед нами восстают аллитерирующие песни эпохи Меровингов. Затем идет песенная промежуточная ступень времен Карла Великого и старой «Песни о Хильдебранде». Наконец, рифмованные формы развитого средневековья времен Гогенштауфенов — песня и героическая поэма. Многое стало для нас ясным относительно причин, вызвавших переделку; нам удается проникнуть в игру новых, творческих и косных, консервативных сил. Великий героический эпос немецкого народа предстает перед нами как наследник многовековой творческой деятельности.

Р о д о с л о в н о е д р е в о
«П е с н и о Н и б е л у н г а х»

Сказание о Брюнхильде	Сказание о гибели бургундов
1-я ступень: Франкская «Песнь о Брюнхильде» V—VI веков	1-я ступень: Франкская «Песнь о бургундах» V века
	2-я ступень: Баюварская «Песнь о бургундах» VIII века

2-я ступень: Младшая «Песнь о Брюнхильде» конца XII века	3-я ступень: Австрийский эпос о бургундах (старшая поэма о гибели Нибелунгов) около 1160 года
3-я ступень: «Песнь о Нибелунгах», часть 1-я (первый брак Кримхильды)	4-я ступень: «Песнь о Нибелунгах», часть 2-я (второй брак Кримхильды)

Австрийская «Песнь о Нибелунгах» 1200—1205 годов

Боковые ответвления

От первой ступени сказания о Брюнхильде ответвились песни о Сигурде в «Эдде» IX—XII веков.

2-я ступень сказания о Брюнхильде отложилась в прозаическом повествовании «Саги о Тидреке» около 1250 года. Отзвуки ее мы находим также в «Песни о снах» из «Эдды», в фарерской балладе о Брюнхильде и в русской сказке об испытании женихов.

От первой ступени сказания о бургундах ответвились песни об Атли в «Эдде» IX—XI веков.

3-я ступень сказания о бургундах отложилась в прозаическом повествовании «Саги о Тидреке» около 1250 года. Отзвуки ее мы находим также в норвежско-датской балладе о мести Кремольды и в ее фарерской версии.

ПЕСНЬ О НИБЕЛУНГАХ

Цели и задачи последнего эпического поэта

47. В конце XII века приступил к работе последний поэт «Песни о Нибелунгах». Он был соотечественником старшего эпического поэта и принадлежал к тому же сословию, он был таким же шпильманом, быть может с некоторой клерикальной выучкой. Но он был моложе на три десятилетия и потому вырос под влиянием иных образцов и ставил перед собой иные человеческие и художественные цели.

В эту пору рыцарская поэзия в Германии находилась на вершине своего расцвета. Наш австрийский поэт мог быть сверстником таких мастеров повествовательного искусства и лирической песни, как швабы Гартман фон Ауэ и Готфрид Страсбургский, как франконец Вольфрам фон Эшенбах и австриец Вальтер фон дер Фогельвейде [68]. Они и их ближайшие предшественники воспитали круги придворных слушателей в духе новых требований: то, что совсем еще недавно имело успех, представлялось теперь грубым и неделикатным как по содержанию, так и по форме. Теперь требовали более изысканной, более утонченной подачи человеческих образов и тщательной отделки языка.

Произведения рыцарских поэтов относились к тому запасу песен, который наш шпильман-профессионал пел и читал своим слушателям, и их стилистическая манера и стихотворные приемы сильно повлияли на него. Однако в самом основном он остался в рамках шпильманской традиции. В качестве материала для своих собственных произведений он избрал два исконно отечественных героических сюжета и создал не рыцарский роман французского образца, а героический эпос. На юго-востоке, где он жил, не было французских книг, со-

державших рыцарские романы, там не знали и французского языка, зато героические предания были в большем почете, чем на Рейне, ибо духовная жизнь в Австрии была теснее связана с местными корнями, а рыцарство было ближе к народу, чем на Западе.

К этому, конечно, не мог не присоединиться и личный момент — симпатии этого большого поэта к героическому сказанию. Сокровенная струна этого сказания — трагический героизм — нашла в его душе отклик, который она не могла бы найти у трех рыцарских поэтов: Гартман был для этого слишком прямолинеен и не обладал достаточным размахом, двум же другим недоставало самозабвенной наивности творчества: Готфрид отличался излишней рефлексией и чересчур увлекался игрой звуков. Вольфрам был слишком своевольным и вычурным для того, чтобы начертить великую в своей простоте сюжетную линию судьбы героев. Все трое были приверженцами современных идеалов и чужеземных образов и звучаний кельтско-французского фантастического мира. Наш безымянный шпильман кое-чему научился у Гартмана, возможно, даже лично общался с Вольфрамом, но в силу своей народности и своеобразия своего дарования он ставил себе совсем иную цель: он хотел облагородить в духе рыцарства мир старых витязей.

В вопросе выбора формы он также последовал за своим предшественником-шпильманом: он взял его строфу (состоящую из длинных строк, подобно нанизанным на нить жемчужинам), отказавшись от кратких рифмованных двустиший, единственно признанных рыцарскими поэтами.

48. Один из двух его сюжетов, сказание о бургундах или «Гибель Нибелунгов», занимал в Австрии почетное место. Он разыгрывался в родной стране, а Дитриха Бернского любили и чтили как соотечественника. К тому же это сказание три десятилетия назад было оформлено в виде впечатляющей книги.

Это создание бабенбергского героического поэта было все еще любо и дорого более молодому поколению, но рядом с таким произведением, как «Ивейн», оно звучало слишком старомодно, порою — почти по-мужицки. Наш младший шпильман, как мы предполагаем, часто исполнял его перед своими сиятельными покровителями. Он

считал себя способным поднять это сказание до уровня современного искусства, переработать его так, чтобы его можно было поставить в один ряд с рыцарскими романами западных соседей.

В этом мы угадываем подлинную причину, побудившую его к созданию «Песни о Нибелунгах».

В то же время этот поэт раздвинул рамки сказания. Он предпослал мести гуннской королевы ранние годы жизни Кримхильды. Иными словами, он соединил в одно целое сказание о гибели бургундов и сказание о Зигфриде и Брюнхильде.

Это второе сказание он знал из устно передававшейся шпильманской песни. Если даже это была песня из рейнской Франконии — обмен песнями между шпильманами происходил очень быстро,— то об этом героическом сюжете, самом большом из сказаний о Зигфриде, вероятно, знали уже и на Дунае, ведь рассказ о мести Кримхильды требовал знакомства и с этим сказанием. Однако рейнская песня могла также иметь свои преимущества; в ней ценили ее рыцарские и французские качества. Одно место в «Нибелунгах» приведет нас к вопросу: не использовал ли попутно австрийский поэт еще и вторую «Песнь о Брюнхильде» (§ 78); в таком случае это м о г л а б ы т ь редакция, возникшая у него на родине.

Оба героических сюжета получили в «Песни о Нибелунгах» такой вид, что лишь в XIX веке снова появилась потребность в творческой переработке. Средние же века воспринимали это произведение как венец художественного творчества. Будь его автором рыцарь или священник, его имя стало бы знаменитым. Будучи шпильманом, т. е. ремесленником, он и сам не решился назвать себя по имени. Однако его поэма имела успех и произвела впечатление уже с первого года своего существования. Среди бесчисленных переписчиков, вплоть до XV века, были и редакторы, сглаживавшие внешнюю форму, опускавшие детали, кое-что вставлявшие, отнюдь не на пользу этому произведению. Поэтами они не были, рядом с «Песней о Нибелунгах» не возникло никакой «Илиады после Гомера».

Один из таких сглаживающих писцов, который принялся за дело тотчас вслед за появлением книги, самое позднее в 1205 году, обнаруживает несколько более от-

четливую индивидуальность. Ему принадлежит та. версия «Нибелунгов», которая именуется в родословной ее рукописей редакцией С [69]. Этот человек обладал трезвым и метким взглядом по отношению ко всем противоречиям и преувеличениям подлинника. Хотя он и совершил ряд серьезных погрешностей, но почти всегда обдуманно. Он добавил свыше ста строф; некоторые из них так понравились, что их даже переняли переписчики более древнего текста (основной пример см. в § 103). Время от времени нам придется все же упоминать о нем; назовем его для краткости «редактор».

Более древний текст, Санкт-Галленская рукопись с привлечением Амбразской, дает нам в основном произведение поэта. Установленная Вильгельмом Брауне родословная рукописей избавила нас от тяжкого заблуждения, будто мы имеем вообще лишь обработки «Песни о Нибелунгах», а ее подлинник выглядел еще более архаичным и для нас уже недостижим. Для изучения истории развития сюжета то, что сохранилось, может быть использовано как подлинник.

В наших цитатах нумерация строф и авантюр (т. е. глав) указана по изданиям Бартша и переводу Зимрока (в новых изданиях Гольца и Фрайе) [70].

Наши переводы не претендуют на то, чтобы быть поэтическими произведениями, они ставят своей целью лишь передать содержание, где нужно, поясненное и уточненное.

49. Двумя основными источниками являлись, как мы помним, устная «Песнь о Брюнхильде» и примерно в четыре раза более длинный эпос о гибели Нибелунгов. Возникает вопрос: что же сделал наш австрийский поэт из того, что он застал?

Попробуем суммировать его нововведения в шести кратких положениях.

Во-первых, он связал оба сказания в одно поэтическое произведение.

Поэтому, во-вторых, он провел единообразную форму, а именно длинную строфу большего источника.

В-третьих, он согласовал обе части друг с другом.

В-четвертых, он сообщил всему произведению куртуазную утонченность как в описании обычаев, так и душевной жизни.

В-пятых, он приспособил язык и стих к требованиям эпохи.

Наконец, в-шестых, он расширил, обогатил поэму, сделав при этом обе части примерно одинаковыми по объему.

Близко связаны друг с другом пункты с первого по третий и четвертый с пятым; таким образом, все новшества последнего эпического поэта могут быть сведены к трем:

он связал и настроил все на один лад;

он сделал содержание и форму более аристократичными;

он изобрел и привнес многое и значительное.

Эти шесть пунктов являются лишь заголовками и требуют более пристального рассмотрения. Руководствуясь этой нитью, проследим пути развития эпоса.

Шестикратное преобразование традиционного материала

50. Пункт 1-й: соединение сказания о Брюнхильде со сказанием о бургундах. Это соединение не означало разрушения замкнутых сюжетов или сохранения двух циклов повествования, как это имело место в некоторых менее удавшихся эпических поэмах (например, в древнеанглийском «Беовульфе») [71]. Ведь уже за несколько столетий до того оба героических сюжета соприкоснулись как взаимодополняющие части одной трагедии. Последнему автору оставалось лишь сделать выводы из старых предпосылок. Он дал внешнее соединение тому, что внутренне уже давно было связано. Поэтического вдохновения для этого не требовалось.

Однако даже это чисто внешнее связывание требовало авторской инициативы, которой еще не было 30 лет назад у его великого предшественника, не говоря уже о несведущих в письме поэтах-песенниках, которые даже и в более позднее время продолжали включать в свой репертуар как самостоятельные номера рассказ о предательском убийстве Зигфрида и о предательстве при дворе гуннов. Значение этого шага для художественного произведения заключалось в том, что он заставил худож-

ника согласовать между собой оба сказания как по содержанию, так и по форме.

Пункт 2-й: последовательное проведение строфы из четырех длинных строк.

Мы уже вкратце говорили о том, как попала эта художественная форма, «кюренбергова строфа», из рыцарской лирики в старшую поэму о гибели Нибелунгов. Последний поэт застал в своих обоих основных источниках два разных размера: двустишия и длинную строфу. Не приходится сомневаться, что более скромному источнику пришлось уступить — более стройная и более разработанная нибелунгова строфа одержала победу. Вопреки Гартману и его собратьям по перу [72] выбор был сделан в пользу длинных строк и строфического строя — примечательная уступка отечественной эпической поэзии, повлекшая за собой важные последствия для более поздних немецких книг о героях: отказ от коротких рифмованных двустиший стал жанровым признаком этой группы.

Строфа создает повторяющиеся остановки и оказывает тем самым глубокое влияние на выразительность языка. Неуклонное стремление вперед, которое часто рассматривают как данную от века особенность «эпоса», возможно в гекзаметрах и аллитерирующих стихах вроде древнесаксонского «Хелианда» [73], а также в коротких рифмованных двустишиях — но только не в «Песни о Нибелунгах». В этом отношении она ближе к песенному прообразу эпической поэзии. Остановка в конце строфы, усиленная полным конечным стихом, обладает во многих случаях сильным художественным воздействием; в частности, она отлично способствует рельефному окончанию речи. Однако в то же время поэту нередко приходится прибегать к всевозможным ухищрениям, чтобы заполнить четвертую строку, и поэтому некоторые из его зловещих восклицаний вызваны больше требованиями размера, чем внутренней необходимостью [74]. Уже начальная строфа оригинала дает нам подобный пример (§ 104).

Но есть у него и средство ослабить строфическую связность: временами он выводит предложения за пределы строфы; внутри же самой строфы он располагает синтаксические паузы в любом месте (ср. § 72) [75]. В этом отношении первый эпический поэт был воздер-

жаннее: у него членение было более прямолинейным — на полустрофы и отдельные строки, как у Кюренберга.

51. Пункт 3-й: внутреннее согласование обеих частей эпоса.

Здесь предстояло решить разные задачи, и не всегда это сходило гладко.

Во-первых, нужно было уничтожить фактические противоречия обоих источников.

Такие противоречия были в образе Хагена и Гизельхера. Оба раза наш шпильман последовал за первым источником и подогнал к нему второй; в обоих случаях сохранились, однако, следы второго источника.

В «Песни о Брюнхильде» Хаген [по прозванию «фон Тронеге» (или «из Трои»)] был вассалом бургундских королей и в происхождении его не было ничего чудесного, сверхчеловеческого; в книге о бургундах он сводный брат этих королей, сын альба — «дитя Алдриана». Автор «Песни о Нибелунгах» на протяжении всего произведения называет его Тронье. Таким образом, его уже никак нельзя попрекнуть тем, что он сын альба, как в свое время на совете в Вормсе и в битве с Дитрихом. Но он продолжает называться «дитя Алдриана» — след его происхождения от альба, так как новая форма Алдриан, звучащая почти как латинское слово, восходит все же, по-видимому, к «Альбериху», традиционному королю альбов [76]. Автор старшей «Гибели Нибелунгов» уже употребляет эту форму имени; возможно, он сам ее придумал, а от него ее перенял создатель «Песни о Нибелунгах» (в первой части она еще не встречается). При этом он не думал о чем-либо сверхчеловеческом; брата Хагена, Данкварта, он также называет сыном Алдриана.

Гизельхер был в первом источнике уже взрослым и пытался отговорить братьев убивать Зигфрида, тогда как второй источник позволяет ему сослаться в свое оправдание на то, что ко времени гибели Зигфрида он был всего лишь шестилетним ребенком, и называет его, теперь уже пятнадцатилетнего, «Гизельхер-дитя». Наши «Нибелунги» устранили или изменили те места «Песни о Нибелунгах», в которых подчеркивался его юный возраст, дающий право на снисхождение. Теперь уже не пристало, чтобы мать Уота просила не брать его в поход: перед лицом врагов он ссылается лишь на свою не-

виновность, а не на свои годы (строфы 2092, 2101 и сл.), а заступничество Хагена: «...он еще может стать хорошим рыцарем!» — должно было исчезнуть. Однако прозвище «дитя» так за ним и осталось; до самого конца он выступает юношей, а должен был бы, согласно новым хронологическим данным, отправиться к гуннам в сорокалетнем возрасте.

Далее — имя вормсских королей. В «Песни о Брюнхильде» они назывались «бургондами», а в старшей «Гибели Нибелунгов» — «Нибелунгами». Первое имя наш поэт употребляет от начала до конца, а второе лишь во второй части; в первой он понимал под Нибелунгами прежних владельцев сокровища, которых победил юный Зигфрид; он нашел это в своем побочном источнике — в песне о сокровище альбов. Он так и не объясняет нам, почему это имя вдруг переходит к совершенно иным носителям. Здесь он находится в явной зависимости от своих образцов. Строфа 1526, в первый раз называющая людей Гунтера Нибелунгами, по целому ряду признаков заимствована из старшей «Гибели Нибелунгов» (§ 73).

Сюда же относится и заключительная фраза всей поэмы: «это — гибель Нибелунгов» (daz ist der Nibelunge nôt). Она, очевидно, восходит к более раннему эпосу, где она соответствовала содержанию всего произведения, рассказывавшего о гибели бургундов. Мы вправе видеть в этой фразе документальное название этого утраченного памятника. Для более поздней поэмы, которая включила и сказание о Брюнхильде, эта формула оказалась слишком узкой. Поэтому-то р е д а к т о р рукописи C и заменил ее более широкой: «это — песнь о Нибелунгах» (das ist der Nibelunge liet), и это заглавие после возрождения памятника благодаря случайности стало господствующим: первые издания 1757 и 1782 годов давали заключительную фразу по тексту редактора C со словом «песня» (liet). Иначе мы и поныне говорили бы только о «Гибели Нибелунгов».

52. Затем на сцене должны были появиться как в первой, так и во второй части наиболее значительные персонажи вормсского двора.

Ф о л ь к е р — «отважный шпильман», создание старшей «Гибели Нибелунгов», не был известен «Песни о Брюнхильде». Наш автор старается включить его

в действие хотя бы в войне Зигфрида с саксами, но мы замечаем, что лишь во второй части, где перед нами сфера деятельности старшего поэта, образ Фолькера начинает жить полной жизнью. Со своей стороны «Песнь о Брюнхильде» не имела ни одного действующего лица, которому нужно было предоставить место в следующем за ней сказании. Но наш мастер сам наделил двор Гунтера группой именитых мужей, и в части второй не всем им суждено было кануть в вечность: троих он еще оставил на сцене после сватовства Этцеля.

Самый значительный из них, Данкварт, был явно придуман им для второй части; там он является героем нескольких блестящих новых вставок (§ 67, 6 и 9); его роль в первой части служила лишь придатком к тому. В образе Данкварта шпильман допустил самое кричащее противоречие всего произведения: он заставляет его сказать при дворе гуннов, что ко времени умерщвления Зигфрида он был еще «малым ребенком», жалким мальчонкой (слова, которые в источнике говорил Гизельхер), а между тем он в качестве конного дружинника участвует в поездке за Брюнхильдой.

Румольду, повару (т. е. распорядителю королевскими трапезами), также отведен был один яркий эпизод во второй половине поэмы, когда в ответ на приглашение Кримхильды он дает своим господам простодушный совет остаться дома, наслаждаться роскошью, вином и женщинами: «Для этого вам будут поданы такие яства, самые наилучшие, каких не получал ни один король на белом свете!» (забавная находка, над которой сверх меры потешается Вольфрам фон Эшенбах в своем «Парцифале»). В более ранних эпизодах Румольд лишь назван. И вот еще одна удивительная вещь! Через каких-нибудь пятьдесят строф, когда вормсские короли уже выступают в путь под звуки флейт и труб, Румольд снова начинает их предостерегать, причем поэт представляет нам его еще раз как важный и новый для нас персонаж (строфа 1517 и сл.), после чего король Гунтер назначает его своим наместником — для повара все же несколько неожиданно! Эти странности можно объяснить, если допустить, что последний из предостерегающих, в дальнейшем наместник, заимствован нашим поэтом вместе с подчеркнутым появлением его на сцене из старой книги. А назвав его Румольдом, он захотел ото-

ждествить его со своим собственным созданием, семь раз упомянутым поваром, хотя это и не очень соответствовало придворной иерархии, да и само повторное введение этого персонажа не может не вызвать удивления слушателя.

Некоторая неясность вкралась также в отношении третьего лица — Эккеварта. Маркграфа под этим именем последний рассказчик заново ввел в первую часть: он был близок к Кримхильде, служит ей и после смерти Зигфрида, и тем самым обоснован его переход во вторую часть; он следует за своей госпожой в замок Этцеля и пребывает там в качестве ее доверенного лица (строфы 1283, 1398). Между тем вторая часть также имела своего Эккеварта: одинокого стража у границы, предостерегающего бургундов,— наследие из первоначальной версии сказания (§ 27). Старший поэт сделал пограничного стража дружинником маркграфа Рюдигера. Это было естественно: ведь тот, кто предостерегает гостей о грозящей опасности, уже никак не мог больше состоять на службе у Кримхильды! А его преемник, автор «Песни о Нибелунгах», не решился исключить ставший неясным эпизод. При этом ему было не по себе, ибо материал против обыкновения подвергся сокращению. И все же читатель так и не знает, что ему делать с этим Эккевартом, свалившимся как снег на голову. Вряд ли это его знатный тезка, маркграф? Пришлось таки ему опуститься на старости лет! Должно быть, он впал в немилость у своей повелительницы, и его сотоварищ Рюдигер устроил ему местечко пограничного стража... Пусть даже наш поэт был не слишком силен в вопросах рангов и сословий (§ 76), все же трудно заподозрить, чтобы он мог смешать маркграфа и пограничного стража! До отождествления обоих Эккевартов впервые додумались лишь исследователи нового времени.

53. К вопросу внутреннего согласования обеих частей относится также стремление автора выделить ведущий образ.

Зигфрид для этого не подходил, и заслуга неизвестного именно в том, что, невзирая на все длинноты, он не дал первой части выродиться в жизнеописание Зигфрида, хотя в то время тяготение к биографичности явственно носилось в воздухе. Это взорвало бы рамки сюжета сказания о Брюнхильде и тем самым нару-

шило бы также и взаимосвязь всего произведения. Тот материал, который шпильман хотел привнести из сказания о юности Зигфрида, он мудро вложил в форме рассказа в уста многоопытного Хагена. Таким способом ему удалось втиснуть все это в четырнадцать строф, и слушатель оставался в русле основной истории.

Только два действующих лица можно было бы рассматривать как героев, проходящих через всю песню: Кримхильду и Хагена. Наш поэт отдал предпочтение Кримхильде. Это решение подсказал ему его первый источник — «Песнь о Брюнхильде». Уже в ней Кримхильда получила перевес над прежней героиней — Брюнхильдой: ее рассказ о сне начинал песню, а ее скорбь и обвинения завершали ее. Второй источник — гибель бургундов — также заканчивался наказанием Кримхильды. Стало быть, здесь уже наличествовал этот явный признак единства нашего эпоса: то, что он начинается и кончается Кримхильдой. Однако последний художник много потрудился, чтобы еще более усилить образ героини, заключенный в эту рамку.

Особенно сильно это сказывается в первой части. Женитьбу Зигфрида, некогда мало заметный вводный эпизод, он развил в любовную историю сватовства, а их супружеское счастье он рисует неторопливыми строфами. Скорби вдовы он также посвящает целый ряд авантюр — чувствуется, как из этой скорби должно возникнуть что-то важное; вот здесь-то и перебрасывается мост ко второй части, к сказанию о мести. Поэт уже видит в Кримхильде будущую мстительницу, а поэтому он должен усилить роль Кримхильды и осветить смерть Зигфрида с ее точки зрения. Такой установки прежнее произведение о Брюнхильде еще не имело; мы вправе утверждать это на основании пересказа в «Саге о Тидреке». Это предвидение мести стало действенным лишь у того поэта, который первым связал оба сказания в одну книгу.

Наш шпильман влюблен в свою собственную героиню. Сердце его начинает биться сильнее, как только она появляется на сцене. Только Зигфрид великолепный еще достоин ее. Кримхильда — одна из фигур, выписанных на золотом фоне,— столь обычных для рыцарского романа,— но лишь до ссоры с Брюнхильдой; после этого ее образ становится более земным и противоречивым.

Поэт настолько пристрастен к ней, что низводит образ ее соперницы Брюнхильды значительно ниже уровня предшествующей песни. Правда, портрет самовластной девы-воительницы на ее острове Изенштейн он рисует в начале поэмы сочными красками, не лишенными известного сказочного очарования. Но стоит лишь появиться Кримхильде, как другая тотчас же предстает в неблагоприятном освещении. Автор лишает ее по меньшей мере двух сцен, исполненных страсти. Как только жизнь Зигфрида поставлена на карту, мы непрестанно слышим об опасениях и плаче новой героини, а образ прежней Кримхильды к концу сказания блекнет. Не забыто даже и то, что Брюнхильда красотою своею должна уступать золовке (строфа 593).

Ощущение сурового величия этой женской судьбы было ведь ослаблено уже на предшествующей ступени. Автор «Нибелунгов» уже не только не испытывал любви к этой лишенной женственного очарования, борющейся за свою честь женщине — он даже и не понимал ее. Изображая Хагена, Этцеля и особенно Рюдигера и Дитриха, он был в состоянии окружить образ противника отеческой любовью художника. С Брюнхильдой ему это не удалось. Брюнхильда, подлинное создание героического стиля, не могла пользоваться успехом в эпоху рыцарских дам.

54. Совершенно иною мы видим Кримхильду во второй части. Мы знаем, что на первой ступени Кримхильда была героиней; не теряя своей значимости, она затем превратилась в антагониста героев, как только стала врагом своих братьев, ибо их образы были озарены ореолом героической гибели. Такое освещение, вероятно, придал этому уже старший эпический поэт; его симпатии тяготели больше к Хагену, чем к Брюнхильде.

Его преемник несколько усилил значение женского образа, особенно вначале, когда за нее сватается от имени Этцеля Рюдигер, и далее, вплоть до вероломного приглашения, Кримхильда надолго становится решающей фигурой. Это как раз те части, которые в старшем памятнике были разработаны лишь очень бегло. Но дальше решительно побеждает традиционный план. Мы переживаем эту историю с точки зрения бургундов, которые лишь изредка исчезают со сцены; в сражениях мы

принимаем их сторону до тех пор, пока Рюдигер и приближенные Дитриха не восстанавливают равновесия. Австрийское происхождение поэта нисколько не помешало его теплому участию к Нибелунгам. Они поданы так, что глубже трогают сердца слушателей, чем их враг — Кримхильда. Характерно, что рифмоплет, присочинивший целую книгу, посвященную «П л а ч у» о погибших героях, нашел нужным оправдать действия Кримхильды и снизить образ ее антагониста Хагена, что в свою очередь повлияло на редактора рукописи С и внушило ему мысль внести добавления, о которых Зимрок с полным правом сказал, что они способны испортить всю поэму.

Таким образом, Кримхильда и есть тот образ, который проходит через все произведение, и ее судьба соединяет обе его половины. Этот памятник мог бы с бо́льшим правом называться «Книга о Кримхильде» («Buoch Kriemhilden»), чем «Гибель Нибелунгов» или «Песнь о Нибелунгах». Однако он не стал романом о Кримхильде в отличие от эпоса о Кудруне [77], который в основной своей части является романом о Кудруне. Наш художник, правда, стремился к этому, и там, где ему позволял более скудный содержанием источник, он достиг этой цели. Если бы он действительно сделал Кримхильду главной героиней, это вряд ли пошло бы на пользу второй части. Основная заслуга нашего художника в том, что он заставляет нас поверить внезапному переходу от сияющей счастьем и любовью супруги к неумолимой мстительнице. Его предшественникам еще не нужно было об этом заботиться.

Совершенно несправедливо считали, что возраст героини дается противоречиво. Одни говорили, что Кримхильда — эпическая героиня, а они не старятся; примером тому может служить героиня «Одиссеи». Другие же, и среди них даже сам Вильгельм Гримм, полагали, что здесь мы имеем неоспоримое доказательство множественности авторов. В действительности же шпильман тщательно продумал этот пункт. Подсчитаем его ссылки на время и предположим, что к началу Кримхильде было 15 лет, затем ко времени смерти Зигфрида ей было уже 25, ко времени второго замужества — 38, а во время мести — 50. Что можно возразить против этого? В крайнем случае можно было бы сделать вывод, что наш поэт

смотрел на вещи с точки зрения человека немолодого, следовательно, был несколько старше Вольфрама и Готфрида, рождение которых относят примерно к 1170 году.

55. Не следует забывать, что все, о чем здесь говорилось как о стремлении к единству, было приложением к ранее имевшемуся; оно лишь укрепило суставы тела, уже одушевленного единым сознанием. В основном единство фабулы было намечено еще на второй ступени. Оно заключено в формуле: измена Зигфриду и месть за него.

Кроме того, в этом произведении пытались найти еще господствующую «идею». Такое общее место, как «радость заканчивается страданием», поистине не годится для этого. Оно срывается с уст поэта один раз — в конце; что же касается второго места — вначале, то за него несет ответственность редактор рукописи С (§ 58, 103). «Злодеяние и измена рано или поздно влекут за собою возмездие» — невозможно поверить, чтобы эти слова поэт мог отнести к Кримхильде: ведь он не остается глух к возвышенным побуждениям ее мести! Но и судьба Хагена не подчинена этой основной мысли. Вся вторая часть чересчур проникнута восхищением перед Хагеном, для того чтобы изобразить его как достойного кары преступника. Убитого Хагена восхваляют и оплакивают.

Если же ограничиться тем, чтобы видеть в «Нибелунгах» лишь прославление «верности», то придется оговориться: в этом нет ничего специфического для данного произведения! Более яркие примеры того же дают другие книги о героях («Вольфдитрих», «Кудруна», «Бегство Дитриха»), да и рыцарскому роману мотив верности также хорошо знаком. Своеобразие и величие нашей поэмы заключаются в том, что поступок героини зловещим образом сочетает верность и неверность. То же самое относилось бы и к измене Хагена Зигфриду, если бы она целиком была вызвана полной самопожертвования верностью королевскому дому. Но где это видно? Немецкому героическому эпосу хорошо знаком образ вассала, жертвующего собою ради господина, однако Хаген вылеплен совсем из другого теста.

Героическое повествование неохотно уживается с назидательным тезисом. Он мог бы прийтись под стать рыцарским эпическим поэмам с неотчетливым многообразием их содержания. Но ведь «Песнь о Нибелунгах»

унаследовала здоровую и крепкую фабулу, поэтому ее единство достаточно прочно поддерживалось наглядными, художественными средствами.

В наши дни не будут столь рьяно искать господствующую идею, подымающуюся над человеческими судьбами, как это делали раньше. Клад и в эпосе эпохи Гогенштауфенов по-прежнему остается связующим звеном обоих сказаний, но он отнюдь не является движущей силой рока. Наше двухсюжетное сказание не воплощает ни магической силы сокровища альбов, ни губительной власти золота вообще.

Известную попытку усилить значение клада предпринимает автор «Плача»: если бы братья не соблазнились этим «красным золотом», они, пожалуй, могли бы спокойно поехать к своей сестре, да будет проклят тот час, когда они узнали его! Тем самым автор «Плача» усиливает одну из черт, которая уже была в «Песни о Нибелунгах», но здесь он столь же мало, как и обычно, заимствует из старой формы сказания.

Автор «Нибелунгов», как справедливо говорит Геббель, решительно остерегался вступать в тот туманный мир, где люди превратились бы в символы, а магические средства заменили бы духовные силы. Но то, что он «сумел отделить мистический фон от мира живых людей», отнюдь не явилось выражением какой-то особой мудрости художника, ибо весь этот мистический фон и туманный мир впервые изобрела глубокомысленная мудрость 1800-х годов: читатели, которым мало что говорили человеческие и героические черты поэмы, привлекали на помощь ту или иную бледную и расплывчатую общую мысль. Художнику 1200-х годов еще не нужно было сражаться с драконом «более глубокого смысла».

56. В качестве четвертой цели переделки мы назвали куртуазную утонченность: облагорожение с точки зрения рыцарского сословия и притом австрийского, а также тяготевшего к рыцарству духовенства. Выше мы уже видели, что сочинитель имел перед собой куртуазные образцы и думал о придворных слушателях.

Это можно также назвать и обновлением, отбрасыванием всего слишком старомодного.

Сюда относятся самые различные как внешние, так и внутренние моменты: драгоценные одеяния и пышные

пиры, турниры и княжеские приемы, куртуазные развлечения дам и супружеские нежности— всего этого немало в «Нибелунгах». Вся эта изобилующая удовольствиями жизнь в течение долгих веков и даже совсем еще недавно была глубоко чужда сюжету нашей поэмы! Рыцари вместо богатырей, эпоха Гогенштауфенов вместо эпохи переселения народов — двойственность, еще отсутствовавшая в аллитерирующей героической песне. Ее нельзя назвать диссонансом, но после «Эдды» это все же нередко звучит как разноголосица.

Уже ближайшие по времени предшественники, несомненно, переделали в рыцарском духе свою часть сюжета, но наш последний поэт сделал в этом направлении наиболее значительный шаг. Интересно знать, как часто, например, употреблялось слово любовный (minniglich) в «Песни о Брюнхильде» или в старшей «Гибели Нибелунгов». Может быть, вообще ни разу. Наша «Песнь о Нибелунгах» употребляет его уже свыше 80 раз даже в оригинале, а редактор рукописи С употребляет его еще чаще.

Это смешение неравномерно. Чем больше поэт изобретает сам, тем современнее становится ткань поэмы; он больше отдает дань своей эпохе в статических описаниях, а не там, где он драматизирует. Это привело к тому, что первая часть ощущается как более новая по сравнению со второй. В первой при описании сватовства к Брюнхильде на протяжении большого отрезка кажется, будто вся цель поездки — показать снежно-белые, ярко-зеленые и черные, как вороново крыло, шелковые одежды, отороченные мехом и украшенные драгоценными каменьями в оправе из арабского золота. И когда еще придерживались мнения, что наш эпос состоит из множества песен, то само собой напрашивалось предположение, что некоторые из них созданы придворными портными, между тем, как это ни странно, ни в одной из них не чувствуется руки придворного повара. Шпильман лезет из кожи вон, стремясь к настоящей утонченности, он захлебывается ею и становится от этого более мелочным и однообразным, чем рыцари, профессионально сведущие в области изящного вкуса; все это уводит еще дальше от страстного героического духа!

В общем, однако, расстояние до «Тристана» или «Парцифаля» остается все же значительным. Наряду

с древним тяжелым германским копьем (Ger) только четыре раза встречается новое рыцарское копье (Speer), а старинные слова витязь (Recke), герой (Held) и воин (Degen) еще применяются к рыцарям. Разделка по всем правилам туши оленя, описанная в 140 двустишиях (как у Готфрида Страсбургского в «Тристане»), была еще немыслима в описании охоты Зигфрида; напрасно стали бы мы искать и настоящий рыцарский турнир со всеми его французскими терминами, а почитание женщины в «Песни о Нибелунгах», распространяющееся вплоть до безымянных придворных дам, имеет значительный привкус чувственности и еще не затронуто чужеземным арабско-провансальским служением даме.

Самое основное заключается в том, что образ мысли, речи и поступки людей порождены более нежными чувствами и выражаются в более изысканной форме. Это проявляется как в малом, так и в большом. Когда Зигфрид подходит к ручью, он учтиво ожидает, пока напьется король. Хаген уже не рассекает мечом русалок, он прощается с ними, как с дамами, отвешивая им галантный поклон. Супружеская чета маркграфов в Бехларен уже не может в интимной беседе на супружеском ложе решать вопрос, осчастливить ли юного Гизельхера рукою их дочери; теперь требуется сватовство по всем правилам со стороны жениха, изящно вплетенное в речи шпильмана, старшего брата и домоправителя. Чувства поэта восстают против того, чтобы миролюбивый Гизельхер нанес смертельный удар своему тестю; он возлагает это на более черствого и не столь близкого ему Гернота. Резкая отповедь на подстрекательства Кримхильды: «Кто убьет Нибелунгов, пусть делает это без моего участия и пусть он сам за это и расплачивается»,— стала для Дитриха слишком грубой и вложена в уста его дядьки Хильдебранда, а Дитрих «вежливой речью» заключает: «Оставь эту просьбу, могущественная королева!»

Сословная иерархия действующих лиц разграничена теперь с большой тонкостью. Высоким особам разрешается не то, что низким, а королям предназначено пасть в бою лишь от руки равных им по рождению.

Нередко эти чисто человеческие соображения приводили к изменению самого облика сказания, более того, они были главной движущей силой в разработке его по-

следней ступени. Наш анализ в § 76 и следующих даст этому множество примеров.

Порой случается, что рыцарское благородство возвращает нас вспять к благородству старого придворного поэта, в то время как между ними стоят более грубые представления старых шпильманов. Так обстоит дело в эпизоде укрощения Брюнхильды.

Кое-что не созвучное новой тональности поэт так или иначе оставил нетронутым. Самый яркий пример тому — брачная ночь Гунтера: Брюнхильда все еще связывает короля по рукам и ногам и вешает его на стену. В этом месте слушатели при венском дворе, вероятно, смеялись. Сила традиции оказалась здесь сильнее правил приличия.

Явный пережиток в изображении нравов мы видим в описании брачной поездки за Брюнхильдой. После неслыханной роскоши гардероба нас поражает сообщение, что все знатные господа садятся в челн вчетвером без всякой свиты, Зигфрид собственноручно отталкивается шестом, а король Гунтер самолично сидит у руля. Это еще кое-как вязалось с более скромными отношениями старой песни. Исполненная силы строфа 369:

> Тяжелый шест взял Зигфрид, и крепко сшитый челн
> Толкнул рукой могучей в кипенье бурных волн.
> Тут сел на весла Гунтер, король отважный, сам,
> И лодка легкой птицею помчалась по волнам —

восходит, вероятно, непосредственно к этой песне; наш шпильман не мог расстаться с ней, и так получилась переправа без свиты. Подобные случаи заимствования отдельных стихов из песни мы рассмотрим в § 72 и следующих.

57. Вкусы 1200 года не вступали в противоречие с элементами чудесного, мифологического и сказочного. Ведь нравились же авторам рыцарских романов битвы с великанами и всевозможное волшебство; эта кельтско-романская фантастика была по природе своей гораздо дальше от действительности, чем германский стиль эпохи переселения народов.

Так же несправедливо обвиняли христианство, будто оно вытеснило из немецкого героического эпоса «языческие мифы». Боги никогда не действовали в этих поэтических сказаниях (а в древнескандинавской версии они получили подлинную силу только при новой вере!); что

касается низшей мифологии, то средневековый человек легко с ней мирился. Героические поэмы около 1200 года содержат не больше и не меньше мифических элементов, чем героические песни полуязыческих веков.

Если легенда о драконе Зигфрида сохранилась в «Песни о Нибелунгах» лишь как слабый отголосок, то причина этого кроется не в сомнениях разума, а в самом плане и схеме произведения: первая часть вовсе не является жизнеописанием Зигфрида! К этому присоединялась неосведомленность поэта: песня о кузнеце и о бое с драконом отсутствовала в его шпильманском репертуаре. Но роговую кожу и шапку-невидимку он нашел у своего предшественника, и они ему ничуть не мешают. Мир альбов-Нибелунгов заставляет его даже значительно отклониться от основной линии (§ 66, 2).

Второй источник подсказал два сказочных штриха. Одним из них, представляющим собой вставку третьей ступени сказания о гибели бургундов, были дунайские русалки-прорицательницы. Наш автор заимствовал их, даже не очеловечив, но, конечно, и не разделяя народного верования: он не понял, что девы-лебеди, сбросив с себя свои чудесные одеяния, купаются в человеческом облике, а затем вновь становятся птицами (см. строфы 1536 и 1538). Другой сверхъестественной чертой было происхождение Хагена от альба — единственная черта во всем эпосе, опущенная нашим поэтом. Однако сделано это было отнюдь не под влиянием просветительских настроений (§ 81).

Короче говоря, куртуазное обновление вовсе не подразумевало какого-либо изгнания суеверий.

А как обстояло дело с церковной религиозностью?

По сравнению с рыцарским элементом церковный проявляется в «Нибелунгах» слабо и поверхностно. При этом не следует забывать, что даже светское рыцарство опиралось на христианские представления!

Один лишь раз во всей поэме мы встречаем чисто эпический эпизод с благочестивой концовкой: при переправе через Дунай Хаген бросает за борт капеллана, и только ему одному по божьей милости суждено вернуться обратно (строфа 1574 и сл.). Сочувствие церковным обрядам — мессам за упокой души, благочестивым пожертвованиям — появляется лишь при погребении Зиг-

фрида. В обоих случаях мы имеем дело с новшеством последнего рассказчика.

Христианские речения встречаются в изобилии, но их ведь уже имеет и «Песнь о Хильдебранде» VIII века! Следы влияния христианства на мышление героев встречаются в общей сложности в трех случаях, /всего проникновеннее они в сцене душевной борьбы Рюдигера. «Честь и жизнь,— обращается он к Кримхильде,— поклялся я принести вам в жертву, но я не давал клятвы погубить свою душу» (строфа 2150). Тем самым он противопоставляет потустороннее блаженство благам земной жизни — герой старого склада не признавал ничего превыше чести: «Да просветит же меня даровавший мне жизнь!» — вырывается у него из груди.

Религиозное звучание этих задушевных речей в других местах не повторяется. Ни один из героев в минуту смерти не обращает взора к богу и не думает о спасении души. Главное же — настроение самого автора, проступающее в книге в тысяче оттенков, не имеет ничего общего с настроением проповедника, обличающего пороки. Черта он поминает частенько в народных оборотах, там, где скандинав говорил бы о «тролле» или о злом духе; только однажды он преподносит его в христианском духе как подстрекателя к злому делу, что является одновременно обвинением и извинением. Это в строфе 1394, где он говорит о замышляющей месть Кримхильде: лукавый, думаю я, посоветовал ей отказаться от дружбы с Гунтером даже после того, как она поцеловала его в знак примирения! Это выпадает из всей манеры «Нибелунгов»; другие, даже и светские писатели той эпохи подают сатану значительно реальнее.

В большинстве более поздних героических поэм, включая уже и «Короля Ротера», мы дышим церковной атмосферой. Уже первая германская книга о героях — английский «Беовульф», сочинение клирика, совершенно по-иному пропитала языческо-героические представления о жизни покаянным духом библейского смирения. Санкт-Галленский «Вальтарий», хотя и более смелый в изображении земных чувств, все же убедительнее показывает благочестие своего юного героя. Если же выйти за пределы германского мира, то мало найдется национальных эпосов, столь безразличных к религии, как «Нибелунги». Австрийский поэт, надо думать, и не подозре-

вал о предписании греческого учителя, гласящем, что эпос должен трактовать о героических делах, человеческих и божественных. В этом смысле он отнюдь не является правнуком Гомера, этого благочестивейшего и потустороннейшего из всех эпических поэтов; по сравнению с его вседвижущей верой в олимпийских богов христианство в «Нибелунгах» всего лишь форма внешней благопристойности. Нельзя не призадуматься, почему западноевропейское средневековье — период расцвета христианской церкви — в своей лучшей героической поэме уступает по степени религиозности древней политеистической Ионии.

Гете воспринимал «Нибелунги» как нечто «глубоко языческое»: «никаких следов управляющего божества... герои и героини ходят в церковь, собственно, лишь для того, чтобы затевать там ссоры». Это бьет в самую точку и гораздо правильнее, чем высказывание Августа Вильгельма Шлегеля, что «Песнь о Нибелунгах» «в своей сокровенной сущности — христианская»! В том-то и дело, что ядро было до- или внехристианским, если угодно, языческим,— не нужно только при этом иметь в виду вмешательство богов. Это ядро покрылось затем тонкой оболочкой христианства, главным образом у последнего автора. Но стоит заглянуть поглубже, как сразу ощущаешь нехристианский и даже антихристианский дух.

58. Значительно глубже оказалось другое, светски-рыцарское смягчение языческой основы. Но и оно не смогло радикально обновить сказание. Гунтер и Зигфрид все так же с легким сердцем обманывают Брюнхильду, Хаген замышляет свою измену, а Кримхильда свершает свою великую месть. Этот сюжет создан не рыцарским чувством 1200 года; он возвышается над ним, как обломок героической древности.

Примечательнее всего то, что наш шпильман мог подняться до трагизма своего материала. И все же у него мягкое сердце, легко уязвимое и способное страдать,— «прекрасная душа». В мимоходом брошенном выражении он раскрывает перед нами свою нежную человечность; прощаясь с отчизной, король Гунтер говорит своему наместнику (строфа 1519): «Увидишь ты, что плачет кто,— утешь его!»

Судьбы, о которых предстоит повествовать этому чувствительному поэту, в сущности, слишком ужасны

для его восприятия. Правда, воображение его еще воспламеняется радостью воинских подвигов и не боится ступать по колено в крови; на это указывают присочиненные им вставки. Но все суровое и неумолимое, что обрушивается на его любимых героев, почти разбивает его сердце. Для своего Дитриха он находит такие слова (строфа 2323): «Как жаль, что от печали никто не умирает!»

В трагической тональности более древних эддических поэтов перевешивала героическая непокорность и воля к смерти. Теперь это приобрело элегическую мягкость — события стали с т р а д а н и я м и; поэт и его персонажи отводят душу в бесконечных жалобах, и в конце мы слышим: «Всех постигли бедствия и гибель, печально кончился и пир королевский, как и всегда в конце концов за радость воздается скорбью!» Это — распространенное в ту эпоху изречение; но месть Кримхильды, казалось бы, учит иному, чем эта скорбная бюргерская премудрость. Для кого же начался радостью пир у Этцеля? Разве не висело десятилетиями над всем этим миром тяжелое облако? Начиная с того вечера, как поссорились королевы, внимательный слушатель «Нибелунгов» уже не верит в истинную радость...

Сравним с этим песню из «Эдды»: там в конце еще раз вспыхивает восторг перед мстительницей: «Кто другой способен поступить подобно ей! Трем королям великим смерть она возвестила, прежде чем самой умереть!» В этом ясно видна разница в нравах: между современником событий, королевским дружинником, и живущим много лет спустя шпильманом, который, пожалуй, свободнее владел пером, чем мечом.

Сколько бы, однако, ни ослаблял действие этот младший поэт, ведущая линия трагического действия оставалась для него священной. Он ни разу не повернул ее к примирению. А в то время это отнюдь не было чем-то само собою разумеющимся. В эпосе о Кудруне история Хетеля и Хильды получила счастливый конец. Основной же пример: сказание о Хильдебранде, о бое отца с сыном, утратило свою мрачную серьезность и было от начала до конца пересочинено заново, став бодрым воинским приключением с благополучным исходом.

Случилось это вскоре после 1200 года — как можно судить по одному намеку у Вольфрама. Таким образом,

если бы дело было лишь в эпохе, то и наш придунайский поэт мог бы закончить примирением. Правда, эту мысль трудно довести до конца: что сталось бы тогда с «Нибелунгами»? Но этот чувствительный шпильман обладал все же достаточной героической силой воображения, чтобы довести до конца суровую скорбь Кримхильды и ее разрушительную месть и прочувствовать до глубины души трагизм этой древней фабулы. Так в дни рыцарских приключений был сохранен этот памятник величайшей человечности.

59. Нововведения последнего художника коснулись, в-пятых, очищения языка и стихосложения.

Эти изменения должны были затронуть весь организм поэмы еще больше, чем все ранее сказанное, поскольку за 30 лет, прошедших со времени создания основного источника, многое изменилось в немецком стихе и источник первой части, представляя собою устную песню шпильмана, обладал гораздо менее изысканной формой; эта некнижная поросль не прошла еще через рыцарскую выучку последних десятилетий.

По сравнению с «Королем Ротером» «Нибелунги» кажутся произведением богатым и законченным, плавным и сознательно оформленным. Миннезанг и рыцарские поэмы сделали язык цветущим и благородным; тем не менее язык этот все же заметно отличается от языка поэтов западной Германии: словарный запас сохраняет некоторые архаичные обороты высокого стиля, которые были утрачены прозой, а поэтому и у рыцарей отступили на задний план; синтаксис тяготеет к живым энергичным конструкциям, которые какому-нибудь Гартману показались бы слишком далекими от гладкой придворной речи. Так давным-давно уже не говорили, такие обороты речи характерны были для поэзии, «которая сражалась старинными мечами, а не метала копья в турнирах» (Цвирцина).

Застывших формул, повторяющихся более или менее дословно, наш шпильман, напротив, избегает; в этом он ближе к рыцарям, чем к среднему уровню своих сотоварищей.

Внутреннее строение стиха для его времени, начала XIII века, можно назвать современным, т. е. относительно гладким и выровненным. Многосложные такты он позволяет себе в виде исключения лишь в начале

стиха. Например: din ûbermuot dich hát betrógèn и т. п. Напротив, скопления ударений (односложные такты) уже не нагромождаются так, как это еще имеет место в «Ивейне» Гартмана. Такой стих, как dúrch dích mít ím (таков вариант наиболее слабой редакции), никогда не вышел бы из-под пера самого поэта, так же как и другой, искусственно сработанный каким-то издателем: den scház trúoc mán.

Две особенности стиха представляют архаизмы по сравнению со строфической поэзией того времени: первые полустишия могут заканчиваться произвольно как звонким, так и полным окончанием; последние полустишия двух первых стихов допускают не только тупое, но и звонкое окончание (двухсложное или трехсложное). Кюренберг питал особое пристрастие к таким звонким полустишиям. По всей вероятности, автор старшей «Гибели Нибелунгов» воспроизвел эту необычную форму, подражая ему: в песенном стихе она была уместна, в декламации этот рубленый размер звучит странно — словно материала не хватило до конца! Наши «Нибелунги» опять-таки подражают старшей «Гибели Нибелунгов»; потому-то эти окончания встречаются во второй половине 57 раз, а в первой — лишь 8 раз. Большинство таких мест попросту взято у предшественника; даже по своему содержанию они обнаруживают влияние источника. Звонкая рифма, не только неточная, может рассматриваться как реликт определенной эпохи. Наш шпильман ценил ее как архаическое украшение, и такие клише, казавшиеся ему неподходящими в одном месте, он нередко вставлял куда-нибудь в другое (два случая в § 117 и 127). Они, пожалуй, принадлежали более старому мастеру.

Р и ф м ы «Песни о Нибелунгах» бедны количеством рифмующихся слов, но зато их чистота стоит на довольно большой высоте, которой рыцарское искусство достигло лишь незадолго до того. Правда, бросается в глаза такое исключение, как Hágenè, 36 раз рифмующееся с dégenè, gádemè или ménegè. Для поэта, вращающегося при дворе после 1200 года, это очень грубый прием, сознательно архаизирующий текст, который мог быть спасен лишь авторитетом первого эпоса. «Нибелунгам» подражали в этом опять-таки более поздние книги о героях.

Особенности поэтического языка и стихосложения обнаруживают некоторые различия в первой и второй части; однако в целом они столь единообразно выдержаны на протяжении всего произведения, что и с этой точки зрения следует отвергнуть предположение, будто «Песнь о Нибелунгах» ведет свое начало от многих поэтов.

60. Более длительного рассмотрения потребует последний из наших шести пунктов: автора «Нибелунгов» отличает от его предшественников значительно более пространная, более богатая манера изложения.

Вторую половину своего сюжета, сказание о бургундах, он ведь уже застал в пышной драпировке «эпической широты». Однако эта широта могла иметь много ступеней! Более поздний мастер следовал в том же направлении, что и более ранний; при помощи тех же средств он еще раз увеличил объем, скажем, в два с половиной раза. С момента введения Этцеля и до конца наши «Нибелунги» насчитывают свыше 1200 четырехстрочных строф, а предшественнику мы вправе приписать от 400 до 500 строф.

В отдельных частях это расширение проводится весьма неравномерно: небольшие отрывки сохранили примерно старый размер, в других же местах автор заново присочинил целые разделы. Архаичность отрывка может зависеть от того, насколько он отклоняется в ту или другую сторону по сравнению со средним увеличением в отношении $2^1/_2 : 1$.

Между тем первое сказание, сказание о Зигфриде и Брюнхильде, было до того времени устной песней, пусть даже весьма значительной по размеру. Наш придунайский поэт первый превратил эту песенную сжатость в пространность книжного эпоса. При этом им руководило правильное чутье: обе половины его творения должны были быть приведены примерно в равновесие. В результате он придал сказанию о Брюнхильде объем около 1130 строф, что означало приблизительно десятикратное увеличение ее объема по сравнению с прообразом.

В первоначальной форме аллитерирующих песен оба сказания, как об этом свидетельствует «Эдда», не уступали друг другу как по своему объему, так и по подробности описания. Затем второму сказанию суждено было

попасть, после 1160 года, в руки эпического поэта, который щедро пересыпал его новыми образами и картинами; на этом уже обогащенном материале и мог пробовать свои силы последний поэт. Сказание же о Брюнхильде не знало такой переходной ступени; тут уже мастеру 1200 года пришлось самому его обогащать.

Но увеличить в 10 раз объем источника было не под силу его изобретательности. Правда, он весьма успешно расширил некоторые из доставшихся ему звеньев; те из них, где жизнерадостность героя еще раз вспыхивает яркими лучами, должны быть приписаны автору эпоса; его 200 строкам песня могла противопоставить какихнибудь 16 или 20, весьма различных по направлению и настроению.

Однако достичь желаемого объема он никогда бы не смог, если бы ограничился только подобной разработкой отрывков, содержащих действие. Поэтому он прибегнул к пространным описаниям, лишенным волнующих событий и занимательности. Даже там, где он создавал целые вставные эпизоды (§ 66), они были менее удачны, чем во второй части. Но стоит ему лишь вступить на почву, уже возделанную его предшественником, как его собственная творческая сила возрастает и он уже больше не опускается до этих плоских банальностей. Эпос о Нибелунгах — один из многочисленных примеров того, что средневековые рассказчики, как поэты, так и прозаики, обнаруживают свое подлинное творческое дарование лишь там, где они перечеканивают заново старинные золотые монеты.

После любовного изучения «Нибелунгов» Гете продиктовал следующее: «Обе части отличаются друг от друга. В первой — больше пышности, во второй — больше силы. Но обе части как по содержанию, так и по форме стóят друг друга».

А Готфрид Келлер пишет Теодору Шторму по поводу «старой и единственной в своем роде „Песни о Нибелунгах“»: он «все более находит во всех ее частях сознательное совершенство и величие».

Сейчас уже все сходятся на том, что за этим произведением стоит один поэт. Однако в наши дни большинство читателей не согласится с последним высказыванием Гете и вынесет впечатление, что вторая половина, рассмотренная в целом, стоит на совершенно ином

уровне, чем первая. К этому суждению, чисто субъективному, можно добавить еще и объективное: первая половина в большей мере страдает внутренними противоречиями и шероховатостями. Причиной тех и других является то, что обе части восходят к столь разным источникам и что второй части предшествовала гораздо бóльшая предварительная работа.

61. Каким же образом увеличился объем?

Во-первых, в результате внешнего языкового разбухания. Наш поэт многословен; он охотно повторяется, его речь плавно колышется из стороны в сторону. Можно было бы значительно сократить поэму, не потеряв при этом ни одной мысли. Высказывание Гейне: «Это язык, как бы высеченный из камня, а стихи подобны рифмованным каменным плитам» («Романтическая школа») — значительно более подходит к источникам «Нибелунгов» и особенно к поэме о Брюнхильде. Там, где какое-нибудь место кажется нам точным заимствованием из образца, мы находим и характерное строение, «как бы сложенное из каменных плит».

Заметно отличаются от этого статичные описания, изображение мирных событий, которые ничего не привносят в развитие фабулы.

Именно таким местам первая часть обязана своим объемом. Они представляют собой лишь добавление к источнику, и в них нельзя искать следов старого «сказания»! Так, поэт обстоятельно рассказывает об обряде посвящения юного Зигфрида в рыцари, затем еще более подробно о придворном празднестве в Вормсе, где Зигфриду удается перемолвиться словом и пожать руку королевской дочери. На описание поездок гонцов всякий раз тратится большое количество строф, а для того, чтобы отправить Зигфрида и Кримхильду вниз по Рейну и обратно, эпос расходует свыше ста строф, т. е. столько, сколько составили бы две внушительные по объему песни.

Все эти описательные добавления относятся к нарастающей линии истории Зигфрида и Брюнхильды до ссоры королев. Сюда же относятся и две длинные интермедии: война с саксами и поездка к Альбериху (§ 66, 1 и 2). Тем самым сказание привело свои части к совершенно новому соотношению: до переломного момента — 800 строф, а для значительно более богатого собы-

тиями — ссора королев, план убийства, охота, плач вдовы и доставка клада — остается всего 330 строф. В немецкой песне соотношение частей, вероятно, было что-нибудь около 2 : 3, и даже более поздняя «Песнь о Сигурде» в «Эдде» уже после одной двенадцатой своего общего объема доходит до мстительных замыслов Брюнхильды! Мы видим на этом примере, как самовольно и индивидуально героические поэты распоряжались внутренним развитием фабулы, в то время как внешние границы, т. е. начало и конец, оставались более устойчивыми. По-видимому, наш эпический поэт с момента, когда он взялся за перо, стремился к пространности; ему уже было ясно, что его первый песенный источник нуждался в огромном расширении, чтобы достигнуть половины объема всего произведения! Поэтому-то он так и усердствовал в нарастающей части. А в нисходящей, от 814 до 1142-й строфы, он мог вполне довольствоваться четырех-пятикратным расширением; к тому же здесь было мало поводов для куртуазной пышности.

Современный читатель предпочитает пропускать эти статичные и многословные отрывки. Но сам поэт, а вероятно, и его слушатели были другого мнения. Ведь здесь они видели картины окружавшей их действительности, но в идеальном освещении; такими благородными, совершенными и жизнерадостными шпильман желал видеть поступки своих высокопоставленных господ. Придворные круги в Вене и Пассау, должно быть, охотно гляделись в это приукрашающее их эпоху зеркало.

62. Уже и более краткий эпос о бургундах внес описание нескольких празднеств, лишенных какого-либо героического содержания; но те, что происходили в Бехларен и в замке Этцеля, были важнее для хода действия. Здесь, во второй части, последний рассказчик обуздал свою многоречивость. Начиная с выступления в поход вормсских королей рыцарские забавы, роскошь одежд и любовный флирт пажей отступают на задний план; решающим теперь является роковая суровость действия; присутствующее наряду с этим описание куртуазных забав имелось уже у предшественника. Только в свадебной поездке Кримхильды представитель более позднего поколения в последний раз дает волю своим современным пристрастиям; и здесь присоединилось нечто возвышающее эти растянутые, статичные картины над карти-

нами первой части: прославление родины, благословенной дунайской земли от Пассау до Эннса и дальше на Бехларен, через Мелк и все прочие города вплоть до «города Вены», где в троицын день, как в историях о короле Артуре, разыгрываются празднества неслыханного великолепия. Здесь задушевная любовь австрийца к родным местам преодолевает бесцветность, характерную для описания поездок по Рейну. Это сплошь новотворчество, ибо в старой поэме о гибели Нибелунгов не содержалось ничего об этой поездке по Дунаю.

В отношении масштабов и чисел второй книжный поэт также превосходит первого. Если у первого отряд приглашенных бургундов был доведен до тысячи человек, то теперь это тысяча рыцарей с девятью тысячами оруженосцев. Можно себе представить, как должна была выглядеть теперь переправа через Дунай! Уже одна тысяча взрывала весь костяк песни (§ 45). Тем не менее и на самой поздней ступени мы имеем всего один челн, с которым управляется один Хаген. В то время как автор саги трезво сообщает: «Они велят своим воинам переправить отряд через реку, и приказ выполняется»,— наш художник отважно сохраняет сверхчеловеческие масштабы традиционного эпизода (строфа 1573):

Сначала переправил он тысячу бойцов,
Потом своих вассалов, могучих храбрецов;
И снова девять тысяч. Так, не жалея сил,
Отважный муж из Тронеге бойцов перевозил.

Это одно из многих мест, где за героическим рвением шпильмана проглядывает исконно присущее ему озорство!

В отношении гуннов окончательно утрачиваются все границы. После потерь, понесенных во время первого дня боев, замок еще окружают 20 тысяч. Это изобилие соблазнило поэта осложнить также и второй день боев штурмом гуннов, пока не настает черед Рюдигера (ср. § 43). Пожалуй, здесь, как нигде, уместно изречение: лучше меньше, да лучше.

Королевские дворцы отныне также приобретают невероятные размеры. Императорский зал в Госларе — просто каморка по сравнению с залом Этцеля, откуда после первого же боя выбрасывают семь тысяч трупов! (Редактор рукописи С под влиянием охватившего его

сомнения говорит только: «Наверное, около двух тысяч».)

Эти грандиозные кровавые побоища несвойственны духу древнегерманского героического эпоса, который едва ли стремился произвести впечатление посредством больших чисел. «Семерых сразил Хаген острым мечом, восьмого же толкнул в пылающий костер»,— этими словами старая «Песнь об Атли» дает нам наглядное и вместе с тем правдоподобное представление о геройском сопротивлении. А «Песнь о Нибелунгах» почти всегда обрамляет подвиги своих главных воинов массовыми побоищами, исход которых приходится исчислять сотнями и тысячами убитых. 600 человек, переживших пожар, полностью уничтожают еще три свежих штурмующих отряда численностью в 1200, 500 и 600 человек... В эпоху позднего средневековья с двух сторон — с востока и от кельтов — проникает дух безудержности и неистовства, который перекрывает собой более сдержанный стиль, свойственный поэтам Центральной Европы.

Хорошо еще, что массовые побоища не смогли вытеснить поединков отдельных действующих лиц — этот самый ценный повествовательный элемент!

63. Далее, много места отводится более красноречивому изображению душевных переживаний.

Древнегерманский героический поэт пытался изобразить внутреннюю жизнь своих персонажей с помощью драматических речей и знаменательных поступков. Постепенно душевная скованность размягчается, а языки развязываются. Сперва этому стала учить церковь, затем оказали воздействие романский миннезанг и рыцарские романы, эгоцентрическое, анализирующее мысли искусство. Наш шпильман из придунайских земель также научился называть чувства своими именами, обстоятельно описывая их косвенным или непосредственным образом. Возьмем отрывок из сватовства Этцеля (строфа 1225 и сл.): «Благородная Кримхильда в глубокой печали ожидала Рюдигера... Он нашел ее в одеянии, которое она обычно носила, а у челяди ее не было недостатка в богатых платьях! Она вышла ему навстречу... и приняла его весьма милостиво... Господам предложили сесть... Их встретили с грустными лицами, почтения ради к госпоже. Множество прекрасных женщин сидело вокруг нее, но Кримхильда жила лишь

своей скорбью, и одежды ее на груди были влажны от горьких слез!»

Изображение человеческого характера становится более законченным, чем у предшественников, оно уже выходит за рамки застывшего: Этцель, Рюдигер и Дитрих уже больше не типы, а отдельные индивиды. Это персонажи, более мягкие по своему характеру, внутренне более современные. Зигфрид — застывший образ героического юноши, но и он не раз произносит речи, сообщающие ему своеобразие: например, его простодушное и справедливое возмущение злым языком Кримхильды (строфы 858—862), грубовато добродушное негодование по поводу отсутствия вина на охоте (965—968).

Даже мрачный Хаген не является уже только начальником дружин и советчиком вообще — сословно окрашенный образ, хорошо знакомый нам по многим вариантам южно- и северногерманского героического эпоса. Уже автор первой эпической поэмы сумел создать не лишенный индивидуальности образ Хагена. Второй же автор иногда придает ему более мягкие черты, не разрушая, однако, суровой основы образа. Во время пребывания при дворе Рюдигера он «весьма добродушно» высказывает мнение, что юная дочь маркграфа оказалась бы подходящей женой для господина Гизельхера и он со своими воинами охотно стал бы ей служить (строфа 1678); на теплое приветствие Этцеля он отвечает словами изысканной сердечной почтительности (строфа 1811); а на следующее утро по дороге в церковь он наставляет своих предстать перед богом в чистосердечном раскаянии (1855 и сл.).

Мы не станем удивляться таким переменам в настроении Хагена, если вспомним, что средневековые рассказчики творили не так, как Ибсен. За малыми исключениями, они не исходят из образа *человека*, по возможности последовательно выводя из него все речи и поступки. Основным для них является *действие*, большие и малые звенья фабулы; их они пытаются соответственно распределить среди уже имеющихся или специально ими изобретенных носителей действия. Роль определяет образ. Возьмем наш случай: набожное наставление Нибелунгам на фоне мрачного колокольного звона пришло в голову художнику как одно из звеньев действия, как средство сгустить серьезность момента, и

в качестве наиболее подходящего выразителя он мог выбрать только Хагена. То, что Хаген предстает при этом как благочестивый человек, есть лишь следствие этого изобретения, а отнюдь не мысли, что он по своей сущности человек набожный, и это еще должно получить свое выражение, иначе его образ остался бы незаконченным. И так во многих других случаях. Манера, с которой в наши дни нередко описывают старинные поэтические фигуры — повторяя и наивно дорисовывая содержание изображаемого,— очень мало соответствует замыслам и нуждам автора.

Более пространная манера изложения обогащает и смягчает человеческие образы. Старинный, более строгий стиль сам по себе тяготел скорее к прямолинейности. Люди того времени казались более замкнутыми и завершенными, но вместе с тем иногда походили на маски.

64. Пространной манере изложения способствует у нашего поэта также и сильное тяготение к лиризму. Когда ему удается устами своих героев воплотить его в жизнь, он достигает большого художественного совершенства. В двух прекрасных строфах Хаген так прославляет своего сотоварища Фолькера (строфы 2006—2007):

Взгляни, король, как Фолькер неустрашим в борьбе,
За серебро и злато он жизнь отдаст тебе.
Над шлемами летает его стальной клинок,
И с каждого срывает он сверкающий значок.
Отважнее, чем Фолькер, бойцов я не видал,
Рубил врагов бесстрашно твой доблестный вассал.
Пронзает их кольчуги его смычок, звеня,
Не посрамит доспехов он и гордого коня.

Эти стихи сохраняют отголоски старинной традиции; в одном великолепном месте из единственной дошедшей до нас англосаксонской героической песни совершенно так же говорится о неслыханной доблести дружинников, которые за дары своего господина — здесь речь идет о сладостном меде — щедро воздают ему добром. Но в приведенных нами строфах эта старинная традиция развернулась пышным цветом в песне, исполненной жизненного тепла, а некоторые строки как бы овеяны уже очарованием более поздней народной песни. Как это ни покажется странным, но поэт «Нибелунгов» является одним из предков немецкого народного песенного стиля [78]. Он стал им в силу своего лиризма. Множе-

ство наиболее впечатляющих мест его поэмы действуют именно своей певучей песенной плавностью. В этом он значительно превосходит своих преемников — авторов других книг о героях. Это не следует объяснять архаичностью: будто наш эпический поэт еще не вышел из-под влияния тональности своих источников, т. е. песен. Дело в том, что эти героические песни, созданные шпильманами XII века, несмотря на свой устный песенный характер, были менее всего «полулирическими балладами»; своей насыщенной содержанием фабуле они придавали строгий эпико-драматический характер, и у них не оставалось места для лирической ее отделки. Таким образом, лиризм нашего поэта является его личным качеством. А выучился он ему у рыцарского миннезанга; часто он дословно перекликается как с отечественными, так и с западными певцами. «Песнь о Нибелунгах» могла появиться лишь в такой стране и в такое время, когда уже имелась развитая художественная лирика.

Этот шпильман, вероятно, отличался слишком большой музыкальностью и задушевностью, чтобы стать настоящим рассказчиком. Деловитой манере изложения, которую мы должны предположить в его источниках, зачастую мешают его раздумья и чувствительность. Этим объясняются и непрестанные намеки на печальный конец, да и вообще оттенок сочувствия, общие места и наивные восклицания «Hei!» («О!») как в радостных, так и в печальных случаях. Ср. в строфе 1065

hey waz guoter pfaffen ze sîner pîvilde was!
(«О! Как много было именитых священников на его погребении!»)

Подобные возгласы вырываются уже и у английских эпических поэтов VIII века, которые также были наполовину гимнографами. Эти люди не признавали художественного правила, гласящего, что зритель со своими чувствами должен оставаться в стороне.

65. Наконец, к более богатой манере изложения относится и эпическое творчество в более узком смысле слова, т. е. создание новых действующих лиц и эпизодов, иногда целых вставных сцен.

Приведем снова несколько цифр. Источник первой части «Нибелунгов», «Песнь о Брюнхильде», имел восемь названных по имени действующих лиц; эпос увели-

чивает их количество в три раза. Песня имела около двух дюжин эпизодов, а в эпосе, уже до ссоры невесток, их примерно 140! (Правда, сюда мы причисляем и статические, ситуационные, поскольку невозможно полностью отделить их от драматических.) Общее число возросло почти в 20 раз.

Разумеется, в отношении второго источника, старшего эпоса о бургундах, пропорция совершенно иная. Там имеем около 20 названных по имени персонажей, а во второй части «Песни о Нибелунгах» — их сорок. Число эпизодов до начала боев доходило до 60, тот же отрезок «Песни о Нибелунгах» насчитывает 200, т. е. число эпизодов увеличено в три раза (здесь также приняты в расчет и звенья, бедные действием).

Отсюда можно представить, как более поздний эпический поэт передает сжатый лаконизм п е с н и новым богатством своих художественных средств и еще более увеличивает умеренное изобилие старшего э п о с а. Он идет по следам более раннего эпического поэта, но превосходит его в два-три раза.

Насколько можно судить, он не устранил ни одного из названных по имени персонажей своих источников. Зато он выпустил несколько эпизодов, которые по какой-либо причине противоречили его вкусу, его картине сказания. Так, например, должно было исчезнуть веселое пиршество в ночь после умерщвления Зигфрида. В целом же зигзагообразный план последнего поэта все же включил в себя скупой рисунок древних сказаний. Древнейший состав звеньев и персонажей сохранился до конца; лишь в исключительных случаях уже более ранние авторы намеренно сокращали его; вспомним, как выпала смерть Этцеля, как исчез второй сын Этцеля; в младшей «Песни о Брюнхильде» также было кое-что выброшено.

Эти возросшие цифры сами по себе еще ничего не говорят о творческой силе поэта. Как создатель о б р а з о в, наш австрийский поэт едва ли может быть приравнен к своему соотечественнику 1160-х годов. Правда, его новые персонажи как по положению, так и по роли достаточно многообразны; взглянем на них: Данкварт — брат Хагена; Вольфхарт — молодой воин Дитриха, пользующийся особым его благоволением; баварский маркграф Гельпфрат и брат его Эльзе, нападающие ночью на

вормсских королей; Лиудегер и Лиудегаст — князья, побежденные в войне с саксами; король Зигмунд — отец Зигфрида (в качестве «отца» сразу же почтенный старец — бессмертный поэтический прием!); дядя Нибелунгов — епископ Пильгерин из Пассау; наконец, карлик Альберих. А вокруг них располагается еще целый круг эпизодических образов. Но и они, хотя бы по одному разу каждый, выступают носителями какой-нибудь живой мысли: повар со своим профессиональным «советом Румольда» (§ 52); дочка маркграфа, которая бледнеет и краснеет, когда наступает ее черед поцеловать страшного Хагена; или Амелунги, которые то запальчиво, то спокойно договариваются с рейнцами,— все это отнюдь не только статисты.

Однако даже т е два новых персонажа, которые выписаны с особой любовью,— Данкварт и Вольфхарт — не могут соперничать с образами Фолькера или Гизельхера, созданными предшествующим поэтом, не говоря уже о Рюдигере. По-видимому, новотворчество автора первой «Гибели Нибелунгов» имело в целом более отчетливые очертания. Но было бы односторонне измерять достоинство обрисовки человеческих характеров у последнего художника лишь т е м и образами, которые он ввел впервые. Сила его дарования таилась в оттенках большей утонченности, в теплоте. Надо оценивать его заслуги на основании того, что он сделал из наличного материала.

66. Поэт сочинил множество динамических, исполненных действия и н т е р м е д и й (эпизодов), о которых в источниках или вообще ничего не говорилось, или содержались лишь краткие намеки. Таких интермедий можно насчитать по пяти в каждой из обеих частей. Взятые вместе, они содержат около 550 строф. В первой части сюда относятся:

1. В о й н а с с а к с а м и (авантюра IV): Зигфрид помогает своим вормсским друзьям одержать блестящую победу над королями саксов и датчан, объявившими им войну. Эти 130 строф являются разработкой традиционной формулы о том, что Зигфрид со своими недавними побратимами совершает славные боевые подвиги (§ 4); эта формула с давних пор стояла в этом месте сказания о Брюнхильде. Когда исландский рассказчик около 1300 года самостоятельно пересказал этот поход Гиби-

хунгов против саксов и датчан, то он просто основывался на нашей «Песни о Нибелунгах», и это отнюдь не доказывает большей древности вставки [79]. Мысль, что эта война с саксами свободно могла быть самостоятельной народной песней (так высказывался один противник теории редакционного свода!), способна вызвать у нас теперь лишь усмешку, ибо этот эпизод отличается всеми признаками книжной вставки, существующей лишь как звено более обширного целого. Эта вставка была сделана с целью украсить Зигфрида блеском воинско-рыцарских подвигов, которых у него до того времени не было, и дать ему возможность заслужить встречу с Кримхильдой (строфа 288), т. е. она представляет звено в любовной истории этой пары.

2. Зигфрид в стране карликов (авантюра VIII). После того как успешно закончились состязания с Брюнхильдой, герои вынуждены искать помощи против напавших на них полчищ королевы; тогда Зигфрид приводит тысячу человек из своего Нибелунгова царства: эпизод, который развертывается со всякими фантастическими подробностями. К такой неожиданной выдумке рассказчика привело желание вывести на сцену волшебную страну Нибелунгов с ее великанами и карликами, чтобы потешить слушателей, как это делали веселые шпильманы. Он знал эту страну из своего побочного источника, из песни о кладе Нибелунгов. Наша вставка образует как бы эпилог к сказанию о том, как юный Зигфрид добывает клад. Она особенно отчетливо показывает, что героический поэт эпохи Гогенштауфенов отнюдь не брезгал сверхъестественным и мифическим элементом. Это приключение примечательно еще и тем, что теперь Зигфрид может появиться на вормсских празднествах окруженный соответствующей его положению свитой.

3. «Как был предан Зигфрид» (строфы 874—910). Хаген выпытывает у Кримхильды тайну об уязвимом месте на теле ее мужа; чтобы мотивировать свой вопрос, он посылает мнимых гонцов и вводит ее в заблуждение, будто опять предстоит поход против саксов, поскольку на обычной охоте Зигфрид не нуждался бы в охране. Все это подано очень обстоятельно, чрезмерно насыщено всякими предпосылками и уже по одному этому является новшеством пространного эпоса.

Песня считала уже заранее известным тот факт, что Хаген знает об уязвимом месте на спине Зигфрида. Автор «Нибелунгов» знал, по-видимому, какой-то рассказ, где ничего не подозревающая женщина выдает «условие гибели» дорогого ее сердцу героя. (Весьма далеки от этого те сказания, где женщина является лукавой предательницей, как, например, Далила по отношению к Самсону.) Этот рассказ, вдохновивший австрийского поэта, был косвенно связан со скандинавской «Песней о Бальдре», где испуганная и заботливая мать, богиня Фригг, открывает вероломно выспрашивающему ее Локи тайну, что только омела может погубить ее сына [80]. Эпизод этот очень созвучен по настроению аналогичному эпизоду в немецкой книге, но все это внесено было в историю Зигфрида лишь около 1200 года; нечего и думать, чтобы Зигфрид, Кримхильда и Хаген происходили от богов Бальдра, Фригг и Локи!

Такой знаменитый странствующий мотив, известный также в связи с Ахиллом, как неуязвимость героя за исключением одного отмеченного роком места на его теле, до того времени не был в центре сюжета сказания о Зигфриде и не определял собою действия. Однако благодаря обширной вставке автора эпоса он привлекает к себе значительно большее внимание. Поэт преследовал при этом психологическую цель: теперь Кримхильда невольно стала соучастницей убийства, и, как только она слышит о том, что мертвый рыцарь лежит у порога ее покоев, ее пронизывает воспоминание о вопросе Хагена, и на протяжении многих лет продолжают терзать ее душу угрызения совести: я могла бы предотвратить предательство, если бы сама не выдала его тайну! Тогда мне, бедной, не пришлось бы теперь проливать слезы! (строфа 1111 и сл.). Для подобных поэтических домыслов нужно было закрыть глаза на многое. Как могла Кримхильда столь наивно довериться Хагену? Неужели она могла поверить, что для защиты уязвимого места на спине героя ему понадобится нашитый ею крест? К этому присоединяется еще и чисто внешнее противоречие (крест нашит на воинскую одежду — ведь она должна была служить ему в войне с саксами, а затем крест вдруг оказывается на охотничьем платье), не говоря уже об искусственном придатке, который представлял дважды повторенный эпизод с ложными гонцами.

4. Зигмунд в Вормсе после смерти Зигфрида (строфы 1014 до 1035 и авантюра XVIII).

Вместе с Зигфридом и Кримхильдой принял приглашение в Вормс и отец Зигфрида — Зигмунд. Таким образом, и он был вовлечен в трагическую атмосферу убийства Зигфрида. Между традиционными явлениями — первым плачем Кримхильды и снятием покрывала с покоящегося на носилках трупа — вклинивается целый ряд картин, где мы видим старого короля, объятого беспомощным ужасом, рядом с полной самообладания женщиной. Затем, после погребения, мы слышим безрадостные, смутные беседы, пока, наконец, обманутый в своих надеждах отец не порывает с Кримхильдой и ублаготворенный ее младшими братьями не отправляется восвояси.

Во всем этом так и чувствуется рука последнего вдумчивого зодчего. Эти интермедии стали возможны лишь благодаря одному из самых разительных новшеств: у Зигфрида есть родители, и он владеет своим собственным царством (см. § 76). Однако никакие правила вежливости не вынуждали привести его отца в Вормс. Здесь сыграли роль поэтические соображения.

Впечатление от убийства должно было выделяться на фоне более развернутого заднего плана. В песне одинокая вдова горевала в своей опочивальне; прибытие воинственных мужей под началом Зигмунда создавало динамичный фон. Это и есть более богатая и парадная подача, свойственная большому эпосу. Затем следовало еще объяснить, как могла Кримхильда остаться у своих братьев, где с ней столь жестоко обошлись, и как могла она расстаться со своим ребенком. Ведь второй источник, старшая «Гибель Нибелунгов», рассказывал, что сватовство Этцеля застает ее в Вормсе, у братьев, а этого не следовало менять. В данном случае собственное измышление шпильмана, наследственное королевство Зигфрида, поставило его в затруднительное положение: чувствуется, что он сознавал эту трудность. Присутствие Зигмунда, его беседы с Кримхильдой помогли ему ярче осветить ее чуждое материнского чувства решение и вместе с тем придать ему человеческую теплоту. Если представить себе Кримхильду без этого грустного прощания со свекром, то ее решение остаться в Вормсе показалось бы уж слишком бессердечным.

Ребенок же должен был остаться у деда, так как наш поэт не мог допустить, чтобы и его убили (более древняя ступень прямо об этом не говорила, но, во всяком случае, намекала на то); и все же ребенку пришлось исчезнуть из повествования, ибо во втором браке Кримхильды не было места для сына Зигфрида. Здесь шпильман прибег к помощи изречения: «С глаз долой — из сердца вон».

5. Как привезли сокровище Нибелунгов (авантюра XIX). Весьма поучительный отрывок.

Поэт обстоятельно рассказывает, как четыре года спустя после смерти Зигфрида короли доставляют огромный клад из далекой страны Нибелунгов к себе в Вормс; как Хаген затем дает совет не оставлять этот клад, свадебный дар Кримхильды, в ее распоряжении; как он, пользуясь отсутствием своих господ, опускает его на дно Рейна, что навлекает на него гнев королей и повергает Кримхильду в новое горе.

Традиционной была лишь мысль о том, что Гунтер и Хаген прячут сокровище в Рейне. Однако это относилось к развитию событий в сказании о бургундах, ибо там золото Рейна играло решающую роль. Более ранние сказания о Зигфриде, насколько мы можем судить, нигде не связывали сокровище Нибелунгов с Рейном. Новым элементом в сказании была также и доставка клада: прежде представляли себе, что наследие Зигфрида находится в их общей королевской резиденции в Вормсе.

Однако для нашего художника было важно, чтобы погружение клада на дно реки стало знаменательным событием в жизни героини. Оно совершается уже не из недоверия к предполагаемым врагам (гуннам), а представляет очередной акт насилия Хагена над вдовой Зигфрида. Именно такая мысль должна была прийти на ум этому певцу Кримхильды.

Мы привыкли видеть заключительную картину сказания о Зигфриде в образе Хагена, погружающего на дно реки добытое преступлением золото. Однако лишь наша «Песнь о Нибелунгах» так использовала этот древний мотив. Она перенесла этот эпизод из второго сказания в первое. Теперь сокрытие сокровища относится к страданиям Кримхильды при вормсском дворе. Эпизод этот стал как бы связующим звеном обеих частей, ибо теперь

он подстегивает и усиливает жажду мести вдовы, а позднее внушает ей мысль: брак с Этцелем вознаградит ее за похищенные сокровища. Еще со второй ступени было известно, что даже в стране гуннов Кримхильда продолжает думать о золоте Нибелунгов и требует его возвращения от Хагена; последний поэт искусно подготовил этот образ алчущей сокровища Кримхильды с помощью своей новой интермедии, повествующей о его доставке в Вормс.

Реабилитация братьев подсказана была дальнейшими соображениями, связанными со второй частью. Отсюда и чисто мещанская выдумка внезапного их отъезда, так что теперь вина ложится только на Хагена. Однако тут возникло затруднение! Ведь, согласно традиции, золото Рейна должны были прятать двое, ибо весь смысл дальнейшего заключался в обоюдной клятве хранить тайну. Шпильман не мог от этого отказаться, иначе он испортил бы в финале великолепную сцену — гордые слова последнего бургунда. Поэтому ему пришлось притянуть за волосы следующую строфу: «Прежде чем Хаген спрятал золото, они дали страшную клятву, чтобы место его пребывания осталось тайной, доколе жив один из них» (строфа 1140). Вот тут-то мы и имеем, на наше счастье, старое звено, но оно вступает в противоречие с предшествующим. Это заметил уже редактор рукописи С. Сам поэт, возможно, хочет смягчить это противоречие, когда заставляет Гернота сказать перед отъездом: лучше погрузить это золото на дно Рейна, чем вечно с ним маяться! Но вряд ли шпильман оставил бы между строк, что Хаген действовал согласно тайному поручению и что поход, как и немилость господ, был только хитростью.

С другой стороны, к первоначальному представлению близко подходит следующее далее место. В строфе 1742 Хаген говорит: повелители мои приказали мне погрузить сокровище в Рейн (об этом см. в § 124).

67. Из всех этих свободных вставок первой части ни одна не может быть отнесена к необходимым элементам, действительно обогащающим произведение. Более благополучно обстоит дело с новыми вставками во второй части; мы уже видели, как одно только соприкосно-

вение с великим предшественником воспламеняет нашего поэта.

6. Сражение бургундского арьергарда с баварцами Гельпфрата (авантюра XXVI). Хотя на этот новый эпизод и оказала некоторое влияние поэма о возвращении Дитриха, однако большинство деталей изобретены самостоятельно: эта пылкая интермедия дает хорошее представление о том, на что был способен в таком сюжете австрийский поэт, когда он был лишен привычного образца.

Поражают живые, конкретные образы: топот коней преследователей, несущихся с трех сторон; во мраке сверкают щиты; Хаген, выброшенный из седла ударом копья, вскакивает на ноги, но его противник с такой силой отсекает край его щита, что сыплются искры, и тогда он громким голосом призывает на помощь своего брата... Вслед убегающим баварцам раздаются удары. Месяц проглядывает сквозь облака, и при его свете видно, что щиты победителей потемнели от влаги. Но лишь когда над горами загорается яркий солнечный свет, Гунтер видит обагренные кровью кольчуги... Выглядит это, впрочем, так, будто лунный свет пришел из эпизода с русалками на Дунае в более ранней «Песни о гибели бургундов»; там он был более оправдан (§ 39).

При помощи этой вставки автор хочет прославить вновь созданного им Данкварта, и в силу своей склонности к преувеличению он сразу же ставит его выше Хагена. Наряду с этим сыграла свою роль и неприязнь к разбойникам баварцам (см. § 70).

7. «О том, как он перед нею не встал» (авантюра XXIX). Это — законченная, легко выделяемая вставка.

Нибелунги прибыли в замок Этцеля, и вот короли вместе со своими рыцарями двигаются стройными рядами от приемного зала по направлению ко дворцу монарха. Мы ожидаем, что они предстанут перед Этцелем, и так именно и было в образце (§ 121). Однако наш поэт в непринужденной манере повествует, как Хаген поглядывает через плечо на своего соратника Фолькера, как они вдвоем оставляют господ во дворе, а сами, сверкая доспехами, садятся на скамью перед покоями Кримхильды. Гунны смотрят на них, вытаращив глаза от

изумления; Кримхильда велит своему отряду не трогаться с места: «С короной на голове хочу я предстать перед врагами моими».

С этими словами она сходит вниз по ступеням и направляется к обоим. Мы смотрим на ее приближение их глазами. Фолькер и Хаген делятся своими мыслями и заверяют друг друга во взаимной поддержке. Скрипач хочет воздать королеве почести, но Хаген говорит ему: с какой это стати мы должны вставать перед нашим врагом? И он остается сидеть, положив свой меч поперек колен. Это — меч Зигфрида. Кримхильда узнает его и начинает плакать. Она подходит к ним и обменивается с Хагеном горькими речами. Затем она обращается к своим воинам, но они переглядываются и отказываются выступить против Фолькера даже за горы золота. После назидательного высказывания скрипача о значении побратимства поэт возвращается к покинутому им основному действию, и короли получают наконец возможность быть принятыми Этцелем. «Доколе вы намерены тут стоять и позволять, чтобы вас толкали? Входите же во дворец...» — этими словами Фолькера поэт, усмехнувшись про себя, превращает необходимость в добродетель.

Это явление вносит в связь событий несколько неправдоподобных моментов; в целом оно является как бы двойником к первому приему у Кримхильды и к более позднему ночному караулу; его сорок строф представляют большей частью своего рода мозаику, составленную из осколков соседних, более древних звеньев. Однако основная картина нова и запечатлевается неизгладимо. Автор имел намерение столкнуть еще раз лицом к лицу двух основных антагонистов, героя и героиню, еще раз сгустить в одном впечатляющем образе ведущую мысль сказания о мести; традиционный эпизод приема у Кримхильды его не удовлетворял. Наряду с этим он любуется побратимством обоих рейнских героев и сплетает венок Фолькеру; на мгновение этот последний поднимается над Хагеном и затем создает фон, на котором выделяется грубое превосходство Хагена.

Если приведенная выше вставка свидетельствовала об эмоциональной силе рассказчика, то здесь нас захватывает великая способность эпического поэта создавать определенное настроение.

8. Массовый турнир при дворе гуннов, когда Фолькер пронзает одного знатного гунна, что едва не приводит к началу сражения (строфы 1868—1897).

Эта тщательно расчлененная и энергично развивающаяся вставная сцена выходит за рамки обычного рыцарского турнира. Осведомленность поэта в профессиональной французской лексике весьма скромна. Турнир описывает здесь не учитель фехтования, а настоящий поэт. Эпизод служит прославлению пылкого скрипача и одновременно изображает Этцеля блюстителем правил гостеприимства, таким достойным и мужественным, каким он больше ни разу не появляется во всем произведении. Но прежде всего это своего рода смотр войскам. Здесь перед нами проходит множество народов и витязей, украшающих двор Этцеля, называются их имена и число, но все же это не сухой перечень, ибо вся эта масса дана в шумном, вздымающем пыль движении. Те самые народы вместе со своими вождями, которые немного погодя будут истекать кровью в боях, проходят здесь на наших глазах перед выходом на великолепный турнир.

При этом сохраняются четыре ранга в соответствии со старшей «Гибелью Нибелунгов» (§ 43), однако на этот раз в продуманном обратном порядке: сначала — дружинники Дитриха, которым их повелитель решительно запрещает участие в играх; затем — бехларцы, которых Рюдигер удерживает просьбами. Лишь после них тюрингам и датчанам разрешается разбить свои копья о щиты гостей, с которыми они не связаны дружбой. Завершают турнир гунны Блёделя, один из которых становится наконец первой жертвой.

Вплоть до этого заострения ситуации в повествовании господствует деловой тон, словно оно ведется хорошей рифмованной хроникой. В этом эпизоде шпильман показал себя мастером фрескового стиля. Последняя треть выдержана в более обычной для него манере. Уверенной рукой мастера он создает в нескольких строках, предшествующих строфе 1894, рамку и настроение, предваряющее выход короля Этцеля. Четкого пространственного рисунка и здесь не приходится ожидать, но создается неясное впечатление, будто в этой массовой свалке круг зрителей расступается при появлении короля-миротворца.

Скандинавский пересказчик старшей «Гибели Нибелунгов» заполняет этот второй день, вплоть до пиршества, прогулкой чужеземцев по городу; однако это выглядит прозаическим оскудением. Можно предполагать, что посещение церкви, описанное в «Песни о Нибелунгах» (строфа 1850 и сл.), и наш турнир были уже и у предшественника, но, вероятно, только в виде беглого наброска; окончательное оформление эпизодов, лежащих в стороне от основного действия, скорее подходило более пространному стилю эпического поэта.

9. «О том, как был убит Блёделин» (авантюра XXXII).

Уже более ранняя книга о бургундах заменила небольшую свиту Нибелунгов тысячью воинов. Но только рыцари пируют в королевском зале, простые же воины расположились во дворе. На них-то и нападает брат короля Блёдель, которого Кримхильда склонила на свою сторону; уничтожив их, он занял входную дверь в залу. Тем временем в зале Хаген отрубил голову малолетнему сыну Этцеля, и началось всеобщее побоище.

Таким образом, это были, очевидно, два параллельно протекавших действия. Из содержания «Саги о Тидреке» мы видим, что эпический поэт в соответствии с более древним и более простым художественным приемом представил этот эпизод как одну линию: он начал с поручения, возложенного Кримхильдой на Блёделя, затем перешел к изображению пиршества королей; от себя мы должны добавить, что Блёдель уничтожает воинов во дворе; сам Блёдель снова появляется на сцене только там, где он охраняет выход из пиршественного зала.

Более поздний поэт не хотел оставить за сценой кровавое побоище во дворе замка. Поэтому он придал ему совершенно новый оборот: теперь маршалк Данкварт, начальник бургундских воинов, отрубает голову напавшему на них Блёделю и пробивается к Нибелунгам, «как дикий вепрь, отбивающийся от собак». Это второй, еще более героический подвиг вновь изобретенного персонажа Данкварта; первый мы видели в сражении с Гельпфратом (см. выше, п. 6).

Таким образом, весь этот бурный, наполненный лязгом оружия эпизод, достигающий мощного напряжения в сцене бегства Данкварта, является новотворчеством

нашего художника. Тем самым возникает двухлинейная ретроспективная манера повествования, которая отсутствовала у предшественника: события в зале разворачиваются до того момента, когда над головой королевского сына сгущаются грозные тучи, затем в изложении происходит внезапный скачок: «Блёделя витязи были все при оружии...» — далее следует избиение воинов, а когда через тридцать строф Данкварт пробивается к двери, мы возвращаемся к тому моменту, где повествование оборвалось (ср. § 85). Такой решительный поворот вспять встречается в «Песни о Нибелунгах» еще только один раз, в строфах 1493—1506, но в спокойном и лишенном напряжения контексте.

10. Битва и гибель дружинников Дитриха (авантюра XXXVIII).

Для этой длинной интермедии в старшей «Гибели Нибелунгов» было лишь незначительное зерно. Едва услыхав о гибели своего друга Рюдигера, Дитрих бросается в бой во главе Амелунгов. В сильных, образных оборотах речи передаются схватки отдельных групп и шум и грохот массового побоища; поединков не могло быть хотя бы уже потому, что поименованных по отдельности Амелунгов еще не было. В конце остаются в живых лишь Дитрих и Хильдебранд, а в противном лагере еще только четыре героя, и между ними разыгрываются последние бои (§ 90).

В более позднем памятнике Дитрих сначала посылает одного из своих воинов справиться о Рюдигере. Воин, плача, приносит весть о гибели Рюдигера. Дитрих не в силах этому поверить: Как? Рюдигер, друг гостей, и убит! Это было бы дьявольской насмешкой! Он посылает Хильдебранда проверить, так ли это. К старику присоединяются в качестве сопровождающих все остальные Амелунги. Великолепно задуманные сцены проходят перед нами: Амелунги вступают в спор с бургундами и потом гибнут в долгом сражении, состоящем из многочисленных поединков, и лишь один Хильдебранд возвращается к своему господину. Только тогда Дитрих берется за оружие и выходит против двух еще оставшихся в живых Нибелунгов.

Мы различаем три стимула к этому расширению. Такая фигура, как Дитрих, не должна была потонуть в общей рукопашной схватке; скрестив меч с последними и

главными противниками, он превращался как бы в высшего судью всей распри, выделялся этим среди всех остальных. Кроме того, скорбь друзей по Рюдигеру, а тем самым и собственная взволнованность поэта могли теперь излиться более полно. Наряду с этим Дитрих получал время и возможность, чтобы достаточно выразительно оплакать гибель своих собственных дружинников. Этот удар, самый тяжелый, какой мог постигнуть изгнанника, проходил малозамеченным в прежнем ходе действия. Лишь теперь, когда Дитрих в стороне от грохота битвы слышит печальную весть, появилось место для вновь изобретенного момента.— Ничего выше этого нет во всей германской героической поэзии: все помыслы Дитриха с Рюдигером, он не может думать ни о чем другом, кроме гибели Рюдигера, он не дает своему старому дядьке договорить конец этой печальной вести; в конце концов он, Дитрих, решает сам справиться о Рюдигере у бургундов: «Вели моим воинам вооружиться и прикажи принести мне мои доспехи!» — Старик отвечает ему: «Кого же мне звать? Все, что осталось, вы видите перед собой — это я, один как перст!» — И Дитрих ему в ответ: «Так, видно, бог забыл меня! Я, бедный Дитрих, я был когда-то могучим королем...» И вот он сам идет за своими боевыми доспехами («тут король Дитрих сам пошел искать свои доспехи...»).

Это более богатое и углубленное звучание было куплено ценой более рыхлой композиции: к скорби о Рюдигере, которая когда-то непосредственно побуждала Дитриха ввязаться в сражение, присоединилась теперь его скорбь по Амелунгам. Эти два чувства охватывают его попеременно.

Эти десять сравнительно длинных отрывков, которые мы здесь рассматривали, явно отсутствовали еще в «Песни о Брюнхильде» и в старшей «Гибели Нибелунгов». Восходят ли они к каким-нибудь параллельным побочным источникам, т. е. к другим поэмам с теми же двумя сюжетами? Это представляется маловероятным. В качестве подобных побочных источников можно предположить лишь песни некнижного характера; считать необходимым наличие более обширных, незасвидетельствованных эпических поэм было бы для этого слишком большой роскошью. Между тем группы сцен, вроде рас-

смотренных выше, даже в более сжатой редакции, немыслимы в рамках песен; их можно понимать лишь как результат разработки пышного эпического стиля.

Побочные источники песни о Нибелунгах

68. Эпический поэт почерпнул свои многочисленные вставки не только из собственного творческого воображения.

Нам уже приходилось сталкиваться с источниками, идущими от героических сказаний: песня о юном Зигфриде, эпос об изгнании Дитриха. Из числа юных Амелунгов Вольфхарт и Гельферих по крайней мере выступали уже в поэме о Дитрихе (поэтому они и известны автору «Саги о Тидреке»), но их участие в гибели бургундов представляло в собственном смысле новый, присочиненный автором эпизод: в прежних источниках они погибали уже в сражении с заклятым врагом Дитриха. Три намека на сказание о Вальтере и Хильдегунде берут свое начало из немецкой героической песни, которую некоторое время спустя один из подражателей наших «Нибелунгов» расширил до объема книжного эпоса. Короли Ирнфрид Тюрингенский и Хаварт Датский фигурируют у поэта в виде простых имен; он вывел их в числе бойцов Этцеля.

Сказания, лежавшие за пределами цикла «Нибелунгов», внесли в поэму очень незначительный вклад. Воспитанное на Гомере представление, будто крупный эпос вбирает в себя героев из самых разных мест, чтобы тем воздать должное возможно большему числу земель, не относится к «Нибелунгам», в еще меньшей степени оно относится к «Кудруне» и «Вольфдитриху»; лишь наши поздние эпические поэмы о Дитрихе времен Габсбургов развиваются в этом «циклическом» направлении: они заставляют Вальтера, Берхтунга и Иринга сражаться против Зигфрида, Ортвина и Фруоте, ограничиваясь, впрочем, лишь пустым перечислением их имен [81]. Правда, уже автор старшей «Гибели Нибелунгов» положил этому начало, включив Рюдигера, Хильдебранда и Иринга в круг своих героев, но лишь одного из них, Иринга, он взял из постороннего, не связанного с Этцелем героического сказания.

Старшая «Гибель Нибелунгов» не позаимствовала из песни о Вальтере и Хильдегунде ни одного образа, и все же она ей обязана бо́льшим, чем позднейшая поэма; «Песнь о Вальтере» оплодотворила ее подлинными творческими находками (§ 42 и сл.); в тех местах, где действие «Нибелунгов» идет по следам сказания о Вальтере, оно везде обязано этим первому эпическому поэту.

Наш австрийский поэт заимствовал из эпоса о Дитрихе не только нескольких воинов Амелунгов; он образует, если можно так выразиться, незримый фон второй части произведения. Из эпоса о Дитрихе придунайским слушателям были давно знакомы Этцель и его окружение, в том числе и второстепенные фигуры; их не нужно было специально вводить, и даже беглый намек, например на смерть Нуодунга [82], мог рассчитывать на понимание (строфы 1699, 1906). Прежде всего Рюдигер и Дитрих привнесли с собой свои судьбы и сложившуюся индивидуальность. Они направляли взор слушателя за рамки настоящей поэмы; он знал уже из эпоса о Дитрихе, чем был для него маркграф Рюдигер в лихую годину, и одна-единственная строчка в устах Дитриха, когда он узнает, что все его воины побиты: «Кто же поможет мне вернуться в страну Амелунгов?» — вызывала в памяти картину долгих лет его изгнания.

Такой глубокий, богатый отголосками фон отсутствует у р е й н с к и х героев. Лишь на прошлое Хагена падает скудный свет из сказания о Вальтере; воспоминания о юношеских подвигах Зигфрида более непосредственно освещают сам ход действия и заключают в себе приблизительно все, что знал об этом эпический поэт. Мы, слушатели, ничего не можем добавить к образам героев первой части; они нам представляются лишь такими, какими их показывает нам поэт.

Различие это происходит оттого, что вторая часть, сказание о бургундах, с давних пор соприкасалась со сказанием о Дитрихе, и этот последний сюжет был, повидимому, хорошо знаком австрийским слушателям 1200 года из подробного изложения австрийского эпоса о Дитрихе.

69. Из иной, возможно, сказочной сферы идет рассказ, который мы считаем предположительным источником невольного соучастия Кримхильды в предательском убийстве ее супруга (§ 66, 3).

Поэт «Нибелунгов» был «начитанным» человеком. Шпильманские и рыцарские поэмы с другими сюжетами, которые он знал и имел обыкновение исполнять, не только отшлифовали его язык, но и подсказали ему те или иные украшающие черты. Поведение Брюнхильды во время состязаний напоминает великанов «Короля Ротера». Угрызения совести, снедающие Рюдигера, кажутся заимствованными из «Ивейна». Названия фантастических стран Ацагоук и Цацаманк поэт заимствовал из только что законченной первой части «Парцифаля» Вольфрама. Особенно примечателен эпизод испытания у тела Зигфрида: заподозренные в убийстве должны подойти к носилкам; когда приближается Хаген, убийца, то из ран начинает сочиться кровь (строфа 1043 и сл.). Эта разновидность божьего суда еще не была принята в Германии; автор удивляется ей и считает себя обязанным объяснить ее своим слушателям. Она была ему известна из «Ивейна» Гартмана, также появившегося только недавно.

Откуда он взял своих маркграфов Гере и Эккеварта, остается неясным. Невозможно себе представить, чтобы их куртуазная, абсолютно поверхностная роль в первой части восходила к варианту «Песни о Брюнхильде», относящемуся приблизительно к 1000 году. Между тем во времена Оттонов было два выдающихся маркграфа с этими именами [83]; образ Эккеварта даже совпадает со своим историческим прообразом в том, что оба они давали советы вдове короля. Австрийский поэт не мог найти в народном предании этих мужей, умерших 200 лет назад, скорее можно думать о какой-нибудь исторической песне или хронике. Странно только, что эти могущественные полководцы и победители славян возрождаются в эпосе миролюбивыми придворными и остаются в стороне от военного похода своего короля! Если уж шпильман стремился к необычному источнику, можно было бы предположить, что он почерпнет из него более интересные сведения.

70. Это приводит нас к заимствованиям из хроник. На худой конец сюда можно причислить и войну с саксами (§ 66, 1): за саксонским королем Лиудегером, вероятно, стоит саксонец Людер (Лотар) из Суплинбурга, который перед своим избранием в короли вел войну с Генрихом V, временно занимавшим престол в Вормсе.

Правда, все это имело почти столетнюю давность и уже не могло быть, особенно на Дунае, непосредственно почерпнуто из народных преданий. Не исключено, что тут сыграли известную роль и смутные воспоминания о более поздних войнах Гогенштауфенов с саксами, а образ датского короля, оказавшегося также в числе побежденных, возможно, подсказан датскими войнами 1180-х годов. То обстоятельство, что этот король является братом саксонского короля, носит совершенно не датское имя Лиудегаст и попадает в Вормс в качестве пленника, показывает, что у нашего австрийского поэта была довольно расплывчатая перспектива.

Здесь, как и вообще, не следует искать чего-либо осязаемого и достоверного в позднейшем историческом наряде книг о героях. Для них достаточно было самого общего наброска; ведь поэт не ставил своей целью прославить исторические победы над саксами и польстить племенной гордости франков — от подобной мысли наш шпильман был весьма далек. Нужно было расширить сказание о Зигфриде, и данные, заимствованные из хроники, служили лишь для этой цели.

Некоторые факты, взятые из современности, мы находим в эпизоде боя с Гельпфратом (§ 67, 6). Два баварских властителя нападают на проезжающих Нибелунгов (правда, чтобы отомстить за убитого лодочника) и терпят позорное поражение.

Уже два раза наша поэма злобно косилась на баварцев, которые «творят грабеж на дорогах, сообразно своим привычкам», и на этот раз они совершили бы его, если бы это им удалось (строфы 1174 и 1302). Это недружелюбное чувство к соседям, очевидно, связано с тем, что только что, в 1199 году, баварские графы вторглись в епископство Пассау. Наш шпильман, конечно, уже сидел в то время над своей рукописью и уделил в ней место свежему впечатлению. Заимствовал ли он подробности приключения с Гельпфратом из современной истории, мы не знаем, но самое имя «Гельпфрат» известно как баварское дворянское имя.

Еще отчетливее ощущается современная заостренность в образе епископа Пильгерина из Пассау. Он представлен нам как дядя Кримхильды и ее братьев с материнской стороны, и когда Кримхильда, гуннские гонцы и Нибелунги проезжают через его епархию, он

выступает в Пассау как почтенное лицо и радушный хозяин.

Он является портретом исторического Пилигрима, который с 971 по 991 год был епископом в Пассау. Воспоминание об этом честолюбивом князе церкви ожило вновь, когда в 1181 году была вскрыта его могила, что послужило поводом для слухов о «поразительных чудесах божественного происхождения». И это — лишь за два десятилетия до работы над «Песней о Нибелунгах». Перенеся епископа из недавнего исторического прошлого и, если угодно, его тезку, его двойника, в седую старину сказания, поэт прославил тем самым преемника Пильгрима, ныне здравствующего владыку Пассау. Это был епископ Вольфгер, известный нам как покровитель Вальтера фон дер Фогельвейде и других поэтов, не жалевший денег для странствующих певцов. Возможно, что Вольфгер был покровителем и нашего анонимного поэта, и образ королевского дяди Пильгерина явился своего рода благодарностью за это.

В строфе 1427 слышится озорство шпильмана, сочиняющего с серьезной миной: Вербель, человек светского поведения («смелый»), спешит засвидетельствовать почтение достойному епископу; что наказал епископ передать племянникам своим на Рейне, за это я не могу поручиться, могу лишь поручиться за его червонное золото,— здесь эффектный конец строфы! — золотом одарил он гонцов и отпустил их с милостью. Надо надеяться, что епископ Вольфгер смекнул, в чем дело, когда чтец дошел до этого места, и поступил подобно своему предшественнику по сану из времен Аттилы!

Не с Вольфгером ли связана еще одна деталь в «Песни о Нибелунгах»? Один из воинов Дитриха носит имя Ричард, отнюдь не немецкое по форме. Между тем английский король Ричард Львиное Сердце в конце 1192 года был взят в плен в Австрии, и в переговорах о его выдаче принимал участие епископ Вольфгер.

71. Когда Кримхильда со своею свитой прибывает в Мелк на Дунае, им подносят вино в золотых кубках. Гостеприимного хозяина звали Астольд (строфа 1328 и сл.). В этом образе, по-видимому, нашло свое отражение личное знакомство поэта; может быть, оно проявилось и в ничем не примечательной строфе 1508, где неожиданно появляется «старый епископ из Шпейера»,

высказывающий благочестивое пожелание, чтобы сразу же после этого снова исчезнуть. Герман Фишер указал, что подлинный епископ шпейерский встретился весной 1200 года с епископом Вольфгером из Пассау — было это на придворном празднике в Нюрнберге. Возможно, что в свите Вольфгера находился его шпильман, наш автор «Нибелунгов», и рейнский прелат удостоил его каким-нибудь знаком внимания. В таком случае этот «епископ из Шпейера» в «Нибелунгах» опять-таки оказался бы данью благодарности, вариантом Пильгерина в миниатюре.

Есть, однако, и более значительный случай такого же характера. У автора был другой, на этот раз светский покровитель, бабенбергский герцог Леопольд VI; его-то он и славит в образе маркграфа Рюдигера, этого «отца всех добродетелей». Образ Рюдигера не является, подобно Пильгерину, плодом новотворчества на последней ступени; он встречается уже у эпических поэтов 1160 года и был задуман, по нашим предположениям, как прославление герцога Генриха, деда этого Леопольда (§ 42). Однако весьма возможно, что шпильман 1200 года соотнес его с ныне здравствующим внуком. «В описании его нрава и домашней жизни могло быть кое-что привнесено, кое-что хвалебно приукрашено, и поэт делает это с несомненной, я бы даже сказал, с трогательной нежностью»,— пишет Август Вильгельм Шлегель [84].

Отблеск жизнерадостного веселья, праздничной суеты, озаряющий статичные описания «Песни о Нибелунгах», имел, конечно, своим источником прежде всего двор бабенбергского герцога в Вене, «пленительный венский двор», как его назвал Вальтер фон дер Фогельвейде. И эту Вену благодарный поэт также вовлекает в свое произведение: сюда он переносит самое пышное из описанных им свадебных празднеств (§ 62). У его предшественника свадьба Этцеля происходила еще в Вормсе.

Но здесь мы уже вступаем в обширную область статичных описаний нравов, а из них подавляющее большинство является отражением современной жизни. При описании посвящения Зигфрида в рыцари автор мог вспомнить турниры своего герцога — еще одно свежее впечатление от празднеств в троицын день 1200 года.

Возможно, что на это венское празднество намекал Вальтер, говоря: юный князь так щедро раздавал дары, «словно не собирался дольше жить». Если Вольфрам дословно заимствовал это место, то наш шпильман повторяет его в более свободной форме: «...как будто не дано им было прожить ни одного дня более» (строфа 41). Напрашивается картина, как оба они, автор «Нибелунгов» и Вальтер, сидели тогда за одним столом для шпильманов.

Свое сословие шпильман прославляет по любому поводу, изображая жизнь странствующих певцов подобной жизни птиц, которые не сеют и не жнут. Уже при первом описании придворного празднества он сообщает, что странствующие певцы усердно служат за щедрое жалованье и в благодарность за дары славят хозяина пиршества. Двух «скрипачей», Вербеля и Свеммеля [85], он возносит на высоту, возбуждающую зависть; в особенности в эпизоде прибытия певцов в Вормс, когда их пышные дорожные одежды кажутся им недостаточно нарядными, чтобы появиться в них при дворе: «не пригодятся ли они кому-нибудь?» — вопрошают они высокомерно и находят благодарных (строфа 1434 и сл.).

Насколько поэт мог идти в ногу со временем, показывает еще одна подробность: своего Румольда он делает придворным поваром. Этот пост был учрежден при немецком королевском дворе лишь в 1202 году, т. е. тогда, когда Нибелунги, вероятно, уже приближались к своему завершению.

Пережитки

72. У нас теперь сложилось некоторое представление о том, в каком направлении шло новотворчество последнего поэта. Совершенно очевидно: этот человек не относится к категории редакторов, он сам был поэтом.

Если судить по объему, то ни один из прежних авторов не внес так много в сокровищницу эпоса о Нибелунгах. Все произведение полностью переплавилось в его творческой лаборатории. Почти всем персонажам, в том числе и самым древним, имевшимся уже на первоначальной ступени, он придал существенно новую форму: Зигфрид и Хаген, Этцель и Дитрих, Рюдигер и Кримхильда предстают перед взором потомства, перед

нашим взором не такими, какими они были в глубокой древности, а как создание именно этого, определенного художника, который творил после 1200 года.

Его книга является чем-то новым как в целом, так и во всех своих частях, правда в весьма неодинаковой мере! Искушенному взору доставляет наслаждение проникать в эту изменчивую смесь более древних и более поздних поэтических замыслов.

Не может быть и речи о том, что наш австрийский поэт хотя бы частично придерживался стиля своих источников. Дистанция в понимании формы была слишком велика, чтобы он мог на протяжении сколько-нибудь длинных отрезков повторять своих предшественников. Лишь отдельные стихи или группы стихов сохранил он дословно из своих образцов, но притом в достаточном количестве.

Когда отказались от мнения, будто из эпоса можно вылущить более ранние «песни», стали слишком категорически утверждать, что в нем нельзя обнаружить ни следа его источников. Между тем вопрос об этих пережитках вполне может быть поставлен — он даже прямо напрашивается как при сравнении сюжетов, так и при анализе формы. Однако достоверность ответов в разных случаях неодинакова.

Какие именно места «Нибелунгов» следует считать пережитками старого, показывает нам прежде всего сравнение с «Сагой о Тидреке», а затем и с «Эддой». Но и сам памятник подсказывает нам метод анализа: разбор содержания, наблюдения над манерой повествования, синтаксисом и словоупотреблением, рифмой.

Строфы, восходящие еще к «Песни о Брюнхильде», имеют прежде всего сильную цезуру посредине (поскольку строфы песни были двухстрочными). Они имеют паузу и после нечетных длинных строк («строчечный стиль») [86]. Следовательно, в синтаксическом отношении они просты и гладки. Для их содержания характерна полнота событий и фактов: относительно важные моменты мало связаны между собой, так что даже внутри строфы изложение скорее движется скачками, чем скользит, а действие сразу значительно продвигается вперед. Суммируем сказанное: резкая угловатость — в противовес округлой эластичности позднего стиля.

Одна из таких строф описывает отъезд сватов: «Тяжелый шест взял Зигфрид...» — мы уже обратили на нее внимание в § 56. Некоторые стоят в эпизодах состязаний, и среди них эта, особенно безыскусственная:

Так Зигфрид бросил камень, что дрогнула земля,
Все, затаив дыханье, глядят на короля,
Увидела Брюнхильда — и вспыхнула тотчас,
Могучий Зигфрид Гунтера от верной смерти спас.

Четырьмя строфами ниже идет комплекс предложений, представляющий полярную противоположность первому. Это уже собственный почерк дунайского поэта:

Героев пригласила Кримхильда в свой чертог,
Просторный и богатый. Переступив порог,
Данкварт и Хаген были почетом смущены,
Которым королевою они окружены.

На этом примере видно, как мало подобные строки способствуют развитию повествования.

73. Много заимствований из второго источника, из эпоса, обнаружат более поздние разделы. Основным вспомогательным средством для анализа служит нам при этом скандинавский прозаический текст. Его дословные соответствия второй части очень обильны, а первой — очень скудны. Однако даже в тех случаях, когда он не дает нам ответа, можно иногда достигнуть известной степени достоверности. Мы уже говорили о значении «звонких» рифм. По возможности следует подобрать много признаков; тогда они подкрепляют друг друга.

Так обстоит дело в строфе 1526, которая, вероятно, запомнилась многим читателям «Нибелунгов» — прибытие Хагена к Дунаю:

Могучий Хаген ехал безудержно вперед,
В нем видят Нибелунги надежный свой оплот.
И, спешась у Дуная, спокойствие храня,
Он привязал у дерева ретивого коня.

Эмоциональное впечатление от этого отрывка таково: суровая, захватывающая наглядность изображения — вместе с тем гордое звучание, которое сразу же характеризует героический эпос, собственно «героическое». Впечатление это усиливается при сопоставлении с предшествующими строфами. С одной стороны, они элегичны (воспоминание об оставленных женщинах),

с другой — они восхваляют торжественный и многолюдный выезд; последняя пара строф свободно могла бы иметь место в стихотворении на современную тему, о свадебном поезде какого-нибудь знатного лица. В приведенных нами стихах настроение резко меняется: Хаген, как «надежная опора...» Возможно следующее объяснение: наш шпильман шел по стопам своего предшественника. Автору «Гибели Нибелунгов» вполне может быть свойствен такой дух. Однако поищем все же более обоснованных доводов! Назовем нижеследующие, расположенные в порядке их значимости (сага в данном случае нам помочь не может).

«Нибелунги», как имя вормсских королей, появляются здесь в эпосе впервые и совершенно неожиданно (§ 51). Это было бы более понятно, если считать, что этот стих взят непосредственно из источника (ведь источник знал только это имя).

Далее, архаическое рифмующееся слово vorderôst. Такие рифмы, сохранившие полные гласные в окончании слова, встречаются в «Песни о Нибелунгах» всего четыре раза, и в двух случаях происхождение их из более архаического образца почти доказано (см. § 110 и 118).

В-третьих, ход действия. То, что Хаген, предводитель войска, не мешкая, привязывает своего коня к дереву, является старинной чертой: вспомним отталкивание лодки и сидящих в ней королей в роли гребцов в брачной поездке первой части; и за этим также стоял более древний поэт. Первый эпический поэт был в подобных делах еще наивнее. Можно предположить, что при посадке в лодку снова появлялись и конь и дерево; наш же автор оставляет этот мотив в стороне. Но обратим внимание и на манеру изображения. Поступки, совершаемые всеми, показаны с убедительной ясностью на примере одного героя; о толпе на мгновение забывают. Это плоскостное изображение, свойственное песенному жанру, и первый, более краткий эпос все еще был к нему близок.

В-четвертых, «строчечный стиль», т. е. законченное предложение в каждой длинной строке, соответствует стилю старшего поэта. Конечно, и более поздний мог бы построить такие строфы; однако именно строфы, соседние с 1526-й, как предшествующие, так и последующие, явно отличаются от этого стиля.

Наконец, можно еще добавить, что уже шестью строками выше Хаген был назван вождем похода. Такие повторы нередко являлись следствием того, что поэт заимствовал из источника какой-нибудь штрих, сначала только по содержанию, а затем и текстуально.

Если связать вместе все эти прутья, то связка, пожалуй, окажется прочной. В этой строфе мы слышим голос старшего поэта. Единственно, чего мы никак не можем ему приписать, это прозвища «фон Тронеге» (или «Троя»): единоутробному брату королей, выросшему при том же дворе, никак нельзя было дать прозвище по чужой стране. Итак, это более поздний штрих (см. § 51).

Руководствуясь подобными соображениями, можно выловить и другие пережитки старого. Тем самым окажется оправданным и время, затраченное нами на рассмотрение одного из них.

74. Иногда встречаются строфы, где поэт как бы набирает глубоко воздух и берет далекий разбег; внутри более обширного отрезка они выделяются, как водоворот на спокойной глади реки. В таких случаях можно предположить заимствованный осколок; если считать, что он взят из эпоса, он мог там стоять во главе какой-нибудь песни. Наиболее яркий пример — строфа 2086:

Она торжествовала, когда к исходу дня
В крови лежали гунны и вся ее родня.
Лежали в пышном зале на мертвеце мертвец,
И видел Этцель: рать его нашла тут свой конец.

Это торжественное возвещение втиснуто между указанием: «Гости оборонялись весь день напролет» — и продолжением: «...день клонился к вечеру». Странная расстановка! Совершенно по-иному звучали бы эти слова, если бы они предшествовали, например, последнему пиршеству и являлись мостиком, перекинутым к просьбам о мести, которые королева обращает поочередно к разным лицам. Так или иначе, но эти стихи были сочинены, по-видимому, в качестве какого-то вступления. У преемника могли быть какие-то основания изъять их оттуда, но так как ему слишком жаль было с ними расстаться, то он, плохо ли, хорошо ли, вставил их позже. Вероятно, он все же кое в чем изменил текст второй половины: перенос фразы через середину строфы слишком напоминает более поздний стиль. Вторая

строка давала более строгое завершение мысли, третья является привеском, который придает всей строфе более разговорный оттенок.

К «Песни о Брюнхильде» восходит, вероятно, строфа 326:

На севере, за морем царила королева,
Всех дев была прекрасней воинственная дева,
К тому же так отважна, бесстрашна и сильна,
Что побеждала рыцарей в сражениях она.

Внутреннее и внешнее построение этой прекрасной строфы с ее весенним очарованием — как раз такое, как мы привыкли видеть в песне; обратите внимание, как насыщены содержанием эти четыре скромные строки. Характерно, однако, что этой строфе, звучащей решительно как зачин нового раздела повествования, непосредственно предшествует другая, которая является началом этой главы и отнюдь не восходит к песне (она туманно повествует о «многих прекрасных девах» и о том, как одну из них хотел добыть себе Гунтер!). Зачем же шпильман помещает вслед за своей собственной вводной строфой еще и вторую? Вероятно потому, что он уже застал ее в песне и она ему понравилась. Само собой разумеется, что в песне она не вводила «авантюру», но широкий песенный размах сделал ее в медленном течении эпоса зачином, содержащим как бы программу последующего рассказа. Теория редакционного свода, а позднее и сторонники «отдельных песен» считали эти строфы особенно красивыми зачинами таких песен.

Уже сами особенности стиха показали нам, что поэт поддавался влиянию своих источников даже в деталях формы (§ 59). Мы встречали также и фактические противоречия, которые возникали в результате несвободного следования источнику. Дальнейшие примеры мы можем найти в § 76 и сл., § 103 и сл., а классический случай будет приведен в § 86.

Можно обобщить: первая и наиболее частая причина шероховатостей в «Песни о Нибелунгах» заключается в том, что автор недостаточно переплавил свои образцы, что он не противопоставил им своей собственной точки зрения и кругозор его недостаточно широк.

У поэтов более ранних ступеней мы наблюдаем это примечательное тяготение к традиционным образам,

идущее рука об руку со смелыми преобразованиями; ср., например, § 15, 27, 29, 45. Это же относится и к самому позднему поэту, но в более широком масштабе. Удивительно, как часто он сохраняет даже незначительные мелочи там, где они уже не подходят, или заботливо пересаживает их в другое место, если он отверг их на старом. Нередко он переносит высказывания из одних уст в другие, например от Гизельхера к Гунтеру или Данкварту, от Хагена к Дитриху или Гунтеру, причем порой мы видим по смыслу этих высказываний, что они, собственно говоря, больше подошли бы к исконному персонажу.

Средневековые поэты очень стремились к тому, чтобы ничего не пропадало! Мы будем справедливы к нашему автору «Нибелунгов» лишь в том случае, если воздадим должное и высокой самостоятельности и экономной бережливости его творчества.

75. Сосредоточим теперь наше внимание на том, что образует основной стержень нашего исследования: на тех формах сказания, которые создал последний эпический поэт.

В § 50 по 67 мы рассмотрели движущие силы, заставлявшие его переделывать и присочинять. Что же было результатом действия этих сил, в чем они способствовали развитию новых сюжетных линий обеих эпических фабул?

Мы познакомились с шестью моментами, в которых выразилось самостоятельное вмешательство нашего поэта. Из них с формой сказания соприкасаются третья, четвертая и шестая группы: придание согласованности обеим основным частям, куртуазная утонченность и обогащение манеры повествования.

Обогащение столь большим числом эпизодов и персонажей придало, конечно, обоим сказаниям совершенно новый вид, но само по себе могло и не изменить традиционного ядра, самого существенного в ходе действия. Многие из этих добавлений — хотя и не все — можно было бы просто обойти при воспроизведении основного рисунка сюжета. Но подлинными стимулами, поднявшими сюжет Брюнхильды на третью, а сюжет бургундов — на четвертую ступень развития сказаний, являются оба последних, а именно:

А. Сословная и психологическая утонченность, смягчение и углубление;

Б. Согласование первой и второй части.

В дальнейшем мы будем обозначать это для краткости буквами А и Б. Иногда в сказании о бургундах действует еще и третий стимул В: это — возвышение и идеализация образов рейнских героев. Он ближе смыкается с А.

Третья ступень сказания о Брюнхильде

76. Первую часть «Песни о Нибелунгах» следует сопоставлять с ее непосредственным прообразом, с младшей «Песнью о Брюнхильде» XII века. Ее сюжет нам удалось до известной степени восстановить с помощью скандинавского пересказа; см. § 14—19. У нашего австрийского поэта мы обнаруживаем следующие далеко идущие изменения.

Зигфрид уже не выступает на фоне своего безродного отрочества; он вырастает при блестящем королевском дворе своего отца. Это означает: он — теперь принц и рыцарь, а не овеянный древними сказочными преданиями герой. Яркий пример пункта А, которому способствовало еще и то, что автор, вероятно, не знал сказания о юности Зигфрида, проведенной вместе с кузнецом в дремучем лесу. В связи с этим ему пришлось подыскать для Зигфрида какое-то определенное королевство, и он избрал «Нидерланды», нижний Рейн (семь дней езды от Вормса); затем, однако, попав в русло своего побочного источника, «Песни о кладе», он стал мыслить себе родину Зигфрида в стране Нибелунгов, в далекой Норвегии (гонцы-скороходы добирались до нее от Вормса за три недели).

Таким образом, отец Зигфрида — Зигмунд — впервые появился в сказании о своем сыне. Но сколько-нибудь заметную роль он получил лишь в самом конце, когда голос его присоединяется к хору оплакивающих Зигфрида.

Это нововведение было чревато последствиями, ибо теперь Зигфрид уже не остается в Вормсе соправителем своих шуринов, а возвращается после свадьбы в родную страну. Оно взрывает прежнюю пространственную замкнутость и в то же время требует обстоятельной моти-

вироьки приезда юной четы, чтобы можно было ввести ссору королев и гибель Зигфрида.

То, что овдовевшая Кримхильда остается жить при вормсском дворе, тоже требует теперь специального обоснования (§ 66, 4).

С того момента, как Зигфрид получил свой собственный престол, изменились также и внутренние взаимоотношения между ним и его шуринами. Раньше к мысли об отмщении за поруганную честь Брюнхильды примешивались также и соображения о том, что лишь со смертью Зигфрида, их соправителя, Гибихунги станут подлинными господами страны и народа. Теперь эти соображения потеряли силу, ибо со стороны Нидерландов и страны Нибелунгов вормсским королям не грозило никакое умаление их власти, а о завоевании этих далеких стран никто всерьез и не думал. Но кое-какие пережитки старого сохранились. Так, Хаген подстрекает своего повелителя к убийству, напоминая ему, что если Зигфрида не будет в живых, многие его земли подпадут под власть Гунтера (строфа 870). Об этом же говорится и в § 108. Остатком предшествующей ступени можно считать и то место, где Гизельхер объявляет новобрачному шурину: «Мы разделим с вами земли и города...», на что Зигфрид может ныне ответить лишь царственным отказом; между тем в свое время это говорилось всерьез.

Некняжеское отрочество Зигфрида все же оставило своеобразный след и в нашей «Песни о Нибелунгах». В источнике эпизод ссоры королев сохранял старое обвинение (§ 4): Зигфрид был слугой у кузнеца. Намек, совершенно невозможный для австрийского поэта! Однако смысл его в том, что благородное происхождение Зигфрида запятнано, Брюнхильда может поносить его как неравного ей по происхождению; от этого наш австрийский поэт не захотел отказаться. Только теперь ему предстояло придумать новое обоснование.

На Изенштейне Брюнхильду ввели в заблуждение, представив ей Зигфрида слугой короля Гунтера. Это должно было ей объяснить, почему не он, знаменитейший герой, сватается за нее. Это входит в обман, сопровождающий сватовство. Долгие годы Брюнхильда обольщается этой иллюзией. И поэт неизменно возвращается к этому моменту: им он объясняет слезы Брюнхильды во время свадьбы, ее сопротивление в брачную ночь, ее

надменность по отношению к золовке — и даже упомянутое выше обвинение во время их ссоры: у Кримхильды, мол, супруг «служилый человек» (Eigenmann), крепостной!

Таким образом, поэт сумел извлечь плоды из своей находки и заново обосновал некоторые доставшиеся ему по традиции отношения. Правда, он не сумел разрешить этим наши недоумения: как же может продолжаться этот обман в Вормсе, где Зигфрид совершенно явно выступает как блестящий король двух держав? В худшем случае Брюнхильда могла бы считать его вассалом королевского происхождения. Но это не бросало бы тени на жену Зигфрида и было несовместимо с уничижительным прозвищем «служилого человека» (Eigenmann)! Вероятно, шпильман не ощущал различия между вассальным князем и несвободным вассалом («минестериалом»).

Здесь, как и в других случаях, новшество наталкивается на рамки традиционной фабулы и реальной жизни. Нет сомнения, что это — новшество; более ранние источники, так же как и весь ход и замысел сюжета Зигфрида — Брюнхильды, исключают возможность того, что Зигфрид когда-либо слыл слугой своих шуринов.

Новшеством является также и то, что свадьба Зигфрида справляется уже не в начале, а лишь после поездки за Брюнхильдой, вместе с бракосочетанием Гунтера. Эта двойная свадьба с противопоставлением двух различных пар была явным художественным достижением. Вместе с тем и весь сюжет уже не имел двух вершин; ведь для нашего шпильмана свадьба всегда была кульминационным пунктом! С тех пор как у Зигфрида появилось собственное королевство, для его участия в сватовстве Гунтера необходимо было бы сначала отправить к нему послов. Итак, оснований для двойной свадьбы вполне достаточно, однако главным было все же то, что теперь Зигфрид мог еще раз на протяжении нескольких сот строф выступать в роли влюбленного, ухаживающего за своей возлюбленной. Его пребывание в Вормсе, война с саксами, поход на Изенштейн — все это получило теперь новую цель: показать, как Зигфрид заслужил руку королевской дочери. А это означало усиление любовного элемента, что относится к пункту А.

Так сказание о Брюнхильде стало в соответствии

со вкусами рыцарской эпохи любовной историей. На второй ступени этого еще не было. По первоначальному характеру сюжета меньше всего можно было ожидать, что любовь Зигфрида и Кримхильды когда-нибудь станет определяющим моментом фабулы.

77. Еще более глубокие изменения вносит в ход действия переделка сцены в опочивальне. Гунтер, предоставляющий своему другу полную власть над Брюнхильдой, был уже немыслим как для нашего автора, так и для его слушателей — рыцарей и клириков. Согласно их представлениям, Гунтер предпочел бы увидеть свою невесту убитой, чем обесчещенной Зигфридом (строфа 655). Таким образом, теперь Зигфрид, став невидимым с помощью шапки-невидимки, должен был бороться с девой-воительницей в присутствии Гунтера и, укротив ее, своевременно передать в руки шурину. Вряд ли можно было бы найти иной выход, и шпильман сделал из этой ситуации все, что мог. Он обыгрывает этот рискованный эпизод очень живо, без жеманства и без всякой скабрезности, но с изрядной долей юмора, что подходит как нельзя лучше к жалкой фигуре незадачливого супруга. Наш поэт никогда бы не додумался до того, чтобы приписать Зигфриду чувственные вожделения. Что же касается внешнего правдоподобия, то к этому не следовало подходить чересчур строго: где только в «Нибелунгах» появляется шапка-невидимка, всякому правдоподобию приходит конец. По сравнению со строгими контурами образца (§ 15) этот эпизод выглядит грубо намалеванным и мало выразительным. Это — жертва, принесенная в угоду более утонченному пониманию супружеской чести! Теперь, как и в древней редакции, Брюнхильда попадала в объятия Гунтера невинной девушкой.

В этом случае ступени развития сказания отражают этапы развития нравов. Придворный поэт, состоявший в свите древнегерманского князя, обладал тонко развитым сословным чувством. Ему на смену приходит шпильман более низменный и покладистый в моральных вопросах. Наконец, рыцарский мир эпохи расцвета средневековья вновь предъявляет более строгие требования, совпадающие с моралью древней военной аристократии.

Однако внутреннее отношение Зигфрида к его другу нисколько не было затронуто этими изменениями. Раз-

ница лишь в том, что весь эпизод, начиная со второй ступени, уже не является испытанием его самообладания, а на третьей ступени исчезает даже и внешняя сторона картины — Зигфрид, покоящийся в образе Гунтера рядом с Брюнхильдой.

В предшествующую ночь Гунтер подвергается такому же грубому обращению, как в более ранней версии; смягчение, внесенное последним поэтом, выразилось лишь в том, что из трех одинаковых ночей песни он сделал одну. Но это обстоятельство было обусловлено чисто техническим моментом, так как подобные тройные повторения, когда в первый раз события действительно называются, а во второй и третий даются только в форме намека, требуют песенного стиля, который может в одной формуле охватить длительные отрезки времени.

Последствия этой переделки отразились и на эпизоде ссоры королев. Главный козырь Кримхильды: «Ты была наложницей Зигфрида!» — эпос сохранил; обойтись без него было бы трудно. Но теперь, как и на исходной ступени, он искажает события; Кримхильда говорит больше того, что знает. Это несомненно даже для Гунтера (строфа 860), и Зигфриду остается лишь отклонить обвинение, будто он похвалялся этим поступком. Поскольку оскорбительные речи Кримхильды превратились теперь в клевету, внутреннее развитие действия стало еще более плоским, чем в источнике; ведь Брюнхильда не испытала ничего такого, за что следовало бы мстить, разве только мнимое похищение кольца! Она и не спрашивает, как попал в ее опочивальню тот, другой; она твердо стоит на том, что пояс она потеряла; по-видимому, она даже не подозревает, что в ту ночь дело было нечисто. В таком случае вполне понятно, что она продолжает быть в добрых отношениях с Гунтером, и единственным поводом к мести остается лишь оскорбление, нанесенное ей на людях. О том, что во время испытания жениха, т. е. во время состязаний, Гунтер был только подставным лицом,— об этом основном моменте нет ни полслова.

Этот внешний характер, эту половинчатость мотивировки мы подчеркивали уже во второй ступени. Но там Брюнхильда еще имела основания ненавидеть Зигфрида как дерзкого соперника. Теперь же он ей таким не пред-

ставляется, и его смерть отныне не может быть обоснована не чем иным, как наказанием за болтливость.

Геббель, который в своих «Нибелунгах» [87] следует в общем не «Эдде», а немецкой поэме, руководствовался верным чутьем, когда обратился к более древней идее: его Брюнхильда страдает от тяжкого о б м а н а, раскрытого ей золовкой.

Изменилось и сценическое оформление эпизода ссоры. В свое время она происходила во время купания в Рейне, затем — в тронном зале; теперь она начинается во время праздничного турнира, а решающее оскорбление наносится у входа в церковь, до и после богослужения. Это три совершенно разные ступени культуры.

78. Камнем преткновения для исследователей всегда является эпизод во время свадебного пира, где о Брюнхильде говорится: «Тут взглянула она на Кримхильду — никогда ничто не вызывало у нее такую скорбь: — она увидела ее рядом с Зигфридом и невольно заплакала; горючие слезы заструились по бледным ее щекам» (строфа 618). В ответ на недоуменный вопрос Гунтера Брюнхильда поясняет: плачет она потому, что ее золовку отдали за несвободного. Когда же Гунтер ей говорит, что Зигфрид — король такой же богатый, как и он сам, она все же сохраняет «сумрачный дух».

Зигфрид в роли «несвободного» представляет то странное измышление эпического поэта, о котором мы уже говорили (§ 76). Но неужели же эти горькие слезы с самого начала вызывались неравным браком золовки?

Зачастую говорили: теперь, когда Брюнхильда видит мнимого «служилого человека» женихом королевской дочери, в ней зарождается смутное подозрение, что ее обманули на Изенштейне и что, наверно, Зигфриду, а не Гунтеру принадлежит слава геройского подвига. Это неопределенное чувство собственного унижения она выдает за скорбь по поводу недостойного брака Кримхильды. Даже затем, когда в свадебной опочивальне она отказывается принадлежать Гунтеру («пока я не разгадаю, в чем тут дело»), она думает в глубине души не о золовке, а о себе самой.

Вот такой вид придало будто бы сюжету мировоззрение нашего автора, и если это уже с давних пор казалось противоречивым, то причину видели в том, что

психологический рисунок здесь изящнее и завуалированнее, чем обычно.

Пусть читатели и знатоки «Нибелунгов» сами решат, можно ли ждать от автора поэмы подобного искусства умолчания. Ведь обычно этому шпильману свойственна достаточно откровенная и прямая манера; он не останавливается перед тем, чтобы истолковать без обиняков слова и жесты своих персонажей; нередко он даже вызывает у нас, людей тонкого слуха, улыбку — так усердно он поясняет все своим слушателям. Но решающим, пожалуй, следует признать то обстоятельство, что обман на Изенштейне не появляется в поле зрения Брюнхильды ни во время, ни после ссоры королев. Мог ли умолчать об этом поэт, если он действительно хотел приписать женщине смутное предчувствие, что ее тогда обманули? Неужели это мучительное подозрение не прорвалось бы наружу под влиянием упреков соперницы?

Поэтому представляется правомерной такая постановка вопроса: не скрывается ли за слезами во время свадебного пира нечто иное — ревность, обманутая любовь к Зигфриду?

В таком случае это было бы новшеством по сравнению с известной нам «Песней о Брюнхильде». Этот основной источник придерживался исконной линии: до ссоры с Кримхильдой Брюнхильда — удовлетворенная и гордая королева; она и не помышляет о сердечной склонности к Зигфриду. Этот образ в целом выдержан и в «Нибелунгах». Однако слезы ревности не могут быть изобретением последнего поэта, поскольку сам он дает им иное истолкование.

Но и один из более поздних эддических поэтов также приписывает Брюнхильде обманутую любовь к Сигурду. Уже во время героического сватовства Сигурд затмил всех остальных и пробудил в деве-воительнице желание: уж если кто, так он один! Став женой Гуннара, она с самого начала испытывает неудовлетворенность. Видя по вечерам, как Сигурд с Гудруной отправляются на супружеское ложе, она говорит сама себе: «Нет у меня мужа и супружеского счастья! Сигурда хочу я заключить в объятия — или смерть ему!» Вот это, как мы видим, создало бы фон для горючих слез, проливаемых ею в немецкой поэме... Такая Брюнхильда уже не нуждается в ссоре с золовкой, раскрывающей ей обман; и без этого

внешнего стимула она придет к тому, чтобы потребовать от своего мужа смерти Сигурда. А затем последним ее желанием будет желание сгореть на костре вместе с тайно любимым ею героем — «и будет вновь между нами обнаженный меч, как некогда, когда мужем и женою нас называли» — и вместе с ним перенестись в царство мертвых. Чудесное видение, осенившее этого исландского поэта,— новый одухотворенный финал сказания! Этот двойной погребальный костер, эта страсть, нашедшая себе осуществление в смерти, никак не могла бы ужиться с былой Брюнхильдой, мстившей только за поруганную честь.

Здесь, в «Младшей песни о Сигурде» из «Эдды», мы видим связный сюжет сказания (заметим, однако, что еще без первой помолвки и напитка забвения); новая схема выдержана в нем от начала до конца. В «Нибелунгах» появляется, крайне противоречиво, отдельная деталь из этой более поздней картины. Трудно отделаться от впечатления, что в данном случае в немецкую поэму вкрался традиционный штрих из какого-то в остальном неизвестного нам источника, из другой «Песни о Брюнхильде», которая иначе рисовала душевную борьбу героини, чем основной источник. Плач новобрачной произвел впечатление на автора «Нибелунгов»: он его заимствовал, но объяснить его он сумел лишь мнимо неравным браком. Неясность этого места объясняется затруднительностью положения рассказчика, а отнюдь не сознательным искусством умолчания.

Эта вторая «Песнь о Брюнхильде» остается для нас, правда, неизвестной величиной. Дала ли она «Нибелунгам» еще и другие детали? Во всяком случае, с исландским поэтом она должна была быть в какой-то мере связана. «Младшая песнь о Сигурде», созданная около 1100 года, могла быть одной из тех песен, которые заимствовали новый материал из немецких сказаний — если только не предположить, что здесь (один-единственный раз в виде исключения) новая обработка сказания проникла в Германию с севера!

79. В последнем разделе сказания о Зигфриде и Брюнхильде мы можем выделить следующие переделки.

В акте мести Гунтер сделан более безвольным, чем ранее. Зато Хаген в еще большей мере выступает единственным зачинщиком и исполнителем злодеяния, даже

более, чем Брюнхильда. Слова о мести Зигфриду срываются впервые с его, а уже не с ее уст. В отношении Гунтера поэт зашел так далеко, что уделил ему часть роли отговаривающего брата. Роль эта с давних пор принадлежала Гизельхеру. К предостерегающей речи Гизельхера, сохранившейся в строфе 866, относилась когда-то также и мысль, высказанная в строфе 872,2: Зигфрид рожден нам на благо и честь. Это высказывание подтверждают два эддических поэта: в лице Сигурда братья потеряют самую надежную свою опору. Между тем автор «Нибелунгов» вложил эту строку в уста Гунтера! Тем самым его образ стал еще более расплывчатым. Здесь, как и позднее в эпизоде охоты, шпильман стремится оправдать Гунтера. Ведь Кримхильда помирится с ним, а не с Хагеном. Поэт уже заранее думал о второй части, в которой Хаген столь решительно несет на своих плечах ответственность за злодеяние. Итак, наряду со смягчением здесь наличествует согласование (А и Б).

В песне отговаривающий Гизельхер в конце концов уступил и отправился на охоту вместе со всеми; Гернот, который служит больше «затычкой», также охотится вместе с ними. Поэтому-то в дальнейшем Зигфрид и Хаген говорят о «четырех», которым пришлось бы туго, если бы они сразились с Зигфридом лицом к лицу. Более деликатное чувство последнего поэта требовало, чтобы лишь двое решивших убить Зигфрида вышли с ним на охоту и присутствовали при его последних минутах; поэтому он оставляет Гернота и Гизельхера дома. Места, в которых говорилось о четырех противниках, он удалил, но более тонкое несоответствие от него ускользнуло: Зигфрид все еще употребляет множественное число, обращаясь к «родичам», столь плохо отплатившим за его преданность. По всей вероятности, автор и здесь слишком точно следовал за своим источником.

Этим же настроением подсказано и следующее смягчение: ликование над трупом убитого, которое некогда с такой поразительной грубостью проявлялось в речах Хагена и Гунтера, смягчено рядом художественных приемов. Более подробно мы рассмотрим это в § 108.

Основной пример облагораживания былой грубости дает нам следующий затем отрывок: возвращение с охоты и плач вдовы. Убийцы уже больше не бросают тело

Зигфрида на ложе Кримхильды: теперь они бережно кладут его у порога. Тем самым приобретает новое очертание и последующее звено: как Кримхильда узнает убитого. В этих незабываемых строфах художник вкладывает бережно сохраненные осколки в созданную им ткань, достигая при этом таких вершин чувственно наглядного и психологического воплощения, как едва ли где-либо еще в первой части. Ниже мы рассмотрим его метод более внимательно (§ 109 и сл.).

Слишком жестоким казалось последнему автору также и веселое пиршество убийц — после того как мы только что оставили вдову оплакивать убитого: звено, унаследованное, как было показано, из первоначальной версии. Оно относится к числу тех, которые шпильман выбросил без всякой замены.

80. Подобная же участь постигла и два кратких эпизода с Брюнхильдой, оба из второй ступени: разговор с глазу на глаз с Хагеном перед охотой (§ 105) и поздравления охотникам, когда они приносят домой убитого героя (§ 16). Два многозначительных пропуска! К тому же второй эпизод существенно расширял роль Брюнхильды; он еще раз выдвигал ее на передний план как виновницу злодеяния и давал ей возможность подвести итог, прежде чем получала слово скорбящая Кримхильда. Позднейший поэт думает только о Кримхильде. Он не дает сопернице злорадствовать над ней. Лишь через сто строф, когда все уже кончено, он вспоминает о ней: несколько бледных строк, где даже не выступает сама Брюнхильда, говорят о ее высокомерии и холодности по отношению к золовке (строфа 1100); смутный призрак взамен той страстной сцены!

Все это привело в «Песни о Нибелунгах» к тому, что после жалобы Гунтеру Брюнхильда во всей завершающей части сказания не произносит больше на сцене ни одного слова. Лишь несколько раз встречаются скупые намеки, вроде «...это посоветовала Брюнхильда».

Обеднение образа Брюнхильды пытались объяснить тем, что эпический поэт был плохо осведомлен и располагал слишком скудными источниками для первой части своей поэмы. Это — заблуждение. «Песнь о Брюнхильде», даже если признавать только одну, была обильным источником; в то время, пожалуй, нигде в немецких землях не существовало более богатой формы

этого сказания. Если образ Брюнхильды обеднен даже по сравнению с песней, то произошло это по собственной воле австрийского поэта. Мы видели, что одной из причин были его личные симпатии и антипатии к тем или иным героям; другой — сознательное художественное намерение сделать из Кримхильды новую героиню, героиню двухсюжетного сказания. К этому значительному искривлению линии привели обе силы: А и Б.

Теперь поэма о смерти Зигфрида уже не то, чем она была вначале, не трагедия Брюнхильды. Центр тяжести перемещен. Теперь вряд ли можно без учета более ранних ступеней назвать то, о чем повествует первая часть «Нибелунгов», «сказанием о Брюнхильде», скорее — это история первого замужества Кримхильды.

Много новшеств, рассмотренных нами в предыдущих разделах, являются подтверждением этого. Внешнее очертание фабулы сохранилось; такого значительного переворота, какой произошел со сказанием о бургундах при переходе от первой ко второй ступени, в этом случае не последовало. Однако идея, душа сказания стали чем-то совсем другим. В этом, конечно, немалая доля принадлежит уже предшествовавшей песенной ступени.

Примечательно, что исландский героический эпос, по крайней мере в лице величайшего из своих младших представителей, пошел по совершенно противоположному пути! Для него образ Брюнхильды приобретал все бóльшую важность; он все больше и больше задумывался над возможностями, таящимися в этой женской натуре, и создает все более глубокое и новое освещение ее. В § 11 мы уже упоминали об этом. Дело в том, что исландский поэт отнюдь не видел в образе ее соперницы Гудруны будущей мстительницы за Сигурда и не находился также под смягчающим христианско-рыцарским влиянием; его творческое воображение больше привлекал образ героической женщины и ее попытка восстать против жизненных оков.

Четвертая ступень сказания о бургундах

81. Во второй части «Нибелунгов» мы также будем рассматривать изменения, по возможности отвлекаясь от вставок.

Прежде всего наш художник иначе изобразил ряд персонажей как по их положению, так и по характеру.

Гизельхер — уже не юноша, только что начавший носить оружие, Хаген — уже не сын альба, не побочный брат трех других, а вассал, сын обыкновенного смертного. Оба эти момента, как мы видели в § 51, согласованы с первой частью, т. е. Б. Причиной же того, что в образе своего Хагена поэт следовал первому источнику, было опять-таки тяготение к человечески более мягкому и благородному, т. е. А. Ему претила мысль, что какой-то альб некогда изнасиловал почтенную королеву Уоту. Внешние черты этого отпрыска альбов, его «лицо, бледное, как пепел», противоречили представлению о выдающемся герое-воине. Рыцарственному Дитриху уже не пристало поносить в разгаре боя своего противника Хагена, называя его сыном альба. А злобная мстительность Кримхильды была более понятна, более человечна, коль скоро она была направлена против чуждого ей по крови дружинника. Наконец, великодушие, которое проявляют короли, отказываясь выдать Хагена даже в минуту самой грозной опасности,— эта «нибелунгова верность», сохраняла свой ореол лишь в том случае, если Хаген был дружинником, а не братом. Само собой разумеется, что брата не выдают врагам, будь он даже десять раз виновен; это не могло бы воспламенить слушателей.

В образе самого Хагена углубилась моральная сторона, особенно в его дерзких речах в конце, где он говорит только как вассал, не осмеливающийся оспаривать права своих королей: до тех пор, пока живы мои повелители, я обязан молчать. Так в леденящей атмосфере этой древней сцены появилась какая-то частица тепла даже в образе Хагена (ср. § 123). На фоне этого положительного явления уже не кажется недостатком то, что отныне единственным хранителем сокровища выступает дружинник, т. е. Хаген. Этот домоправитель дан в эпосе таким властным и независимым, что и в данном случае он может выступить представителем своих королей.

Если кто-либо из главных героев «Нибелунгов» ведет свое начало от предшественника, то это именно Хаген, который и являлся героем старшей «Гибели Нибелунгов». Наряду с вновь созданной ролью Рюдигера

разработка роли Хагена была самым замечательным достижением старшего поэта. Многие из речей Хагена несколькими взмахами кисти воссоздают перед нами очертания этого образа; эти слова нашел поэт, живший около 1160 года, и некоторые из них, к счастью, хорошо сохранились до наших дней (см. § 84 и сл., § 116 и сл); мы воспринимаем в них поэтический дар особого склада. Но наряду с этим мы видим и другое — как его преемник наложил поверх прежних красок свои собственные. К этим новым наслоениям относится вежливый сарказм, которым он наделил Хагена; в роли Мефистофеля Хаген опять-таки полон своего очарования и достоинства. В других случаях эти добавления создают более сложный образ, и железный Хаген снимает свою кольчугу (§ 63). В образе Хагена последний поэт также не ограничился только тем, что взял от своего предшественника.

Облагорожен в буквальном смысле слова Фолькер. Создатель этой роли, старший эпический поэт, изобразил его настоящим шпильманом. Его преемник, правда, питал известную слабость к своим товарищам по ремеслу, но не мог представить себе верного соратника и побратима Хагена на этой ступени общественной лестницы: он возвысил Фолькера до рыцаря-вассала, который выставляет для поездки королей тридцать собственных воинов и сражается на турнирах с князьями. При этом он все же оставил ему скрипку и находит особый вкус в сравнении ударов меча с ударами смычка. Он выдумал также и новый повод для Фолькера — выступить в качестве артиста. Раньше это был ночной караул; к сожалению, поскольку скандинавская проза об этом умалчивает, мы не можем сказать, как распределяются между обоими эпическими авторами заслуги в создании этого отрывка. На долю младшего приходится, кроме того, выступление Фолькера в Бехларен, когда он перед маркграфиней «исторгал из скрипки сладчайшие звуки и пел ей свои песни». Здесь он выступает как лирический певец, миннезингер, что было еще неприменимо к странствующему шпильману во времена старшего поэта. Немецкий эпос, правда, знал королей, поющих и играющих на арфе: Хоранд в эпосе о Хетеле и Хильде, Ротер в эпосе того же названия [88]. Однако оба они — лишь высокопоставленные любители, не имеющие ничего общего со званием и профессией шпильмана.

Что касается нашего Фолькера, то он так и остается музыкантом по профессии и явственно обнаруживает свое первоначально более низкое положение; ряд мест, даже прекрасные строфы, приведенные в § 64, созданы на уровне профессионального странствующего шпильмана, «просящего», и, что важнее всего, Фолькер прямо именуется шпильманом (spileman) и скрипачом (videlaere), и это также является пережитком старого.

Добавочная строфа (1477) претендует на то, чтобы устранить противоречие в образе этого «благородного шпильмана», поясняя нам: Фолькер был господином, и лишь потому, что он умел играть на скрипке, его прозвали шпильманом. Здесь обозначение сословной принадлежности стерлось и превратилось в простое прозвище. Таким образом, Фолькер последней ступени является ярким примером куртуазной утонченности в сочетании с верностью источнику.

82. Внутренне облагорожен и образ Этцеля. В старшей «Гибели Нибелунгов» Кримхильда может еще пытаться соблазнить его сокровищем своих братьев, чтобы склонить его к мести: вначале, когда она предлагает пригласить вормсских королей, затем при подготовке нападения. В обоих этих местах преемник не упоминает даже и о попытке. Его Этцель выше какого-либо подозрения в вероломстве.

Даже после того, как между ним и гостями произошел полный разрыв, он все же остается более мягким и опечаленным, чем на предшествующей ступени, где он хоть издали, но все же руководит нападением и подстрекает к схватке. Правда, у более позднего поэта он один раз хватается за щит, но эта попытка лишь выставляет его в жалком виде и дает Хагену повод для безжалостной насмешки. Поразительно, во что мог превратиться Аттила, самый воинственный и могущественный государь V века, в готско-баюварской традиции!

Однако автор питает явную склонность к этому Этцелю, который воплощает лишь одну, мирную половину доблестей правителя. Правда, он несколько раз отстраняет его, чтобы дать место другим, более активным персонажам (один случай в § 114), но вместе с тем он изобретает и новые черты, оттеняющие образ благородного престарелого монарха. Одно из тончайших и самобытнейших мест всего произведения — это когда

Хаген насмешливо предсказывает короткую жизнь юному принцу гуннов, а об Этцеле сказано: «Король взглянул на Хагена: такие слова причинили ему боль; хотя он не говорил об этом, они наполнили его сердце печалью... Всем князьям стало жаль короля». Какая разница между этим образом мышления и тем, что мы видим в старой песне «Эдды»! Чувствуется, что эта душевная тонкость рано или поздно должна была вывести автора из мира героических идеалов.

Кримхильда в «Песни о Нибелунгах» осталась верной этим идеалам; в противном случае распалась бы вся фабула. У нашего поэта Кримхильда не стала мягче, чем у предшественника; напротив, она реже проливает слезы, а воспоминание о тяжкой ране Зигфрида, которое, подобно припеву, проходит сквозь всю старшую «Гибель Нибелунгов», в нескольких местах уничтожено или ослаблено (§ 113 и 118). Вряд ли можно было ожидать, что более поздний поэт резче выделит черты активной, хладнокровной и решительной мстительницы!.. И все же наряду с этим ее образ обнаруживает следы облагораживающей переделки.

Мы знаем, что с того момента, как она стала предательницей по отношению к братьям, т. е. со второй ступени, ее поступками руководят два мотива: старый, перешедший к ней от Этцеля в исконной версии сказания,— жажда получить принадлежащее ей по праву сокровище; и новый, созданный на второй ступени,— месть за Зигфрида. Обе эти мысли как бы соперничали между собой: более поздняя и одухотворенная с течением времени, вероятно, перекрыла более раннюю, материальную. При переходе от третьей ступени к четвертой мы обнаруживаем еще один сдвиг: последний художник в двух случаях приглушает алчность героини к сокровищу. В двух других местах, в сцене встречи с Хагеном, а также когда она сводит счеты со связанным по рукам и ногам витязем, этот исконный штрих сохранился с полной и неприкрытой отчетливостью. Но впечатление от этих сцен в обоих случаях таково, что никому не придет в голову пожелать, чтобы Кримхильда сделала последний шаг в этой эволюции и превратилась только в мстительницу за супруга.

В другом важном вопросе Кримхильда также предстает облагороженной: вина за смерть ее ребенка снята

с матери. Участь мальчика решается помимо нее. Это связано с другими, далеко идущими повествами, которые мы рассмотрим в § 85 и сл.

83. Трагическую роль Рюдигера ярко и глубоко развил еще предшественник нашего поэта (§ 42). О выступлении маркграфа против дружественных бургундов «Сага о Тидреке» повествует скупо: «Тут узнал об этом маркграф Рюдигер, страшно разгневался он, что герцог Блёделин пал; он созывает своих воинов; теперь они должны вмешаться в бой и уничтожить Нибелунгов. Он призывает смело нести свое знамя в сражение, и Нибелунги уже падают от его ударов».

Если здесь ни слова не говорится о внутренней борьбе Рюдигера, о том, с каким мучением он подавляет свои чувства, то это, несомненно, объясняется характером скандинавского пересказа, который нередко застревает на сухом изложении событий. Источник, дунайская книга о гибели Нибелунгов, уже содержал прием и угощение в Бехларен, помолвку, сопровождение до дворца гуннов, т. е. моменты, вся цель которых превратить вынужденное нападение Рюдигера в жестокую превратность судьбы. А то, что немецкий героический эпос уже задолго до того умел находить слова для захватывающего выражения душевной борьбы, мы видим на примере аллитерирующей «Песни о Хильдебранде».

Мы предполагаем, что перед выступлением Рюдигера предшественник выводил на сцену Этцеля, напоминавшего своему маркграфу о долге чести — отомстить рейнцам за гибель Блёделя, а в ответах Рюдигера воплощались душевные муки вассала. Кримхильда, очевидно, была еще непричастна к этим уговорам. Не ее дело было призывать к мести за Блёделя, а ведь именно это явилось толчком к выступлению Рюдигера; так сказано и в соответствующем месте саги.

Наше предположение, что скандинавский рассказчик сделал в данном случае большие сокращения, опирается и на последующее. В немецкой поэме гибель Блёделя, очевидно, происходила еще накануне, ибо Блёдель, как гунн, открывает собою вереницу жертв; второй же день был предназначен для описания поединков между друзьями. Даже и в этом случае можно было воззвать к чувству чести Рюдигера, напомнив ему о гибели Блёделя, брата его повелителя. Сага, очевидно, внесла из-

менения, если она представляет дело таким образом, будто Рюдигер хватается за меч, воспылав яростью при только что полученном известии о гибели Блёделя.

Об этом свидетельствует еще и датская баллада о мести Кремольды. В запутанном тексте этой песни мы узнаем потрясающее по силе место из «Нибелунгов», когда Рюдигер отдает свой щит противнику Хагену, а Хаген в порыве благодарности клянется никогда не поднимать руки на маркграфа. Мы вправе заключить, что это восходит к старшей «Гибели Нибелунгов». Младшая имеет здесь в трех следующих друг за другом строфах редкую форму звонкого окончания (строфа 2194 и сл.); это также свидетельствует о влиянии более архаического источника. Автор прозаической саги минует все эти психологические конфликты.

Итак, уже первый автор в значительной мере подготовил почву, а характер последнего поэта заключал в себе все условия для чрезвычайно важного, в своем роде единственного усиления. Нет сомнения, что наш художник гораздо убедительнее и мягче изложил мотивы, движущие Рюдигером. 70 строф, которые он потратил на этот эпизод, написаны кровью сердца. Мы чувствуем глубину и силу его переживания: ему не хватает обычных средств, чтобы описать их, он прибегает к христианскому и рыцарскому колориту (§ 57 и 69). Но и чувственно-наглядные эпические черты встречаются неоднократно; одна из них наиболее отчетливо определяет картину сказания и производит впечатление собственного вымысла нашего художника.

Много лет назад, когда Рюдигер сватал Кримхильду своему повелителю, ему удалось преодолеть сопротивление вдовы своей клятвой, что вместе со всеми своими воинами он будет верно служить ей до конца своих дней и мстить за все нанесенные ей обиды (строфа 1255 и сл.). В душе исстрадавшейся женщины это пробудило мысль: «А что если мне удастся отомстить за милого моего супруга?» И теперь Кримхильда напоминает об этом маркграфу (строфа 2151):

> Она сказала:— Вспомни о верности своей,
> О том, что ты поклялся служить мне всех верней,
> Отмстить за все обиды, что мне нанесены...

Это вносит совершенно новый момент в борьбу между вассальным долгом и верностью друзьям. Теперь

на одну чашу весов брошены не только воинское послушание и долг благодарности Этцелю, но также и верность данной клятве и добровольно взятое на себя обязательство перед королевой. Таким образом, это психологическое углубление одновременно усиливает роль Кримхильды. Значит А и Б.

Вряд ли это восходит к источнику. Уже неумелый характер включения говорит о более поздней вставке. В старшей «Гибели Нибелунгов» Рюдигер, по-видимому, вовсе не был сватом Этцеля; мы предполагаем, что это было поручено брату короля Блёделю (скандинавская прозаическая сага перенесла эту миссию на одного из нижненемецких героев). Ясно лишь, что вся начальная часть излагала этот эпизод так поспешно, что не оставалось времени для тщательной разработки такого звена, как клятва Рюдигера.

Три эпических поэта внесли свой вклад в образ маркграфа из Бехларен. Первый — автор эпоса о Дитрихе — создал имя и положение героя, его отношение к Этцелю и Амелунгам. Второй — автор старшей «Гибели Нибелунгов» — придумал дружбу с Нибелунгами, трагическую гибель и мотив Патрокла [89]. Третий — наш шпильман — прибавил еще и его верность Кримхильде.

Так возник этот самый богатый и самый глубокий образ средневековой поэзии.

84. Наконец, к числу по-новому поданных главных персонажей относится и Дитрих. К нему мы вернемся в § 90. А до этого еще несколько замечаний об изменениях в ходе эпического повествования.

К куртуазной утонченности относится еще и то, что нашему поэту пришелся не по вкусу эпизод с вынужденным купанием Нибелунгов и их обсушиванием у костров. Поэтому он вычеркнул и то место, где опрокидывается лодка, и дождливую погоду (см. § 45). Но чтобы не потерять венца всей этой постройки, испуганного возгласа Кримхильды: «Их предупредили!..» — он поступает следующим образом.

В той части повествования, когда должно начаться пиршество второго дня, в «Гибели Нибелунгов» рассказывалось о том, как Кримхильда предлагает Нибелунгам отдать оружие на сохранение, замышляя разжечь ссору именно на этом пиру. Хаген отвечает ей колкими и в высшей степени характерными для него словами

(согласно скандинавской прозаической версии): «Ты — королева, зачем же тебе понадобилось отбирать оружие у мужей? Мой отец учил меня, когда я был еще совсем юнцом, чтобы я никогда не доверял свое оружие женщине, и, пока я в стране гуннов, я с оружием не расстанусь!» С этими словами надвинул он свой шлем и привязал его крепко-накрепко. Все обратили внимание на его поведение. Гернот следует его примеру. Король Этцель спрашивает Дитриха, что это означает, и Дитрих дает ему ответ, исполненный мрачных предчувствий. После этого их ведут к столу.

Из этой оживленной сцены с такой энергичной разрядкой наш шпильман переносит запрет носить оружие в сцену первой встречи (строфа 1745). При этом он близко следует за источником; послушаем слова Хагена:

Державная Кримхильда, сумею уберечь
Я сам свой щит надежный и свой булатный меч.
Вы властны здесь, но в битвах учил меня отец,
Что должен быть хранителем оружия боец.

Как здесь путем сокращений и расширений из старого получилось новое, как угловатые шутки превратились в изящную насмешку — на этом образчике мы наглядно видим изменение стиля и отчетливо различаем голоса обоих поэтов, выступающих один за другим. У более раннего из них «поучение» отца имеет демонический задний фон: нам вспоминаются сказания об альбе, одарившем своего побочного сына от смертной женщины, которому он покровительствует, чудесным оружием, сопроводив свой дар мудрым советом, своего рода табу: не доверять! Когда пришла пора, сын вспоминает об этом. Для более позднего поэта здесь уже нет ни тени мифического; «поучение» отца — обыкновенного смертного — напоминает слушателю лишь о правилах рыцарской вежливости: «столь неучтивым я ведь не воспитан». Это характерный пример, показывающий, как второй поэт может одухотворить и вместе с тем измельчить то, что создал первый.

Отказ Хагена оправдывает теперь восклицание Кримхильды, которое раньше вырывалось у нее при виде кольчуг, засверкавших в пламени костра: «Они предупреждены! О если б я знала, кто это сделал, ему пришел бы конец!» (ср. § 118). Тем самым поэт снова сво-

рачивает на проторенную тропку и следует далее по стопам своего предшественника.

Поскольку в этот день нападение еще не замышлялось, требование Кримхильды в этом новом месте менее обоснованно. Выходит так, что вормсские гости садятся за совершенно мирную трапезу вооруженными. Впрочем, такая же шероховатость имелась уже в источнике, поскольку там гости оставались в кольчугах (§ 45).

Напротив, перед вторым пиршеством, где первоначально следовало запрещение носить оружие, наш художник совершенно его опустил; по-настоящему его полагалось бы ожидать перед строфой 1911. Однако еще два осколка этой сцены он перенес в другое место. На 50 строф раньше, во время утреннего посещения церкви, удивленный Этцель спрашивает, почему он видит гостей своих в шлемах. А еще на 100 строф раньше, в строфе 1753, безымянный воин произносит о Хагене слова, заимствованные из полной предостережений речи Дитриха. Неиспользованным остается участие Гернота.

Приходится признать, что удачный по построению и такой подходящий для этого места эпизод с запретом оружия был безжалостно растаскан по кусочкам. Едва ли для этого имелся какой-либо иной мотив, кроме того, что поэту нужно было как-то заменить обсушивание у костра, не повторяя, однако, во второй раз запрета носить оружие.

85. Особенно глубокие изменения претерпела сцена *убийства сына Этцеля*.

Последний поэт обнаружил здесь большую творческую смелость. В ряде отношений он не постеснялся отступить от традиции, и эти новые линии придают важному отрезку, переломному моменту сказания о бургундах, доселе чуждое ему течение. Вряд ли найдется другое место, показывающее нам столь убедительно творческую силу *преобразователя*. К тому же здесь также сохранился пережиток старого, проливающий свет на источник, на автора и на редактора. «Сага о Тидреке» дает нам *здесь* все же довольно сносное представление об источнике, т. е. о старшей «Гибели Нибелунгов» (сразу же вслед за этим начинаются нижненемецкие вставки); в основном пункте, в рассказе о пощечине, это с избытком подтверждается поздним

немецким памятником, предисловием к печатной «Книге о героях» [90].

Все это, вместе взятое, превращает 100 строф от 1911 и сл. в самый поучительный с историко-генетической точки зрения отрывок всей «Песни о Нибелунгах». Попробуем распутать этот клубок! На некоторые частности нам уже приходилось обращать внимание. См. § 29; 31; 37; 67, 9 и 82.

Ход событий первого эпоса и в значительной мере уже предшествующей ему песни был таков: Кримхильда посылает своего деверя Блёделя против кучки бургундских дружинников. Сама она садится за стол с гуннами и рейнскими властителями. Ей необходимо разжечь ссору и посеять вражду между Этцелем и Нибелунгами; ведь уничтожение дружинников, возможно, и не привело бы ее к этой цели. Она подстрекает своего шестилетнего мальчика — его имя было, вероятно, Орте, позднее развернутое в Ортлиба,— изо всех сил ударить Хагена кулаком по щеке. В ответ на это Хаген говорит: «Ты сделал это не по собственному почину и не по совету отца, а по совету матери!» Он отрубает ему голову и бросает ее на грудь Кримхильды. Вторым ударом меча он отсекает голову воспитателю мальчика: «Это тебе награда за то, что ты хорошо заботился о мальчике!» Тогда Этцель призывает своих воинов начать бой. Происходит общая свалка. Блёдель, тем временем расправившийся во дворе с дружинниками, занимает выход, выпускает Этцеля и Кримхильду с оставшимися еще в живых приближенными, а Нибелунги остаются в зале среди мертвых тел; их попытки пробиться Блёдель отражает.

Так рассказывалось об этом в старшем эпосе. У нашего художника имелось четыре основания для переделки. Пощечина малолетнего принца казалась ему слишком грубой; она звучала диссонансом даже в контексте более раннего памятника. Слишком бесчеловечным казалось автору, чтобы мать сознательно принесла в жертву своего ребенка. Два примера на А. Удар меча Хагена должен был получить другую мотивировку.

В-третьих, поэт намеревался связать уничтожение воинов с боевыми подвигами Данкварта; этот вновь созданный герой должен был выйти из свалки победителем Блёделя. К этому присоединился и четвертый момент:

Нибелунги должны были занять вход в зал. Это давало возможность богаче развернуть последующие сражения, давало повод для всевозможных смелых находок. Оба момента, третий и четвертый, служили для прославления вормсских королей, подлинных героев этой истории (В).

Исходя из этого, поэт так изменяет ход событий. Хотя мальчику уже 6 лет, роль его является чисто пассивной. Кримхильда велит внести его в зал. Этцель говорит о своих родительских надеждах и представляет его дядьям: «Когда-нибудь, когда он вырастет, он будет помогать вам против ваших врагов». В ответ на это Хаген произносит оскорбительные слова: «А мне сдается, что жизнь юного короля будет коротка...» Князья ошеломлены. В этот момент — тут следует перескочить через 30 строф сражения с воинами, пировавшими во дворе,— в дверях появляется уцелевший Данкварт, забрызганный кровью, с обнаженным мечом в руке: «Что-то вы засиделись слишком долго, брат Хаген!.. Рыцари и слуги во дворе перебиты!» И только теперь, после небольшого диалога, который мог бы быть более кратким и захватывающим, Хаген свершает свой злодейский поступок, отсекает ребенку голову.

Мы чувствуем, что это должно было произойти. Известие о чудовищном вероломстве, случившемся во дворе, должно было вызвать ответный удар. Миру теперь пришел конец, начинается уничтожение!.. Художнику удалось привлечь симпатии слушателей на сторону Хагена.

В более раннем произведении ход событий развивался примитивно, граничил с фарсом. Месть Хагена ребенку — хотя бы даже она и предназначалась матери — была мелочной; древний германец назвал бы это подлым поступком. Теперь же она поднята до уровня роковой силы, овеяна новым страстным напряжением. Это самый драматический эпизод, удавшийся последнему поэту «Нибелунгов». В данном случае облагораживание явилось одновременно и укрепляющим моментом.

Предшествующий разговор о будущем ребенка, овеянный безмятежной родительской радостью Этцеля и окрашенный в конце мягким, даже слегка меланхолическим налетом, явился бы одним из самых сильных

в художественном отношении контрастов нашего памятника, если бы в него не вклинилось шумное происшествие во дворе. Эти 30 строф художник вставил, вероятно, позднее; если прочитать строфу 1951 (с немного измененным вступлением) сразу же после строфы 1920, то создается впечатление, равного которому нет.

Прежде чем нанести удар мечом, Хаген произносит страшные слова, которые в вольной передаче звучат примерно так: «Я постоянно слышу, что Кримхильда не может забыть своего Зигфрида. Выпьем же за его помин и заплатим нашему хозяину за вино: начнем-ка с юного принца!»

В саге этому соответствует: «Доброе вино распиваем мы в этом доме, дорого же придется нам за него заплатить — вот я вношу первую часть долга сестре Кримхильде!»

Мы много дали бы, чтобы узнать, полностью ли передают эти слова источник! Если да, то более поздний поэт, как и в ряде других случаев, чудесно оживил этот эпизод привнесением мотива скорби по Зигфриду и гениальной мыслью о тосте за его помин. Не будем же портить это единственное в своем роде место, отыскивая в нем какой-то скрытый смысл! Пьют вино, а не кровь, и сага говорит об этом еще яснее. А смертоносные удары поданы как некое жертвоприношение, как мзда за выпитое вино.

В остальном последний поэт смягчил изложение: отрубленная голова мальчика не по воле Хагена, сама падает на колени матери. Расправу с воспитателем он сохраняет, хотя тот уже не заслуживает этой «награды»; злобную насмешку Хагена: «Это тебе награда...» — он, правда, устранил, но с самой мыслью не захотел расстаться: в повествовательной части отрывка говорится: «Это была печальная награда, которую он отвесил наставнику!» Затем Хаген наносит еще и третий удар; шпильман Вербель, доставивший вероломное приглашение, оставляет на скрипке отрубленную правую руку (редактор рукописи С вносит деловое уточнение: «одну руку»): «Вот, получай за твое посольство!» Вопль несчастного вносит оттенок мрачного юмора в этот дикий эпизод.

86. Любые новшества, как обычно, сопровождаются потерями. Не так-то легко было исправлять более ран-

него автора. Происшествие, сделавшее кроткого Этцеля врагом своих гостей, это необходимое звено в цепи, стало теперь результатом случайности; оно выскользнуло из направляющей руки мстительницы. Когда Кримхильда велит внести в зал ребенка, она уже больше не играет его судьбой. Она не могла предугадать рокового появления Данкварта, а ведь только приход этого вестника смерти, совершенно нежелательный для Кримхильды, влечет за собой убийство мальчика.

И все же во главе всей этой части стоит примечательная строфа 1912 с ее рокочущим органным звучанием:

Ища для ссоры повод, Кримхильда вдруг велит
(Недаром жаждой мести душа ее горит!)
Чтоб Этцелева сына ей принесли сюда.
Свирепей королевы не знали никогда!

Это опять пережиток старого! Идея этой строфы взята из более раннего произведения: именно там Кримхильда совершает во имя мести ужасный поступок, чтобы разжечь ссору, она посылает свое дитя на верную гибель.

Наш поэт сохранил эти стихи (правда, третью строку не дословно). Если бы призвать его к ответу, он, пожалуй, выставил бы в качестве довода, что Кримхильда все-таки желает смерти своего мальчика или по меньшей мере не заботится о нем, поскольку она распорядилась принести его в этот зал, наполненный атмосферой лютой ненависти. Но при этом он несомненно согласился бы с нами, что, не будь прекрасного образца, он подобрал бы иные слова. Во всяком случае, уже редактора обеспокоила резкая противоречивость этого эпизода, и он не поскупился на два далеких подступа, чтобы ее уничтожить. Первоначально он написал: «Когда короли заняли места и приступили к еде, Кримхильда велела вынести к столу сына Этцеля. Могла ли когда-либо...» (как и выше).

Здесь еще сохраняется эта неприятная заключительная строка. Так мы читаем в берлинской рукописи J. Затем редактор удалил и это последнее затруднение, и так возникла редакция C: «Когда короли... сели за стол, к ним в зал был вынесен сын Этцеля, что принесло впоследствии могучему королю тяжкую сердечную скорбь».

Кримхильда здесь вообще не упоминается. Кто-то другой велит принести ребенка. Мать уже не является даже и невольной причиной гибели мальчика. Так заканчивается у редактора «Нибелунгов» та линия развития, у истоков которой в древнефранкской песне стояла детоубийца Медея [91]. В старшем эпосе и в оригинале младшего до нас дошли два промежуточных этапа. Дважды образ ужасной мстительницы был очеловечен, пока в конце концов он не был полностью оправдан.

Попутно заметим: исследование «Нибелунгов» имеет свои непонятные странности. Одна из них заключается в том, что этот текст С могли принять за исконный. Другая же, что повествование «Саги о Тидреке» возводили к «Песни о Нибелунгах».

87. Мы упомянули еще об одном новшестве в этом отрывке: Нибелунги завладевают входом в зал.

Это естественно вытекало из гибели Блёделя и спасения Данкварта. Хаген кричит последнему: «Брат Данкварт, постереги-ка нам дверь и не выпускай ни одного гунна!» Отрядам, находящимся во дворе, Данкварт также не дает присоединиться к сражающимся в зале. Вскоре к нему присоединяется Фолькер и злорадно восклицает: «Зал заперт хорошо, друг Хаген!.. Двух героев руки, пожалуй, крепче запирают, чем тысяча запоров» (строфа 1979).

При таком положении вещей перед художником встала новая задача. Само собой разумеется, что Этцель и Кримхильда, Дитрих и Рюдигер не должны были пасть под ударами разъяренных Нибелунгов. Надо было вывести их из зала целыми и невредимыми, притом с согласия бургундов.

Художник пускает в ход заступничество Дитриха. Перепуганная Кримхильда молит его о помощи. Он вскакивает на стол и кричит так, «что голос его гремит, как турий рог». Гунтер говорит: «Ушей моих коснулся голос Дитриха; я вижу, как он машет рукой... Эй, друзья, перестаньте сражаться!» Все смолкает. В коротком и оживленном обмене речами Дитрих добивается разрешения: выводите из дома кого хотите, только не моих врагов — они должны остаться здесь.

И вот Дитрих берет под руку королеву, другой ведет Этцеля и таким образом удаляется из зала во главе своих 600 Амелунгов. Вслед за ним и Рюдигер со своими

людьми получает разрешение покинуть зал. Когда же один из гуннских витязей пытается проскользнуть вместе с ними через дверь, Фолькер ударом меча сносит ему голову так, что она катится прямо под ноги Этцелю.

Тем самым эпос приобрел несколько образных моментов высокой значимости. Они встречаются только здесь и нигде больше; это уже не шаблонные битвы в зале! Одновременно рассказчик превозносит рыцарское поведение бургундов; нет сомнения, что они великодушно разрешают то, чему противились раньше. Но прежде всего он выставляет образ Дитриха во всем его величии: перед ним стихают волны бушующего сражения; он, безземельный князь, возвышается над всеми и действует как неотвратимый рок. Вспомним, что, начиная со второй ступени развития сказания, Дитрих являлся тем героем, славный подвиг которого венчает борьбу, а до этого момента старшая «Гибель Нибелунгов» отводила ему лишь созерцательную роль: он только предостерегал, ободрял, укорял. Это новшество последнего поэта уже в самом начале боев дает нам почувствовать львиную породу Дитриха. Тем самым оно подготовляет его выступление в конце.

Кто недооценивает все эти художественные достижения и осуждает лишь политическое недомыслие бургундов, позволивших вражеским главарям ускользнуть из зала, тот понимает разумное и рыцарское поведение, политику и поэзию иначе, чем наш автор «Нибелунгов».

На этом мы покончим с нововведениями, концентрирующимися вокруг убийства сына Этцеля, этого поворотного пункта всей поэмы о гибели Нибелунгов.

88. Совершенно особую группу изменений представляет собою подбор сражающихся пар, т. е. героев, которые сталкиваются в решающей схватке.

Уже предшественник нашего поэта обратил особое внимание на разработку этой стороны; его пять сражающихся пар тщательно продуманы (§ 43). Преемник внес сюда особенно много нового, исходя при этом из соображений сословного и эмоционального порядка (А), к этому присоединяется также желание автора показать Нибелунгов во всем блеске (В). Только две пары героев он оставил нетронутыми в том виде, как он их застал: Хаген побеждает Иринга, а Дитрих — Хагена. Все остальные пары он расположил по-новому.

Из шести названных бойцов, которых он прибавил к старому составу, два поданы более отчетливо и не лишены значения в шахматной расстановке этих пар: это — дружинник Дитриха Вольфхарт и в особенности хорошо известный нам Данкварт. Четверо остальных играют роль «затычки»: один из них выступает победителем вновь созданного Данкварта, двое — жертвами отважного Фолькера, который в источнике еще не побеждал ни одного из названных по имени героев; наконец, прибавляется еще одна жертва Хагена (в добавление к традиционному Ирингу).

Наиболее важные перестановки следующие:

Юный Гизельхер должен уступить убийство благородного маркграфа своему старшему брату Герноту: это одно из ясно ощутимых смягчений. Героическая мысль автора «Гибели Нибелунгов» остается в силе — Рюдигер падает, сраженный оружием, которое он сам подарил своему гостю, но последний поэт перенес этот дар с Гизельхера на Гернота.

Победа над Рюдигером одновременно вознаграждает Гернота и за убийство Блёделя, отнятое у него автором в пользу Данкварта. Если при этом сам Гернот получает смертельный удар от маркграфа, своей жертвы, то это имеет двоякую цель: воздать почет Рюдигеру как воину и позволить Герноту пасть в поединке от руки более благородного противника, чем дядька Хильдебранд.

Однако и Гизельхер истекает кровью уже не от удара, нанесенного клинком старого рубаки. Наш поэт подыскал ему более подходящего партнера в лице Вольфхарта, юного забияки; относясь к нему с явной приязнью, наш поэт уже не раз выводил его на передний план, а когда Вольфхарт гибнет от руки Гизельхера, то произносит замечательные слова: «Скажите моим родичам, чтобы они по мне не плакали: от руки короля обрел я славную смерть».

Таким образом, Хильдебранду пришлось поступиться двумя жертвами королевского звания; это было желательно хотя бы уже потому, что теперь он возвысился до роли палача их сестры (§ 91). Взамен их он получил победу над Фолькером. Это было удачной находкой поэта — столкнуть в бою двух юных витязей, а «благородного шпильмана», которого он как воина ставит чуть

ли не выше Хагена, сделать жертвой мстительной ярости престарелого берсеркера [92]. Теперь Хильдебранд, не рискуя заслужить презрение, может прикрыться щитом и бежать от Хагена.

До этого Фолькера убивал Дитрих. Автор «Нибелунгов», очевидно, воспринял это как сословное несоответствие. Однако он имел и более веские основания ввести это новшество. Он хочет выдвинуть Дитриха на передний план лишь тогда, когда из предводителей Нибелунгов в живых остаются только двое. Кроме того, он не дает ни одному из своих героев больше чем по две названных по имени жертвы — ограничение вполне понятное; однако теперь Дитрих, кроме одного противника — Хагена, которого он побеждал еще во времена Карла Великого, получил и второго — Гунтера. Тем самым мы подошли к наиболее важному по своим последствиям изменению.

89. В более раннем эпосе Гунтера побеждал брат короля Этцеля — Блёдель, который приводил его связанным к Кримхильде. Начиная с этого момента он исчезал из поля нашего зрения, пока к концу сказания, в эпизоде выпытывания тайны клада, не вносили его отрубленную голову. Блёдель же в свою очередь должен был погибнуть от мстящей руки Гернота, брата короля. Все это происходило в первый день битвы, до ночного пожара.

Нашему австрийскому поэту было не по душе, что Гунтер, властитель бургундов, должен был покинуть поле битвы первым из всех названных по именам героев. Кроме того, гунн Блёдель казался ему недостаточно возвышенным персонажем для победы над Гунтером. Сословное чувство и художественная потребность подсказали ему мысль: Гунтер будет сражен самым знатным из противников и лишь в зените действия; кульминационным моментом боев явится победа Дитриха не только над Хагеном, но и над Гунтером.

Это одно из значительных и смелых преобразований; одно из немногих, которое должно было со всей очевидностью проявиться даже в кратком изложении событий. Мы уже напоминали о том, что сказание о Вальтере и Хильдегунде заканчивалось аналогичным сражением: два героя, тоже Гунтер и Хаген, против одного, превосходящего их силою Вальтера, которому слушатель

желает победы. Так обстояло дело и в немецкой «Песни о Вальтере», которую знал наш эпический поэт. Не ей ли обязан он вдохновением и в этом случае? Однако в упомянутом эпизоде образное впечатление и соотношение сил все же весьма неравноценны! Для новшеств, внесенных автором «Нибелунгов» в описание решающих поединков Дитриха, было вполне достаточно и двух указанных выше внутренних мотивов.

Итак, Блёдель лишился своего главного подвига. С этим и связана — трудно сказать, что было его причиной, а что следствием,— его гибель в первом же бою от руки маршалка Данкварта; тем самым уже эта первая стычка принесла победу одному из вормсских героев (§ 85). Теперь и Гернот мог уже не мстить Блёделю.

Мы видим, как здесь переплетаются несколько поэтических стимулов: забота о вновь изобретенном образе Данкварта, о славе бургундов, о том, чтобы Гунтер достойно сошел со сцены, затем и пренебрежение к гуннам; ведь дело дошло в конце концов до того, что гуннские витязи нигде больше не побеждают, не одолевают ни одного противника, которого поэма называла бы по имени; раньше Блёдель в этом смысле составлял исключение.

Всю эту новую расстановку персонажей можно было бы, пожалуй, вывести из одного побуждения, а именно: Данкварт, любимец автора, побеждает Блёделя; вследствие этого пленение Гунтера переходит к Дитриху, а он уступает Фолькера Хильдебранду; тем самым высвобождаются Гернот и Гизельхер — Гернот получает взамен Блёделя Рюдигера, Гизельхер и вновь введенный Вольфхарт убивают друг друга. Однако не могло же все это быть плодом такого холодного расчета! Слияние более эмоциональных, идущих от воображения сил, которые мы пытались восстановить в своем изложении, лучше объясняет процесс.

Нужно обратить внимание еще на одно обстоятельство. Эта самостоятельная переделка источника не изменила последовательности гибели восьми традиционных героев: она осталась той же, что и в старшей «Гибели Нибелунгов», с одним лишь исключением — Гернот, король, предшествует рыцарю Фолькеру; это потому, что Гернот падает от руки Рюдигера, а смерть последнего имела свое определенное место.

Мы видим, что последовательность поединков шла в порядке нарастания. Более поздний поэт сумел это оценить.

90. Таким образом, завершающие поединки приобрели совсем новый вид. Этому способствовало и то, что на четвертой ступени Дитрих вмешивается в битву по-иному, он оттеснен от своих Амелунгов. Этот момент мы уже обсуждали как одну из обширных вставок (§ 67, 10); он является также одним из существенных сдвигов в унаследованном материале.

Более ранний эпос описывал заключительные бои так: после того как Дитрих, доблестно сражаясь, растерял всех своих воинов, вплоть до Хильдебранда, в полусгоревшем зале против них обоих осталось еще четыре противника: Фолькер и три короля (Хаген, Гернот, Гизельхер). Действие развертывается дальше без перерыва. Дитрих отрубает голову Фолькеру, преградившему ему дорогу, и выступает затем против Хагена, а Хильдебранд убивает Гернота. Хаген просит Этцеля, взирающего на побоище, пощадить юного Гизельхера (§ 42); однако героический юноша не желает пережить своих братьев; его последние слова в поэме о гибели Нибелунгов сага ясно сохранила без изменения: «Я говорю это не потому, что не верю в свои силы; но сестра моя может засвидетельствовать, что, когда юный Зигфрид был убит, мне было всего пять зим от роду; я лежал еще у матери в постели и неповинен в этой смерти. Однако пережить одному братьев нет у меня желанья!» Он бросается на Хильдебранда и находит свою смерть. После этого остается жестокий поединок двух наиболее могучих героев.

Совершенно иначе это выглядит в «Песни о Нибелунгах». Последняя массовая атака, произведенная Амелунгами, оставляет в живых лишь Гунтера и Хагена. В этом месте в повествование врезается глубокая борозда. Вслед за убегающим Хильдебрандом мы покидаем поле битвы, обращаемся к Дитриху, который до сих пор сидел сложа руки, и внимаем его сетованиям. Но вот, наконец, Дитрих обретает настоящую «геройскую отвагу» и разыскивает обоих еще уцелевших Нибелунгов. После долгих разговоров он подымает свой щит, и вновь мы слышим лязг оружия. Дитрих одолевает сначала одного, затем другого. Хильдебранд остается в роли зрителя.

Этому финалу не хватает той покоряющей силы, которая была присуща более ранней картине. Правда, мы сочувствуем нашему художнику в том, что он предпочел выделить своего Дитриха из грохочущего двойного действия, где он делил славу подвига с Хильдебрандом. Концовка, какую мы имеем в старой, более краткой версии «Гибели Нибелунгов», была бы слишком стремительной для нашего большого произведения. И, что еще важнее для автора «Нибелунгов», Дитрих не сразу выступает в нашей поэме как самый сильный из героев. Черты скорбного страдальца, которые изгнанник принес с собой из своего основного сказания, наш поэт развернул в миролюбие, выдержанность, жизненную зрелость, серьезность и душевную чистоту, порожденную страданием. Это те черты его характера, которые в настоящее время уже неотделимы в нашем представлении от образа Дитриха и которые едва угадываются сквозь толщу исторических напластований «Саги о Тидреке».

Только австрийский поэт 1200 года подарил немецкому народу его самого благородного и человечного героя. Этот Дитрих не должен был принимать участия в диких заключительных боях, описанных в источнике. Более спокойный финал «Песни о Нибелунгах» давал ему простор для исполненных самообладания увещеваний. Бранные слова, срывавшиеся с его уст в более ранней поэме, перешли теперь к Хильдебранду, творящему расправу над Кримхильдой. Хильдебранд и Хаген являют собой более низкую, отягченную земными страстями противоположность просветленному образу Дитриха. Он стоит слишком высоко, чтобы превратиться в простое орудие в руках гуннской королевской четы, чтобы, как Рюдигер, стать покорным слугою их ненависти; он следует лишь зову собственного сердца, когда обещает Гунтеру и Хагену, бывшим некогда его друзьями, спасти их и помочь им вернуться в родные края: «Я провожу вас, следуя велениям чести, или найду себе погибель. В угоду вам забуду я мое глубокое горе!» Присущее ему благородство выносит его за рамки пережитого; в этот момент он подымается над долгом мщения и воинской верностью.

Здесь душевная культура поэта расцветает пышным цветом не менее сильно, чем в последних сценах с Рюди-

гером. Вновь мы чувствуем себя на грани того, что может вместить героическая фабула. Дитриху приходится спуститься с этой высоты чувств, чтобы мы могли прийти к нужному концу: как мститель за своих друзей и как покорный вассал, он обязан выдать противников алчущей мести женщине, этого требовало сказание. Поэт вкладывает ему в уста горячее заступничество за плененных; этим он помогает нам преодолеть противоречие двух версий.

Однако и в предшествующих сражениях ход действия, хотя он и тонко продуман, обнаруживает некоторые слабые места. Правда, мы хорошо понимаем, почему Гунтер не вмешивается в поединок Хагена; старый Хильдебранд сумел бы воспрепятствовать этому. Вообще фактическое правдоподобие рассчитано хорошо, но образная выразительность при этом пострадала. Эти строго упорядоченные поединки в присутствии двух, а затем и одного зрителя чем-то напоминают фехтовальный зал. Движение персонажей на сцене — Дитрих со связанным Хагеном идет к королеве, затем возвращается на поле боя, где Гунтер как бы дожидался нас под присмотром Хильдебранда,— неубедительно. Это не соответствует масштабам трагедии. Наконец, и сама последовательность поединков: второй мог бы представлять нарастание — на самом деле он стал лишь копией первого, ибо поэт приберег напоследок более слабого противника — Гунтера. Не мог же он допустить, чтобы верный дружинник Хаген смотрел, как вяжут его господина... На предшествующей ступени всех этих трудностей еще не было.

То обстоятельство, что повелителя бургундов берет в плен Дитрих и все это происходит в заключительной картине, было очевидным преимуществом. За это преимущество снова пришлось расплачиваться.

К тому же надо принять во внимание еще один недостаток: для заключительного эпизода, создававшего ореол вокруг Гизельхера, в новом варианте не оказалось места. К тому же он предполагал несовершеннолетие Гизельхера. В том месте, где, согласно новой форме сказания, Гизельхер гибнет в поединке с Вольфхартом, не представлялось уже возможным сохранить просьбу Хагена и трогательно человечное признание юноши. При-

шлось пожертвовать драгоценной находкой более раннего автора.

91. В самом конце произведения мы снова видим, как наш шпильман привносит в него элементы куртуазности.

В источнике он нашел, что Дитрих рассекает королеву мечом надвое. Сохранить это он не может. Он ведь очистил и поднял своего Дитриха, придав ему благородные и выдержанные рыцарские манеры: его Дитрих уже не может совершить акт насилия над женщиной. Он покидает сцену «со слезами на глазах», он не должен быть свидетелем гнусного зверства королевы.

Его дядька был как раз подходящим лицом для того, чтобы снять с него роль палача. Этот образ, стоящий на более низкой социальной ступени, сохраняет более грубые манеры, которые ранее были свойственны всем, даже королям. В данном случае героический эпос опять-таки является зеркалом истории нравов. Как иной раз какое-нибудь с л о в о, ставшее слишком грубым для нового Дитриха, годилось еще для Хильдебранда, так в данном случае и его поступок.

Побуждаемый гневом, не спрашивая Этцеля, Хильдебранд наносит удар «тяжелым мечом»... В источнике переход этот был менее внезапен: Дитрих рисует Этцелю картины бедствий, содеянных этой «бесовской фурией» (vâlandinne), и Этцель велит ему убить ее. З д е с ь наш поэт твердо выдерживает отсутствие Дитриха; первое слово после обезглавливания Хагена получает Этцель. Он оплакивает врага: доблестнейшему витязю, когда-либо носившему щит, суждено было пасть от руки женщины! Этими словами благородный властелин выражает чувства слушателей, а Хильдебранд развивает его мысль дальше: пусть не радуется она злодеянию — я отмщу за Хагена!

Таким образом, самоуправство дружинника смягчено. Хильдебранд исполняет желание оставшихся в живых и удовлетворяет нравственное требование зрителей. Но нельзя не признать, что грубый дядька, выступающий в роли вершителя судеб, не создает такого торжественного звучания, как ранее, когда роль эта принадлежала Дитриху. Хочется пожелать Нибелунгам более высокого мстителя, а героине — более высокого судью.

Итоги

Процесс развития эпоса

92. Оглянемся на новшества в сюжете сказания, указанные в § 76—91, и подведем итоги.

Если бы мы попробовали воспроизвести сюжетный остов первой части «Нибелунгов» хотя бы в рамках одной страницы, то и в нем ясно обнаружилось бы вмешательство последнего автора: прежде всего — собственное, наследственное царство Зигфрида, разработка его любовного романа, двойная свадьба, последняя сцена в опочивальне, исчезновение Брюнхильды из рассказа о мести, смягчение сцены с телом убитого.

Это — существенные изменения в истории сказания. И все же они ничего не значат по сравнению с тем, что отличало вторую ступень от первой. Не забудем, что эти две ступени отстоят друг от друга, возможно, на 600 лет, а вторая и третья — не больше чем на несколько десятилетий. К тому же новшества, которые мы обнаруживаем в младшей «Песни о Брюнхильде», могут восходить к нескольким авторам, жившим в разное время.

Из изменений, внесенных во вторую часть, наиболее значительными являются следующие: иное обоснование и обрамление смерти сына Этцеля: Блёдель в самом начале гибнет от руки Данкварта; Дитрих вмешивается в сражение лишь после гибели своих дружинников; Гунтер побежден в конце и притом Дитрихом; Кримхильду убивает Хильдебранд.

Это вряд ли может сравниться с изменениями в первой части. Все же последний поэт внес здесь значительно больше нового, чем предпоследний, его соотечественник периода после 1160 года. Однако оба они были книжными эпическими поэтами, отделенными друг от друга одним поколением, тогда как предыдущая, вторая, ступень была лет на 400 старше, и притом она была песней.

Несравнимо более глубоким было то обновление, которое испытал на этой второй ступени сюжет бургундов в баюварской песне. Только здесь мы имеем дело с изменением движущих сил фабулы и отношений главных героев (§ 28). Мы видели, что особой причиной этого явилось столкновение двух сказаний разного происхождения: франкского и баварского.

Таким образом, наиболее сильные преобразования произошли как в сказании о Брюнхильде, так и в сказании о бургундах еще в рамках их песенного развития. Что же касается книжной редакции эпоса, то в одном случае оно довольно близко сохранило доставшуюся ему по наследству схему (старый эпос о гибели бургундов), а в двух других случаях — подвергло ее не слишком значительному обновлению («Песнь о Нибелунгах», части 1-я и 2-я).

93. Обычно говорят о «проблеме эпоса» в единственном числе, подразумевая под этим вопрос о том, как возникает героический эпос. Зачастую вопрос ставился более узко: каким путем вырос данный эпос из песни или из песен. В наши дни считают также возможным возникновение героических эпопей и без предшествовавших им песен. И все же всякой книге о героях должно было что-нибудь предшествовать.

Там, где об этом предшествующем источнике ничего не известно, как, например, в отношении «Илиады» или «Песни о Роланде», были выдвинуты проницательные и весьма искусные гипотезы о той веренице творческих актов, которые в конце концов вызвали к жизни дошедший до нас памятник. Мы видим, пожалуй довольно ясно то, что предшествовало нашей немецкой героической книге, и может оказаться полезным безотносительно к данному частному случаю, если мы кратко и четко наметим процессы, которые предстают перед нами как звенья развития эпоса.

«Вначале была фабула»: первоосновой является устная песня, воплощавшая в сжатой эпико-драматической манере некий значительный сюжет, некое героическое сказание на всем его протяжении.

Многовековая устная передача от поколения к поколению обновляет языковую и стихотворную форму песни в соответствии со стилем эпох. Содержание песни изменяется согласно более или менее планомерным стимулам, таким, как вкусы данной эпохи, искусство отдельного исполнителя, а также и под влиянием чисто внешних случайностей. Эти изменения захватывают отдельные части песни весьма неравномерно. Соотношение сил разных частей может меняться; одно действующее лицо может стать значительнее, другое — отступить на задний план. Можно вводить новые персонажи средней значи-

мости скорее из соображений фактического порядка, чем из желания обогатить сюжет. Мотивы действия меняют свою форму или свой смысл; в самом исключительном случае меняется основной движущий мотив. Наиболее прочными оказываются общие очертания песенного сюжета. Непредумышленные потери мы наблюдаем лишь при переходе в иноязычную область, но здесь не происходит ни обеднения, ни утраты сцен. Однако уже песня может значительно расшириться в объеме. Она остается песней, пока она исполняется устно, поется.

Один песенный сюжет может установить внешние, а затем и внутренние связи с другим, но оба эти единства продолжают исполняться раздельно и несоответствия между ними могут существовать еще очень долго.

Под влиянием определенных культурных условий содержание песни подвергается поэтической переработке и превращается в литературное произведение, в книжный эпос, не предназначенный для пения: это происходит путем увеличения объема, введения новых персонажей и эпизодов, статических описаний, детализации образов и событий, более распространенного языка. Но границы сюжета остаются прежними. Из области книжной лирики заимствуется более богатая строфическая форма.

Подобная героическая книга перерабатывается еще раз, объем ее при этом значительно разрастается.

Автор книжного эпоса объединяет два уже внутренне взаимосвязанных песенных сюжета в одно последовательное целое, стремясь к фактическому и формальному выравниванию частей. Одним источником у него является песня, другим — эпос; первая разбухает в десять раз, второй — в два-три раза.

Новообразования и переосмысление традиционных черт играют у автора книжного эпоса такую же роль, как и раньше в процессе развития песни. Однако переход к эпосу вовсе не означает создания совершенно нового сюжета сказания.

Автор книжного эпоса, как, впрочем, уже и автор песни, заимствует из источника более или менее дословно отдельные строки (или группы строк), насколько это совместимо с его собственным стилем и формой сказания.

Слепое следование источнику как в большом, так и в малом нередко приводит к шероховатостям содержания и формы, к бросающимся в глаза пережиткам.

Некоторая часть вставок подсказана повествовательными произведениями, устными и письменными, близкими или далекими по сюжету. Известную долю в ход действия вносят и современная история, а может быть, и личная биография составителя; прежде всего приспосабливается к современности описание нравов, но наряду с этим сознательно и невольно остается и немало старомодного.

Таковы доступные нашему взору процессы в жизненном пути немецкого сюжета «Нибелунгов». «Кудруна» и прочие книги о героях дают нам еще и другие факты.

94. Мы не находим места для следующих явлений, которые пытались установить в другой связи, а в прежнее время и в связи с самими «Нибелунгами»: собирание и объединение устных песен в одну книгу; создание эпического сюжета путем сложения отдельных поэтических произведений; включение самостоятельных или «иначе ориентированных» отрывков в рамку эпоса; присочинение больших частей в качестве цементирующего элемента между чуждыми до тех пор друг другу массами.

Короче говоря, везде мы видим творческую переделку и разработку, но не соединение в одно целое первоначально самостоятельных частей.

План сюжета остается определяющим от начала до конца, если даже два сюжета срослись в более обширное целое. Ни на одной ступени развития мы не видим, чтобы из отрезков сюжета складывалось единое произведение. Поэтому здесь нет места ни для «собирателя», ни для «систематизатора», или «диаскейаста», как его называют исследователи Гомера [93].

«Редакторы», правда, существовали; так, мы неоднократно ссылались на владевшего письмом редактора версии C, а в ходе развития песен можно предположить и наличие устных, неграмотных «редакторов». Однако эти люди не создали сколько-нибудь значительного памятника. Новая ступень развития сказания требует поэта.

Правда, *добавления* могут также создавать соединительные звенья между двумя сюжетами: напри-

мер, длинный поздний отрывок, повествующий о вдовьей доле безутешной Кримхильды и т. д. (строфы от 1079 до 1399), служит главным образом для того, чтобы теснее связать первый и второй брак. Но ведь оба эти массива по содержанию уже давно были связаны друг с другом. Не встречается и немыслимо на нашем материале такое добавление, которое должно было бы объединить две несвязанные между собой истории.

Мы также нигде не наблюдали, чтобы *вычеркивались* сравнительно большие отрывки с целью создания нового единства из остающегося. Несколько иной случай мы встречаем, когда внутри сюжета исключается одно звено (§ 65); это относится к общей перестановке традиционного материала.

Не остается места и для *импровизации* с сопутствующими ей явлениями. Такие художественные произведения, как героические песни «Эдды» или «Песнь о Хильдебранде и Хадубранде», никогда не были плодом минутного вдохновения [94]. Как часто повторялась мысль, что героический певец, настроив струны, выбирает какой-то «отрывок из сказания» — любой отрывок, предназначенный для данного момента. Так не бывало никогда! Ведь «сказание» — это содержание песни, а его границы менее всего поддавались импровизации, оставаясь наиболее прочными в процессе изменения. На протяжении тысячи лет песня могла измениться до неузнаваемости (как нижненемецкая песня о гибели короля Эрманариха) [95], но границы сюжета оставались прежними. Именно поэтому фактически правильным является древнее народное выражение о героическом певце: «он поет *песню* о вероломстве Кримхильды» и т. д. Определенную песнь, а не какую-либо песнь! Эта песня звучала около 800-го года совершенно по-иному, чем около 1200-го года; в Пассау не так, как в Зосте, в устах Конрада иначе, чем в устах Эберхарда,— и все же она была единством, была живым существом, как гусеница в своих пяти последовательных оболочках.

95. Никто бы не удивился, если бы эпические поэты с их стремлением к более богатой форме использовали два или больше вариантов какого-нибудь сказания, взяв одну черту из первого, другую — из второго. Это было бы, так сказать, *наслаивание друг на друга параллельных текстов*.

Возможность наличия параллельных песен с различными версиями одного сюжета мы должны были учитывать уже для раннего франкского этапа сказания о Брюнхильде. Это наглядно подтверждается исландским сборником песен «Эдды». Мы имеем здесь три песни о Сигурде, одна из которых сохранилась только в прозаической обработке; все они начинаются (или начинались) с прибытия Сигурда к Гьюкунгам и заканчивались смертью Брюнхильды. Мы имеем там также две песни об Атли: обе рассказывают всю историю гибели бургундов, начиная с отправки гонцов и кончая местью сестры.

Все эти песни попали затем в руки исландца, который создал из них единое, последовательно развивающееся повествование, «Сагу о Волсунгах». Мы видим, как автор этой эпической прозы сплетает свою ткань из целых отрывков двух и даже трех параллельных песен. Так, например, ссору женщин во время купания он рассказывает по древнейшей «Песни о Сигурде», затем более спокойный диалог обеих героинь — по самой поздней большой «Песни о Сигурде», далее он дает монолог Брюнхильды, выражающий ее ревность, по промежуточной из этих трех песен. Спрашивается, не могли ли немецкие эпические стихотворцы поступать таким же образом?

Мы не будем отрицать эту возможность. Мы не могли бы, к примеру, опровергнуть тот факт, что автор старшей «Гибели Нибелунгов» знал *две* песни о гибели бургундов с несколько отклоняющимся содержанием и черпал из них материал. Но доказать это мы не можем, а следовательно, нет и необходимости восстанавливать лишние промежуточные ступени. В наши дни мы более скромно оцениваем богатства устной поэзии прошлого, чем это делали романтики; мы уже не считаем, что средневековая литература изобиловала героическими песнями. На материале наиболее богатых вставок последнего по времени произведения мы убедились, что они безусловно черпались не из параллельных источников, а были выдуманы самим художником (в конце § 67). Из тех же соображений мы вынуждены отклонить мысль, будто более ранняя «Гибель Нибелунгов» нашла роль Иринга в одной, а Фолькера — в другой песне.

Было только одно место, убедительно подсказывавшее нам вывод, что поэт «Нибелунгов», помимо основного источника, использовал еще и параллельное произведение — вторую «Песнь о Брюнхильде» (§ 78). Возможно, что найдется еще несколько таких мест. Их можно было бы распознать с помощью таких деталей сюжета, которые не соответствуют характеру обычного источника. Там же, где этот критерий отсутствует, нет смысла привлекать второй источник.

96. На вопросы, которые занимают нас здесь и в дальнейшем, можно надеяться получить ответы лишь на материале одной героической эпопеи в мировой литературе, а именно на материале «Нибелунгов».

Что касается других древненемецких произведений этого жанра, то здесь попытки историко-генетического анализа оказываются безуспешными. Относительно некоторых из этих эпических поэм мы самое большее можем засвидетельствовать, что отдельные стержневые мотивы восходят к старинной традиции, к истории готов IV—V веков, к истории Меровингов VI века. Однако это еще не дает нам поэтического произведения, жизненного и способного перерождаться. Художественное целое предстает перед нами лишь в конце своего развития; источников «Кудруны», «Вольфдитриха» и других мы не знаем даже и косвенно. В отношении главной части книги о Кудруне — истории стойкой героини, которую держат во вражеской стране на положении простой служанки,— можно было даже высказать сомнение, имелось ли вообще у писателя 1240 года сказание с таким сюжетом или оно было его собственным созданием.

Редко, однако, вопрос остается настолько неясным. Гораздо яснее перспектива сюжета о бегстве Дитриха и его возвращении. Здесь нашему взгляду открыта хронологически близкая предыдущая ступень — старший эпос о Дитрихе. Однако этот памятник далеко не так ясен для нас, как его собрат, старшая «Гибель Нибелунгов»; путь к нашим поздним стихотворным текстам: «Бегству Дитриха» и «Равенской битве» — запутан; главное же — ступень, лежащая за ними, рифмованная и аллитерирующая песня, остается лишь смутной догадкой. Здесь пробел уже не заполняется никакими

песнями «Эдды». Можно было поэтому строить самые противоречивые предположения о движущих идеях этого песенного сюжета: в чем, например, заключается содержание изгнания молодого Дитриха; кончалось ли оно победой или отречением?.. В «Песни о Брюнхильде» и в «Песни о бургундах» наши сомнения не заходят столь глубоко.

Опять-таки иной представляется реконструкция сказания о сватовстве Хетеля к Хильде в книге о Кудруне [96]. В этом случае мы должны перескочить через века, чтобы обнаружить предка в далекой эпохе переселения народов. Скандинавские и английские источники свидетельствуют о древнем балтийском сказании, в котором королевскую дочь похищают на корабле у ее отца, после чего отец отправляется за ней в погоню и на побережье разыгрывается жестокое сражение между ним и возлюбленным его дочери. Кроме того, мы смутно догадываемся, что здесь играл какую-то роль певец — дружинник этого возлюбленного. Эти скупые штрихи, да еще личные имена — вот и все, что мы вправе считать общим достоянием немецкой книги и древнего источника; доступный нашему взору первоисточник, первая ступень сказания о Хетеле и Хильде, не выходит за пределы этого схематического наброска. Насколько по-иному обстоит дело с обоими сюжетами «Нибелунгов», где древняя ступень лежит перед нами со всеми своими звеньями, исполненная поэтической жизни!

Более четко, чем к этим произведениям, мы могли бы начертать предысторию верхненемецкого эпоса о Вальтере и Хильдегунде, так как в данном случае в нашем распоряжении имеются если не песенные предшественники, то старинные родичи по боковой линии, имевшие форму книжного эпоса: Санкт-Галленский «Вальтарий» и английский отрывок VIII века. Но на этот раз случаю было угодно, чтобы от самого позднего произведения до нас дошло лишь каких-нибудь 160 строк!

Таким образом, ни один из этих эпосов не имеет настоящего «родословного древа». Что нашел последний автор в своем источнике, что он к этому добавил, о том едва ли можно высказать что-нибудь существенное и определенное.

Лишены родословного древа и аллитерирующий книжный эпос англосаксов «Беовульф», и французский «Роланд», и его собратья, и гомеровский эпос. Становление памятника ускользает от нашего взора. Ненамного яснее и предыстория грандиозной индийской эпопеи [97], лишь наполовину прояснилась и история создания персидской книги о героях.

Кроме «Песни о Нибелунгах», есть еще один «национальный эпос», зарождение которого можно проследить,— это финская «Калевала» [98]. Однако памятник этот лишь с оговоркой может быть включен в разноязычную семью героических эпосов. Отметим следующие отличительные особенности: в данном случае завершающая форма большого эпоса была создана около 1840 года писателем нового времени, эпохи книгопечатания — Элиасом Лёнротом. Это единственный пример, когда национальный эпос можно в основном характеризовать как собрание существовавших до него отдельных песен. В этом случае последний автор занимает совершенно иную позицию по отношению к своим источникам, чем та, которая может быть доказана при рассмотрении «Нибелунгов» и которую можно лишь предполагать для других эпосов. Отдельные стихотворения, слитые воедино Лёнротом, известны во множестве различных редакций, зачастую расположенных в хронологическом порядке. Значит, мы имеем здесь нечто вроде родословного древа. Но поскольку письменные тексты у финнов не уходят столь далеко в глубь веков, то книжная традиция охватывает короткий отрезок времени и исторические процессы развития эпоса даже в отдаленной степени не обладают многообразием и документальной четкостью, свойственной древненемецкой героической поэме.

Развитие эпоса и развитие сказания неотделимы друг от друга. Ведь преобразование поэм не ограничивается только обновлением рифм, ритмов и орнаментации; это в первую очередь переделка и разработка идей, содержания; именно это порождает новые «ступени».

Поскольку в сюжете «Нибелунгов» так ясно, как нигде, выступает история развития эпоса, мы располагаем здесь также и единственной в своем роде возможностью сопоставления сказания.

Оценка песни о Нибелунгах и предшествующих обработок сказаний

97. Нам уже приходилось в ряде мест в связи с историей нашего сюжета говорить о достижениях и утратах. Однако вопрос об их относительной ценности не стоял при этом в центре нашего внимания; мы хотели подвести исследователя к месту, откуда он увидит, как создавались различные ступени, чтобы он мог судить о них на основании своего собственного впечатления. Поставим теперь вопрос, который, вероятно, возникает перед каждым после такого экскурса: *улучшил* ли сказание последний эпический поэт, создатель наших «Нибелунгов»? Или в более общей форме: была ли переработка, проделанная скопами и шпильманами, подъемом или упадком героических сказаний?

Над прежними толкователями сказания о Нибелунгах тяготело ошибочное мнение, будто прекрасным в этих историях является только мифический элемент; Зигфрида связывали с Вотаном и с «глубочайшим восприятием сил природы и их могущества, торжествующего над человеком». В Германии эпохи христианства на эту «бездну чудес» опустилась завеса, и, таким образом, в «Песни о Нибелунгах», по крайней мере для неискушенного взора, сказание утратило свой сокровенный смысл. Это был, конечно, упадок! Для этих исследователей и дилетантов миф был хлебом насущным, а то, что с давних пор составляло содержание сказания — человеческие судьбы и душевная борьба,— казалось лишь простыми камнями.

Даже там, где этот момент отпадал, они смотрели на дело так, будто ценным было, в сущности, лишь «древнее сказание», по возможности лишь его реконструированная праформа, а отнюдь не столь многообразно отклонявшаяся от него «поздняя поэма». Это правомерно, если рассматривать героические сказания только как свидетельства древнегерманских отношений. Но к этому примешивается и давнее заблуждение, будто сказание и поэма — это две разные вещи; будто подлинным сказанием в поэме является лишь то, что с незапамятных времен остается неизменным. Во многих трудах вызывают раздражение педантичные придирки,

как будто художник был обязан списывать все у своих предшественников, тогда как задача состоит, напротив, в том, чтобы оценить его сознательную изобретательность.

Для нас же героические фабулы — это поэтические сюжеты, первоначально, правда, сложенные в аллитерирующем стиле эпохи переселения народов (как его можно условно обозначить); затем, однако, они прошли сквозь века не как окаменелости, а как живые образы, способные врастать и в более поздние поэтические стили. Каждый следующий поэт считал себя вправе обновлять сказание, руководствуясь своими представлениями о правдоподобии и своим эстетическим чутьем. Случалось порой, что нововведение причиняло ущерб, ослабляло какую-нибудь смелую мысль; примером тому может служить более поздняя «Песнь о Брюнхильде». Другие же нововведения обогащали и углубляли — это относится к баюварской «Песни о бургундах». То, что было придумано для песенной формы, нередко страдало в рамках формы эпической (§ 45).

Поскольку лучшие памятники немецких героических сказаний сложились в эпоху рыцарства, в XII и XIII веках, они отнюдь не являются простым отражением древнегерманского духа, а жизненный путь их с начала VII века никак нельзя считать просто упадком. Уже один Рюдигер является достаточным тому свидетельством: его возвышенный образ не имеет ничего общего с полуязыческой стариной; он мог удаться лишь в эпоху 1200 года. Спокойное раскрытие человеческого сердца, которое так любит наш эпический поэт, было ново и немыслимо в эпоху песен; с ним никак не вязалась драматическая стремительность, волнующая нас в песнях «Эдды». И так во многих отношениях; одна ценность исключала другую. Но никогда, ни в одну эпоху не воздвигали чего-либо совершенно нового — немало старого продолжало жить, сохраняя свою действенность. Даже для эпических поэм эпохи Гогенштауфенов остается в силе наше суждение об изменчивости и одновременной устойчивости героического сказания. Если мы все же рискнем поставить вопрос о ценности переделки, то вынуждены будем в целом признать право на существование за новым пониманием формы и задуматься лишь над тем, как оно уживалось с традицией.

Слушателям «Песни о Нибелунгах» рыцарская аристократизация, обогащение палитры и более гладкая форма, без сомнения, казались улучшениями; именно потому это произведение могло вытеснить своих предшественников и оказать влияние на преемников («Кудруну», эпос о Дитрихе и т. д.). Нам утонченность даже в области нравов кажется весьма условной ценностью, тем более в области эстетической. На наш взгляд, более суровая манера основного источника нередко оказывается более созвучной героическому сюжету. Смесь древней героической силы и новой куртуазной изнеженности зачастую коробит нас как рискованное смешение стилей. Не только в полуязыческую эпоху, но, несомненно, еще и вплоть до нашей книги героический эпос был более монолитен. К тому же нам пришлось признать, что там, где последний автор значительно отклоняется от своих источников, где он особенно решительно стремится к пространности и заполняет целые главы статичными описаниями, его изложение становится поверхностным и пустым.

98. Если применять гомеровские требования, то повествовательная манера «Нибелунгов» может показаться сухой и бесцветной. Если же мерить масштабами западноевропейского средневековья, то наша поэма выделяется своей теплотой, красочностью и богатством. Это не скупые и строгие оттенки, как во французской «Песни о Роланде», а скорее бьющая ключом беззаботная расточительность, нередко производящая впечатление пестроты, так что фраза «лучше меньше, да лучше» готова сорваться с наших уст. Мы можем, несомненно, доказать, что от нагромождения и утонченности зачастую страдала фактическая ясность, убедительность взаимосвязи. Где бы мы ни сопоставляли с источниками, мы приходим все к тем же выводам: психологическое углубление и вместе с тем утрата четкой взаимосвязи. Для этого достаточно бросить взгляд на предшествующие разделы.

В этой завершающей форме развития эпоса, несомненно, значительно больше шероховатостей (более или менее ощутимых), чем в его источниках. Причина не только в его объеме — в пять раз превышающем самый большой из прежних эпосов о Нибелунгах,— но также и в более сложной внутренней жизни младшего автора,

далеко ушедшего от угловатого и старомодного героизма. В рыцарском романе условия изменились. Пресловутые «противоречия» в «Нибелунгах» происходят вовсе не оттого, что так называемому «народному эпосу» в принципе прощали больше, чем так называемому «книжному эпосу», а оттого, что автор занимал иную позицию по отношению к своим источникам: взаимодействие поэта и источника происходило отнюдь не по прямой линии (§ 74).

Острота зрения у нашего австрийского поэта менее развита, чем теплота чувства. Его основная сила в лиризме, а не в наглядности. Правда, он находит удовольствие в портретах и создает иногда самые захватывающие; его произведение менее всего можно назвать бледным. Однако это только живые мгновенные впечатления; они сменяют друг друга, очертания их быстро стираются. Он не заботится о том, чтобы ясно представить себе место действия (примеры см. в § 113, 116, 120). Наш австрийский поэт может, сам того не замечая, соскользнуть от собственной сценической декорации к декорации своего источника, так что внезапно перед нами оказываются зрители, которых мы и не ожидали (§ 123). Некоторые диалогические сцены повисают в воздухе (см. строфы 863—875). Он живо повествует о том, как выкидывают за борт капеллана, даже с внешними подробностями, но забывает при этом указать, где и когда это происходит; может быть, когда лодка уже у берега? Согласно строфе 1574, 1, можно было бы предположить, что это именно так, хотя другие факты этому противоречат.

Логика поэта «Нибелунгов» — это логика человека настроений, сдержанного импрессиониста. Вполне понятно, что ему пришлось плохо, когда за него взялся такой лишенный лиризма, рассудочный человек, как Карл Лахман, и высчитал, что он вовсе не единственный поэт, что поэтов было целое множество, иначе он не мог бы допустить все эти нелепости! Да и в наше время исследователь, наделенный проницательностью прокурора, умудрился написать объемистый труд о «Нибелунгах» с ведущей мыслью, что автор или авторы эпоса — допускается, что их было четыре,— заслужили основную отметку «плохо» и лучше бы занялись дру-

гим делом, чем портить подлинное сказание о Нибелунгах...

Главное же остается: этот великий неизвестный обладал такой силой духа, какая необходима, чтобы дать жизнь героическому сюжету. Правда, это уже не был столь героический дух, как у первого автора «Гибели Нибелунгов»: мы наблюдали то тут, то там, как его темперамент и чувство формы шли в другом направлении. Порой он — слишком дитя своего времени для такого своеобразного сюжета. Однако многое в этом сюжете разжигает в нем подлинный героический пыл; в то время это было еще возможно, а спустя несколько поколений — уже немыслимо. Разработка в рыцарском духе историй из далекого прошлого великолепно ему удалась и создала поэтические мысли неувядаемой свежести. Достаточно взять хотя бы те вольные вставки, о которых мы говорили в § 66 и сл., или кое-что из переделок, указанных в § 76—91, и мы увидим в них то, что составляет главную силу поэта-повествователя, ряд новшеств фабулы, столь богатых и выразительных, что никто из его немецких современников и других прославленных эпических поэтов недостоин развязать нашему шпильману ремни башмаков.

Только об *одном* из его далеко идущих новшеств можно сказать, что оно ослабило поэму. Это — несочувственное и недоброжелательное отношение к Брюнхильде. Здесь ему изменила его лира. В остальных же случаях он почти везде способен воздать должное своим героям и их антагонистам.

Не будем забывать, однако, что его источники, сделанные до него, мы знаем лишь косвенно и недостаточно. Если бы мы располагали точным текстом, то могли бы разглядеть мельчайшие детали с точки зрения их преимуществ и потерь. Неоценимая «Сага о Тидреке» — не источник, а лишь суррогат источника; даже там, где ей это наиболее удалось, ее проза относится к стихотворному оригиналу, как гипсовый слепок к мраморной статуе.

99. Неоднократно разбирался вопрос о том, кому же принадлежит подлинная *заслуга* в создании «Песни о Нибелунгах» как художественного памятника? Ведь издавна было известно, что эта книга о героях не является чистым новотворчеством поэта 1200 года. Уже

историк Иоганнес Мюллер [99], один из первых, кто заинтересовался вновь открытым памятником, говорил, что наши «Нибелунги» являются лишь «обработкой» какого-то древнего сюжета, и притом третьей по счету, что им предшествовали две более ранние обработки. Здесь мы имеем первые догадки относительно родословного древа, которое позволила воссоздать последующая наука.

Август Вильгельм Шлегель подхватил точку зрения Мюллера. Правда, все оставалось еще весьма неуловимым, ибо как можно было ясно представить себе предполагаемых предшественников, не зная «Эдды» и «Саги о Тидреке»? К тому же придуманная для Гомера теория малых песен внесла тогда сумятицу в умы. Она сняла положение, выдвинутое Мюллером, ибо если последний эпос являлся сводом, то это была не перестройка древнего сооружения, не обработка в мюллеровском смысле.

Вскоре и цеховая наука надолго отклонилась от правильного пути под влиянием теории Лахмана, согласно которой «Нибелунги» будто бы возникли путем нанизывания 20 песен. Согласно этой теории, вопрос о том, кому принадлежит заслуга в создании памятника, становится беспредметным. Совершенно очевидно, что его 20 частям предшествовала какая-то подготовка; если все это сложить вместе, то окажется, что он — продукт массового творчества; отцы и деды этого эпоса, по мнению Вильгельма Шерера, «несомненно исчисляются сотнями» [100]. О том, каковы же были предшествующие ступени этих 20 «песен», нельзя было и спрашивать. Попытка проследить эти предполагаемые песни рыцарской эпохи в глубь веков, как-то связать их с аллитерирующими песнями о Сигурде и Атли из «Эдды», была заранее обречена на неудачу. Ибо конечный результат, эти самые 20 песен были не от мира сего; от них нельзя было перебросить мостик к чувственно воспринимаемым величинам. Стало быть, не оставалось ничего другого, как поставить крест на предысторию и родословное древо.

Даже и после того, как свернули с этого ложного пути, вопрос о заслугах автора решался по-разному. И это вполне понятно, ибо ответ зависит от того, как представлять себе предысторию памятника.

Из той предыстории, которую мы здесь пытались набросать, читатель может без труда сделать следующий вывод: невозможно приписать эту заслугу кому-либо

одному. Отсюда, однако, не следует, что мы возвращаемся к теории коллективного творчества. Мы предполагаем ограниченное число поэтов, каждый из которых по-своему обрабатывал все сказание полностью. Число этих поэтов можно установить, исходя из ступеней нашего родословного древа.

Обе древнейшие франкские песни, которые явились образцом для сказаний о Брюнхильде и о бургундах, были поэтическим подвигом огромного масштаба. Эти повествовательные трагедии обладали содержанием, способным развлекать и воодушевлять все новые поколения; последовательность сцен в них сохранилась как жизнеспособная основа; их образы имели животворную способность преображаться в более поздних умах, и многие из этих образов тщательно сохранялись до самого конца.

К этим двум творцам присоединяется и третий — автор баюварской переработки VIII века. Он придал «Песне о гибели бургундов» новый облик; к нему восходят немало мыслей и ролей, которые продолжают жить в наших «Нибелунгах». Он создал образ сестры, враждующей с братьями, верной супруги, мстительницы во имя любви. Он придумал Дитриха как миротворца и судью этой великой преступницы.

Мы предпочитаем обойти молчанием одного или нескольких создателей второй ступени сказания о Брюнхильде здесь, где идет речь о золоте Нибелунгов. Четвертым же создателем, внесшим большой вклад в накопление эпического богатства, является автор поэмы о бургундах 1160-х годов: он обогатил «Гибель Нибелунгов» небывалым обилием сцен и персонажей и избрал более художественную форму длинных четверостиший; он создал роли Иринга, Фолькера, Гизельхера и Рюдигера, он явился вторым отцом Хагена; это был художник необычайной силы слова, человек, проложивший путь последнему поэту и послуживший опорой для лучших его начинаний.

Этот последний, пятый, и есть поэт наших «Нибелунгов». Его делом мы считаем связывание обоих сказаний и придание им единой тональности, очищение языковой и стихотворной формы, преобразование их на основе более мягкого и более куртуазного восприятия жизни, изобретательную амплификацию всего изложения.

Кто взялся бы определить в цифрах относительную

ценность этих пяти этапов? Они слишком неравны по своей манере, чтобы приложить к ним одну мерку. Соединенные усилия пяти поэтов сделали возможным появление «Песни о Нибелунгах». В этом произведении отложилось совместное творчество разных эпох и местностей, в корне различные художественные методы.

100. При такой оценке различных участников нам удастся избежать серьезной опасности: мы не будем возвеличивать неведомые нам предшествующие ступени развития эпоса и не станем приписывать им то, что невозможно при всем желании обнаружить в реально существующем памятнике.

Мы отказываемся усматривать в ком-либо из предшественников «истинного автора» «Нибелунгов». Но разве из всего сделанного не был решающим тот шаг, который привел к внутреннему слиянию двух сюжетов и к переосмыслению мести за братьев в месть за Зигфрида?

Это действительно создало новое единство такого огромного масштаба, какому нет равного во всем германском героическом эпосе; и лишь на этой основе стало возможным величественное здание «Нибелунгов». В таком случае дунайский поэт эпохи Каролингов, третий по счету из нашей пятерки, и является великим зачинателем.

Но здесь следует остерегаться недоразумения. Это сращение двух фабул само по себе еще не приближало поэму к масштабам крупного эпоса. Мы уже больше не находимся в плену теории: соедини песни, и ты получишь эпос! Ведь совершенно очевидно, даже после того, что сделал баюварский поэт, мы еще много столетий оставались в пределах узкой песенной формы, и потребовались совершенно новые импульсы и творческие силы, чтобы подняться в эпоху Гогенштауфенов сначала до более краткой, а затем и до полной книги о Нибелунгах.

Правда, можно было бы высказать предположение, что подъем этот мог свободно совершиться и без сращения обоих сказаний; в таком случае письменный памятник содержал бы лишь половину сюжета «Нибелунгов». Однако следует принять во внимание, что при сложившемся положении вещей для того, чтобы появились книги о героях «Нибелунгов», потребовалось взаимодей-

ствие нескольких сил, и одной из этих сил было несомненно переосмысление мести Кримхильды. А оно в свою очередь неотделимо от проникновения франкского сюжета о бургундах на юго-восток, в Баварию, с которым неразрывно связана и роль Дитриха. Однако юго-восток и роль Дитриха как раз и были тем существенным моментом, который определил разрастание песен до масштаба книги. Другие верхненемецкие земли не пошли дальше героической песни, да и на Дунае пергамент и искусство письма первоначально тратили лишь на предания о Дитрихе.

С этой точки зрения переосмысление сказания о бургундах и его внутреннее слияние со сказанием о Брюнхильде является необходимым шагом на пути создания героической поэмы. Тем более значительной кажется заслуга третьего из наших поэтов.

Мы не собираемся здесь восхвалять этот индивидуальный творческий акт: ведь человек этот и не подозревал, какие последствия будет иметь его переделка через 400 лет; самый факт сращения двух сюжетов мы считаем плодом, а не корнем его переделки (§ 33). Подчеркнем лучше счастливую случайность, благодаря которой франкское сказание попало к баварцам, получило здесь новую силу, сомкнувшись со сказанием о Дитрихе, и приобрело такую популярность, что, когда настало время, продолжением книги о бегстве Дитриха сделали книгу о гибели Нибелунгов. Для выполнения этой задачи нашелся призванный к тому поэт, и его книга произвела на соотечественников такое глубокое впечатление, что еще 30 лет спустя она оказалась способной воспламенить честолюбие другого поэта, переделавшего ее в памятник, достойный нового рыцарского искусства. И для решения этой задачи еще раз нашелся большой поэт.

Это были две другие счастливые случайности в истории сказания о Нибелунгах.

Тщательно взвесив все, мы можем считать обоих этих бабенбергских героических поэтов, старшего и младшего, приблизительно равноценными. То обстоятельство, что два художника такого уровня на протяжении 30 лет обращались к одному и тому же сюжету и объединили свои усилия, определило художественную высоту второй части «Песни о Нибелунгах». Такому редкостному ре-

зультату соответствует и редкостная предпосылка. История искусства знает немало случаев, когда великое произведение удается там, где один мастер заново пересоздает наследие другого. Но мы уже видели, что в нашем случае новотворчество не всегда шло по восходящей линии: оно могло ослаблять и затуманивать. Переделать художественное произведение, и притом настолько бережно, чтобы совершенно новый стиль не подчинил себе все произведение,— всегда рискованное предприятие. Не каждая находка поэта позволяет, как говорит Готфрид Келлер, чтобы ее повернули лицом в противоположную сторону.

Разделение «Песни о Нибелунгах» на пласты развития сюжета

101. Мы сказали, что в «Нибелунгах» отложились следы совокупного творчества старого и нового времени. Знание предыстории поэмы дает нам возможность различать в отдельных местах, что́ последний поэт взял у своих предшественников, что́ он так или иначе изменил, где он привнес нечто новое от себя.

Благодаря этому искусство «Песни о Нибелунгах» становится нам более понятным. Нередко к этому искусству подходили чисто описательно, не учитывая предыстории, не различая между доставшимся по наследству и новотворчеством. Подобные описания, когда они предприняты опытной рукой, конечно, правомерны. Однако нельзя не сознаться, что они в какой-то мере производят впечатление картин, лишенных теней. Они ничего не говорят нам о том, что нашел и что мог дать от себя поэт, последний в этом ряду. Они добровольно отказываются от возможности понять шероховатости и швы произведения. Они пренебрегают также важным средством, помогающим объяснить изменчивую манеру изложения. Эта изменчивость часто (конечно, не повсюду) происходит оттого, что образец влияет то сильнее, то слабее, то вообще не оказывает никакого воздействия. Назовем хотя бы два отрывка, о которых мы уже неоднократно упоминали: из первой части — поездку в Изенштейн, а из второй — приключения на Дунае: своей поразительной свежестью, своим особым колоритом оба они обязаны щедрому использованию источни-

ков. Мы уже говорили о том, как отразилось глубокое различие обеих частей поэмы в этих двух столь различных образцах.

Прибытие Нибелунгов ко двору Этцеля во всех чисто описательных передачах представляется неудачным; и так уже несколько рыхлые у поэта взаимосвязи в сокращенном пересказе полностью распадаются. В данном случае знакомство с предшествующей ступенью позволяет слегка усилить эту связь. Кто смотрит на горный ландшафт глазами геолога, сумеет острее разглядеть многое даже на его живописной поверхности.

Однако историко-генетическое исследование ведет нас еще дальше. Обращаясь к тому, что заимствовано нашим автором «Нибелунгов» из традиции, мы можем спросить себя: создано ли это непосредственно его источником или восходит к одной из более ранних ступеней? Посмотрим еще раз на родословное древо (см. выше, стр. 123): первая часть произведения имеет две отчетливо выраженные предшествующие ступени — младшую и старшую песнь о Брюнхильде; второй части предшествуют три ступени — старший эпос о гибели бургундов, баюварская песнь и древнефранкская песнь (мы не упоминаем о побочных источниках).

Таким образом, можно попытаться разделить «Нибелунги» на п л а с т ы. Слово «пласты» вызывает ассоциацию с пластами земной коры, когда на поверхность выступают то более древние, то более ранние напластования. Воспользуемся этой геологической аналогией, не забывая при этом о различии: более ранние «пласты», выходящие на поверхность в нашем памятнике, не сохранились в неизменном виде или, во всяком случае, лишь в редких случаях и в малом объеме: встречаются дословные пережитки из ближайших источников, а эти последние в свою очередь сохранили пережитки из с в о и х источников. Но в целом заимствованное из более ранних ступеней прошло сквозь художественное оформление преемников, а то, что мы читаем в «Песни о Нибелунгах», написано рукою последнего поэта 1200 года. Поэтому столь излюбленное сравнение с собором, который строило несколько мастеров, также не вполне удачно. Эти зодчие могли ведь совершенно спокойно сохранить хоры, возведенные в романском стиле, и поперечный неф в переходном стиле, возводя свой про-

дольный готический неф. Наш эпический зодчий — будем придерживаться этого образа — сохранил в одном месте только капитель, в другом — только ребро стрельчатого свода, построенного более ранними мастерами, зато очень многое от основного плана!

Те элементы сказания, которые перешли из традиционных источников, подвергались иногда бóльшим, иногда меньшим изменениям. Между свято сохраняемыми и в корне новыми элементами нет резких границ. Художественный вклад последнего поэта не всегда является наиболее значительным там, где он творил, не опираясь на источники; возможно, что так же обстояло дело и у предшественников.

Только в этом смысле мы можем сказать, что плач Дитриха о своих дружинниках является более поздним напластованием, что его печаль о Рюдигере относится к третьему слою, а его поединок с Хагеном — ко второму, между тем как в эпизоде выпытывания тайны клада проступает древняя порода первого пласта.

102. Многие значительные по объему отрывки в «Нибелунгах» являются целиком позднейшим слоем. Как новобрачный Зигфрид отправляется в свою страну, как его отец передает ему корону и как умирает его мать; как затем Гунтер посылает ему приглашение и «как они едут на празднество» — во всем этом рассказе, насчитывающем 124 строфы, нет ничего от более древней породы. В такой же степени это относится и к равному по длине отрезку, посвященному поездке Кримхильды на Дунай.

В то же время нет и не может быть больших отрезков, которые восходили бы целиком к б о л е е р а н н и м пластам. Это сводится к уже сказанному нами: эпический поэт нередко совершенно покидал свои источники, но никогда не прибегал к простому их повторению.

Однако он может в разной степени приближаться к этому второму полюсу. В одном случае ничтожное ядро более раннего наслоения окружено обширной оболочкой более поздней формации. Сюда относятся 130 строф о войне с саксами и другие вставки, о которых шла речь в § 66 и сл., а также большой заключительный отрывок первой части (начиная со строфы 1014). В других случаях более раннее ядро оказывается более весомым: оно может образовать основной массив дей-

ствия, но все детали создаются заново, как, например, 150 строф сватовства Этцеля или 50 строф охоты; оно может занимать осязаемую часть поверхности: возьмем хотя бы сцену убийства Зигфрида, или приключение на Дунае, или прибытие ко двору гуннов. Обычно в таких случаях чередуются мысли из более раннего и более позднего слоя, и соотношение между ними бывает весьма различно. Исключительно *много* древнего содержит последний эпизод выпытывания тайны клада; в данном случае объем на самой поздней ступени едва ли значительно увеличился. Крайний случай, когда более ранний пласт выступает на поверхность в сжатом виде, встречается редко и лишь в отдельных строфах (наглядный пример этому см. в § 110), а целая интермедия такого типа встречается лишь однажды — эпизод с пограничным стражем Эккевартом. Здесь последний поэт ничего не выдумал, он лишь урезал; однако этот случай был вызван крайностью (§ 52).

Картина станет еще пестрее, если разложить «*более ранний пласт*» на его две или три генеалогические ступени. При этом всегда возникнет вопрос: дала ли предшествующая ступень только мысли или также и дословный текст? Исследование будет плодотворным лишь тогда, когда в смене пластов оно будет искать выражение воли художника. Конечной целью является восприятие поэмы, лежащей перед нами в законченном виде, как результата процесса ее становления.

Придерживаясь этих ориентиров, мы можем рассмотреть «Песнь о Нибелунгах» во всех ее деталях; выделяя отдельные ступени, мы получаем основную нить истории сюжета. Нередко, правда, остаются нерешенные вопросы. Уже то, что находилось в ближайших источниках, порою недостоверно, а ступени, восходящие к эпохе аллитерирующей поэзии, часто ясны нам только наполовину. В этом случае должно прийти на помощь сопоставление стилей, причем более ясный случай должен пролить свет на более туманный.

Это подразделение на возрастные слои лучше всего соединять со связным чтением «Нибелунгов». Здесь мы ограничимся наглядным показом на пяти примерах того, что представляет собой этот метод и что он в состоянии дать. Мы не подбираем эти куски таким образом, чтобы

участие последнего поэта выглядело как большое усовершенствование; это лучше могли бы показать другие отрывки: эпизоды с Ортлибом, Рюдигером и Дитрихом в § 85, 83 и 90. В первой части писатель по сравнению с певцом песни почти всегда кажется более значительной личностью. Напротив, первый отрывок второй части (см. ниже, § 122 и сл.) легко может создать впечатление, что с тем же успехом можно было бы остаться на предпоследней ступени!

Мы рекомендуем читателю, который готов и далее следовать за нами, раскрыть «Песнь о Нибелунгах», пусть даже в переводе, иначе наши примеры не дойдут до него, поскольку здесь нам предстоит значительно больше, чем прежде, заниматься деталями текста.

103. Строфы 1—19. Введение о вормсских королях и сон Кримхильды.

Все это более чем наполовину представляет собой наносный песок наиболее позднего происхождения, лежащий даже поверх последнего пласта, т. е. произведения нашего поэта. Мы имеем здесь, в частности, особый случай, когда редактор рукописи C вносил ряд добавлений, и притом удачных: большинство писцов списывало их, даже если им в дальнейшем и приходилось возвращаться к оригиналу; благодаря этому строфы из рукописи C попали и в наши печатные тексты. Издание, стремящееся воспроизвести подлинный текст, должно было бы игнорировать их.

Из этих 19 строф не менее 11 принадлежат редактору. Он так подробно представляет читателю королевскую семью, что превратил это в настоящую «театральную программу»; разговор о сне он также расширил, включив, между прочим, намек на месть за Зигфрида (строфа 19), выходящий за пределы первого сказания. Прибавил он также и новые имена: Данкрат — отец королей, Альцей — рейнско-гессенский город, родина или вотчина Фолькера. Оба они идут от автора поэмы «Плач» и тем самым даже не восходят к поэту «Нибелунгов».

Дополнительная строфа, 17-я, вносит тонкость, которой, несомненно, гордился ее создатель. Она предвосхищает ту сентенцию, которую сам автор приберег на конец: что радость в конце концов воздается скорбью (§ 58). Дословный текст показывает, что это должно было перекликаться с более поздним местом. В устах

молоденькой девушки это печальное изречение звучит комически нравоучительно.

Если прочесть наш начальный отрывок без строф 3, 7—12, 16, 17 и 19, то это покажется благотворным облегчением. Вступительная строфа: «Много чудесного рассказывают нам старые были...» («Uns ist in alten maeren wunders vil geseit...») — звучит для нас родным и привычным; несмотря на несколько растянутую форму, она создает определенное настроение, но несомненно является наносным элементом; об этом говорят уже хотя бы внутренние рифмы: подобных украшений автор «Нибелунгов» никогда не придавал обеим половинам строфы.

Итак, подлинная «Песнь о Нибелунгах» начиналась следующим образом:

Красавица царевна в Бургундии жила.
Прекрасней всех на свете та девушка была...

Затем наряду с именем героини назывались три брата ее, а также Вормс и Рейн. Далее следовал сон Кримхильды, при этом мать ее Уота, которая должна истолковать его, вступает в повествование без специального введения, и в дальнейшем формально представленными оказываются только Зигфрид и его родители.

104. Мы знаем, что сцена сна является вставкой более поздней «Песни о Брюнхильде», т. е. второй ступени. Ее объем, 12 длинных строк, мог быть уже в песне таким же. Намеки остаются в рамках сказания о Брюнхильде, они умалчивают о мести. Текст был, во всяком случае частично, переделан заново последним поэтом, так как мы обнаруживаем изменение фактической детали: он обходит молчанием золотое оперение сокола. Эта деталь засвидетельствована исландской «Песнью о снах в следующих словах: «...и перья его были золотистого цвета» — и, с другой стороны, двумя знаменитыми строфами Кюренберга, подсказавшими это место в «Песни о Брюнхильде»: «...и перья его были червонно-золотые» («...unt was im sîn gevidere alrôt guldîn»). Кроме того, в строфе 13 это предложение выходит за границы первой пары строк, что не вяжется с двустишиями песни (§ 72). Глухой намек на печальный конец: «...если бог его не сохранит, придется тебе скоро его потерять» — также напоминает смягчающую манеру нашего поэта. Напротив, дословным пережитком является

звонкая рифма в строфе 14: Uotèn : gúotèn; такие окончания не встречаются у автора в первой части. Описание того, как два орла разрывают на куски сокола, также возникло из концепции песни, где наряду с Хагеном в мести участвует и Гунтер.

Строфа 18, бледная как по языку, так и по содержанию, представляет собой наиболее поздний пласт.

Начинался ли песенный источник сразу со сна? Похоже, что так, но тогда текст первой строки не мог звучать:

Кримхильде благородной привидилось во сне...

т. е. последние слова требуют предшествующего восхваления девушки; кроме того, им присущ тот торжественный тон, в который подчас впадает наш шпильман. Баллады нередко начинаются прямо с описания сна, например:

Снилось гордой малютке Хильде в горнице ее...

Правда, от «Песни о Брюнхильде», с ее гораздо более насыщенной и распространенной манерой изложения мы вправе ждать, что там сну предшествовало несколько вводных строк. В таком случае и наши четыре начальные строфы (2, 4—6) содержат ядро, относящееся ко второму пласту. И ничто не препятствует нам возвести к источнику приведенное выше двустишие:

Красавица царевна в Бургундии жила,
Прекрасней всех на свете та девушка была.

Оно очень напоминает ввод Брюнхильды:

На севере, за морем царила королева...

а его мы относим еще к песне (§ 74).

Остальное в этих четырех строфах уже по языку напоминает более позднюю ступень, по содержанию же противоречит песенному источнику в том, что трижды намекает на грядущую гибель бургундов: обстоятельство, еще невозможное в «Песни о Брюнхильде».

Впрочем, первое из этих мест: «Красота Кримхильды оказалась гибельной для многих» — включено в текст непродуманно: оно подходило бы к героине, сватовство которой оборачивается бедою, например к Брюнхильде.

В «Саге о Тидреке» все начало сказания о Брюн-

хильде подверглось разрушению, так что она не может облегчить нашу задачу.

В приведенных строфах нет ничего, что восходило бы к древнейшей ступени: аллитерирующие песни, как можно заключить по «Эдде» и «Хильдебранду», вообще не знают таких вступлений. «Нибелунги» полностью сохранили старый план сказания о Брюнхильде в том смысле, что первым местом действия является двор бургундов; действие ведь не начинается в замке Брюнхильды.

Подведем итог: основной костяк первых 19 строф относится ко второму слою с несколькими бесспорными добавлениями и несколькими легко обнаруживаемыми изменениями последнего поэта; к этому присоединяется значительная амплификация, произведенная его же рукой.

105. Авантюра XVI: «О том, как был убит Зигфрид».

Для того чтобы восстановить источник, младшую «Песнь о Брюнхильде», мы можем воспользоваться обстоятельным, хотя и изобилующим пробелами разделом «Саги о Тидреке». Дополнением являются фарерская баллада о Брюнхильде, косвенным путем заимствовавшая материал из немецкой песни (§ 13), и южнофранцузский эпос «Даурель и Бетон», который в своей первоначальной форме подарил песне кое-какие черты (§ 18). В отношении древней ступени «Эдда» ничего нам не дает; старая песня с описанием смерти Сигурда в лесу на этом отрезке не более как тень. Мы уже высказывали предположение, что это объясняется утратой элементов древнефранкского сказания (§ 11).

Рассказ начинается так:

Однажды знатный Гунтер и Хаген боевой
Потешиться решили кровавою игрой.
В лесу водились зубры, медведи, кабаны,
С которыми охотники расправиться должны.

Бесчисленная свита сопровождала их,
Отправился и Зигфрид, неукротим и лих;
Где бьет родник студеный, там будет он сражен,
Погубленный Брюнхильдою, коварнейшей из жен.

Обе начальные строфы (916—917) могли быть довольно точно заимствованы из второго слоя. Обратим

внимание на монументальный стиль, на синтаксическую структуру и на объединение Гунтера с исполнителем мести Хагеном, особенно же на заключительный стих: ведь, согласно концепции третьего слоя, бедная Брюнхильда уже ни к чему не «подстрекала»!

Начало в текстуальном отношении соприкасается со словами саги: «...Король Гунтер и Хаген объявляют, что снарядились, чтобы выехать на охоту за дичью». Однако это происходит до еды и без Зигфрида; поэтому пятая из приведенных нами строк добавляет, что «Зигфрид также присоединился к ним»; упоминание о «великолепных яствах» является поздним напластованием. Вместо этой кухонной роскоши «Песнь о Брюнхильде» имела простой и некуртуазный штрих — еще дóма, во время утренней еды, Хаген велел подавать к столу соленые кушанья без всякого питья, чтобы вызвать у Зигфрида жажду. Кое-что из этого сохранил наш шпильман, когда позднéе, во время еды в лесу, «виночерпии замешкались» (т. е. заставили себя ждать); это дословно перекликается с соответствующим местом в скандинавском пересказе.

Древняя ступень обходилась, вероятно, без специальной мотивировки этой жажды.

Строфы 918—925: прощание Зигфрида с Кримхильдой. Оно представляет добавление второго пласта по образцу романской поэмы. Так как «Сага о Тидреке» утратила это звено, то мы не знаем, насколько глубоко идут новшества на третьей ступени, имелись ли уже в песне отсутствующие в «Даурeле» с н ы. В пользу этого говорит, во всяком случае, то, что во сне выступают два противника, а также упоминание о кабанах, которому впоследствии — уже в песне, а не в эпосе — соответствует измышление, будто герой был убит вепрем. Позднейшей ступенью является ссылка на неосторожную откровенность Кримхильды в разговоре с Хагеном (§ 66, 3).

Поэт опустил разговор перед отъездом Хагена, в котором Брюнхильда подстрекает его к убийству; представление, которое составил себе последний автор об этих двух фигурах, делало их беседу ненужной и невозможной. Равным образом и то, что Кримхильда ложится спать, чтобы не сидеть с Брюнхильдой, звучало для нашего эпического поэта слишком «по-мужицки».

106. В строке 926,1:

Охота поскакала в густой и темный лес...

мы снова видим дословную перекличку с сагой, то есть опять обломок второго пласта. Однако сразу же следует новшество: «множество рыцарей смелых» и указание, что Гернот и Гизельхер остались дома; мы видели, что песня называла в качестве участников охоты всех трех братьев, а для ее более плоскостной манеры пяти названным героям не требовалось никакой свиты.

Новотворчеством является также и все последующее пространное описание охоты вплоть до прибытия к роднику (строфа 977). Взамен этих 52-х строф скандинавская сага дает лишь десяток строк следующего содержания: «Они охотятся и на конях и пешими до изнеможения, и Зигфрид все время впереди; долго гонятся они за большим вепрем, и, когда собаки уже вцепились в него, Хаген поражает его насмерть» (здесь Хаген по ошибке заменил Зигфрида); «они потрошат убитого зверя, и становится им нестерпимо жарко, и тогда они идут к ручью...»

Таким образом, это сцена обычной охоты, лишенная особых прелестей колорита и настроения: она еще раз показывает превосходство Зигфрида, мотивирует жажду и питье из ручья и соотносит убитого вепря с Зигфридом (§ 8). Мы полагаем, что этот остов следует приписать уже древнейшей ступени.

Позднейший поэт показывает превосходство Зигфрида иными, не столь простыми средствами. Короли у него с самого начала решают охотиться отдельно, поэт следит только за Зигфридом, заставляет его убивать самых необычайных животных, в том числе и льва, и тем самым делает его «победителем в охоте». Большой вепрь все еще выделяется среди другой дичи, но детали и смысл событий изменились: теперь он не образует кульминационной точки охоты; да и все последующее уже не перекликается с образом вепря. В более ярком свете выступает теперь другой введенный заново подвиг героя: он ловит и вяжет дикого медведя, пускает его среди котлов и поваров и в конце концов оказывается единственным из всех преследующих, кому удается настигнуть спасающегося бегством зверя.

Эта красочная интермедия превращает первона-

чально бесцветное изложение источника в веселую и жизнерадостную сцену в манере, свойственной шпильману. На тот же жизнерадостный лад настроено и все остальное: эта королевская охота со всей подобающей ей роскошью и хорошо знакомыми певцу звуковыми впечатлениями (превосходны строфы 941, 945, 958, 961!), описание оружия и одежды Зигфрида с уместным увлечением и теплотой, примечательные по своей будничной простоте разговоры об отсутствии вина — все это предстает перед нашим взором озаренное золотым сиянием солнца южной Германии, как ясный день перед грядущей тьмой, как луч счастья перед горестной кончиной. Этот сознательный художественный контраст снова повторяется у нашего поэта в описании дружелюбной обстановки в Бехларен перед сценами недоверия и страха, царящих при гуннском дворе; правда, здесь основание было заложено уже предшественником (§ 42). Опять-таки несомненной удачей последнего поэта следует считать блестящую сцену, предшествующую убийству мальчика (§ 85).

Переход к сцене у родника также является позднейшим наслоением. Бег наперегонки трех героев служит заключительным поводом показать первенство Зигфрида. Возможно, что на эту мысль натолкнул поэта песенный источник с его описанием погони за дичью, где Зигфрид все время идет первым. Однако во всем обширном эпизоде охоты не удается обнаружить сколь-нибудь заметные пережитки предшествующей ступени.

107. Затем следует сцена убийства у источника, 24 строфы.

Строфа 978: Зигфрид предлагает Гунтеру напиться первым. Эта деликатность, характерная для третьего пласта сказания, подчеркивает «доблесть» Зигфрида, которая привела его к гибели, и неблагодарность Гунтера. Наш поэт заменил ручей «колодцем», т. е. родником под сенью липы,— незаметный сдвиг в сторону миннезанга и более поздней народной песни. Вероятно, он полагает, что у источника может напиться за один раз только один человек, а грубая картина, вроде троих мужчин, одновременно растянувшихся ничком у ручья, наверно, претила его вкусам.

Строфа 979 содержит ядро, заимствованное из второго пласта: «Король Гунтер бросается на землю и пьет»,

и «тут подымается Хаген, после того как он напился», гласит сага. Поэт «Нибелунгов» считал, что Хаген достаточно занят похищением оружия (строфа 980); видимо, он первый приписал эту предосторожность Хагену; он воспринимает его здесь как своего личного врага и наделяет его отрицательными чертами.

В строфе 981 крест, нашитый на одежде Зигфрида между лопатками, является добавлением позднейшей ступени (§ 66,3); в источнике был более правдоподобный удар копьем, так же как и метание копья. Наш поэт, любитель колорита и настроений, сразу же находит живописную деталь, а затем испускает вопль негодования: «Он пронзил его сквозь крест с такой силой, что кровь его сердца брызнула из раны на одежду Хагена. Столь постыдно не поступит больше никогда ни один герой!» Сравним с этим деловитую и физически осязаемую ясность саги: «Он хватает свое копье обеими руками и пронзает им Зигфрида между лопатками с такой силой, что, пройдя сквозь сердце, оно выходит из груди!»

Строфы 982—986: Зигфрид вскакивает на ноги и замахивается щитом на Хагена. В основе — это второй слой, утраченный в «Саге о Тидреке», но засвидетельствованный в фарерской балладе даже с дословной перекличкой: «О если б он имел в руке свой меч!» Не исключено, что эта деталь восходит к древнейшей ступени; в той версии, где убийство совершается на ложе, Сигурд наносит смертельный удар убийце, младшему из свояков — Готмару; этот момент был включен и в вариант убийства в лесу, но в ослабленном виде — лишь как попытка мести, ибо Хаген должен был остаться в живых. Тот момент, когда щит раскалывается и из него вылетают драгоценные камни, следует, по-видимому, объяснить неумеренным рвением последнего поэта, ибо позднее Кримхильда видит щит «целым и неповрежденным» (так и в источнике); см. § 110.

Обе строфы, рассказывающие о том, как Зигфрид бледнеет и падает в цветы, опять-таки находят в балладе соответствие, указывающее на предшествующую ступень: «Сигурд побледнел на зеленом лугу, бледен он стал и слаб!»

Затем — последние слова Зигфрида в строфах 989—998. В «Саге о Тидреке» это целая речь, сурово-муже-

ственная по содержанию: «Не мог я ожидать этого от моего свояка, а если б я знал, когда еще стоял на ногах... тогда был бы разбит мой щит, и попорчен шлем, и иззубрен меч, и можно было бы ждать, что все вы четверо полегли бы мертвыми, прежде чем это случилось!» В последней ступени сохранились лишь бледные следы: «О если б я мог предвидеть ваши гнусные намерения, я, пожалуй, сумел бы сберечь от вас свою жизнь!»

Однако и некоторые другие мысли из речей Зигфрида, очевидно, заимствованы из песни: они подтверждаются частично одной из песен «Эдды», частично — французской поэмой. Это — более мягкие выражения, обращенные, в сущности, к исполненной отчаяния супруге, т. е. они восходят в конечном счете к варианту сказания со смертью на ложе. Они уже давно были перенесены в рассказ об убийстве в лесу, а затем французский образец XII века еще более усилил эти черты.

Умирающий клянется, что он всегда был верен своим шуринам; он с состраданием вспоминает жену и маленького сына, поручает вдову милосердию убийц. В песне был и намек на грозящую ребенку смерть, но нашему автору это не понадобилось, поскольку у него ребенок находится в безопасности, где-то на Нижнем Рейне или в стране Нибелунгов (§ 66, 4), а словам Зигфрида: «Да сжалится господь над тем, что у меня беззащитный сын»,— он придал характерный моральный оборот: его ведь будут корить тем, что его родственники совершили убийство!

Даже и то, что герой обращается к этим вероломным родичам во множественном числе, звучит в соответствии с источником, предполагающим присутствие братьев Гунтера.

Вольной вставкой являются «все рыцари», которые сбегаются в строфе 991,— второй пласт знал только трех королей и их вассала. Но укоризненные сетования одного из свиты имеются и в «Даурele»; немецкая песня, вероятно, вкладывала их в уста Гизельхера, и лишь последний поэт перенес слабый отблеск их на Гунтера, опять-таки в целях смягчения. То же самое мы наблюдали и в § 79. Мысль о том, что «всех нас за это будут порицать», он перенес в монолог Зигфрида (строфа 900, 1).

108. Один лишь Хаген продолжает упрямо злорадствовать по поводу совершенного злодеяния. В этом месте сага приводит исконные, безусловно восходящие к песне слова: «Все это утро мы преследовали вепря, и все мы вчетвером едва смогли его уложить; теперь же, за короткий миг, мне одному удалось свалить медведя или зубра! Если бы юный Зигфрид стал обороняться, всем нам четверым труднее было бы одолеть его, чем уложить медведя или зубра — храбрейшего из всех зверей». (Сюда примыкала и горделивая речь Гунтера, см. ниже.)

Это сравнение благородного героя с диким зверем было слишком резким для автора «Нибелунгов»; к тому же ведь у него загнанный вепрь потерял свое прежнее значение. У него Хаген говорит: всем нашим заботам теперь пришел конец, отныне никто не сможет нас одолеть! Благо мне за то, что я уничтожил его владычество! Но и эти слова никак не могут быть новотворчеством последней ступени; они, несомненно, вытекают из представлений более древнего сказания, где Гибихунги правили совместно со своим зятем и могли чувствовать, что он затмевает их величие и угрожает их власти (§ 4, 76). В «Песни о Нибелунгах» нет места для такой «заботы». Таким образом, эта мысль бесспорно относится ко второй, а может быть, и к древнейшей ступени.

Шпильман поставил вначале это бессердечное «Благо мне!», когда-то следовавшее за смертью героя, вставив его посреди речей Зигфрида. Но последнее слово сохраняется за Зигфридом, он кончает скорбным воспоминанием о любимой жене. Сдвиг тональности целиком в духе последнего автора.

Когда же Зигфрид испустил дух, присутствующие подавлены; они совещаются вполголоса («Дело худо!»), как снять с себя ответственность за совершенное; и слова, некогда сказанные Гунтером: «Поистине ты хорошо поохотился, доставим же этого зубра моей сестре Кримхильде!» — с необыкновенной тонкостью переведены в свою противоположность, в звучные строки, снова напоминающие народную песню (строфа 1002, 2—3):

> Никто еще, охотясь, не нес таких утрат,
> И над сраженным вепрем рыдают стар и млад.

Из этой заключительной части, несущей на себе отпечаток настроений последнего поэта, мы можем возвести

к предшествующей ступени следующий стих: «Они положили его на щит» (сходно и в фарерской балладе). Мысль взвалить вину на разбойников в измененном виде воспроизводит следующее место источника: «Мы охотились за вепрем, который нанес ему смертельную рану». Эту фразу вместе с ответом вдовы автор песни заимствовал из французской поэмы, где она значительно глубже срослась с ходом действия; однако в немецком тексте она хорошо вяжется с более ранними мотивами вепря. Но в песне это оправдание всплывало, по-видимому, только в присутствии Кримхильды, в минуты волнения (§ 111); здесь оно подсказано предусмотрительностью совещающихся охотников, что гораздо более соответствует пространной книжной манере; значит, это последняя ступень.

Подведем итог. Обширная глава, описывающая охоту и убийство Зигфрида, своим ядром и некоторыми деталями восходит, как мы полагаем, к древнейшей ступени. Кое-что является добавлением второй ступени, например прощание с супругой, сетования об убийстве (Гизельхера). Сама охота есть творческое новшество третьей ступени; она мало что переняла из первоначального наброска. В сцене убийства большинство черт, как в описании, так и в речах, заимствованы из источника, но они почти сплошь оформлены заново, смягчены и переставлены. Лексических заимствований мало. Амплификация стиля относительно невелика, многое автор эпоса вычеркнул.

109. Непосредственно следующий за этим отрывок, авантюра XVI, строфы 1003—1013: Плач Кримхильды над телом Зигфрида.

В рукописях и печатных изданиях эту главу открывает строфа 1002 с приведенными уже выше словами: «Никогда герои еще так плохо не охотились!..» Но нет сомнения, что в этих стихах, обращенных и к прошлому и к будущему, поэт создал одну из лучших концовок авантюры, тогда как новая мелодия мощно вливается в строфе 1003:

О страшном злодеянье поведаем теперь
И об ужасной мести...

Но перед этим шпильман опустил кое-что, представляющее собой драгоценное звено второй ступени: упомянутое ранее ликование победительницы — Брюнхиль-

ды. Мы уже видели, что значил этот эпизод для фабулы и что было виной его бесследного исчезновения (§ 16 и 80).

Брюнхильда велела отнести тело убитого к Кримхильде. Так и случилось; мы читаем в саге: «Они понесли его в покои, что наверху; они были заперты. Тогда взломали дверь, внесли тело и бросили его на ложе ей в объятия. Она просыпается и видит, что рядом с ней лежит юный Зигфрид, и был он мертв...»

Этот ужасный по своей жестокости рассказ мы приписали древнейшей ступени, т. е. той франкской версии, к которой восходит наше немецкое сказание. Здесь наиболее ощутимо выступает смещение вариантов с убийством на ложе и убийством в лесу. На север оба варианта проникли еще в чистом виде: убитого в лесу оставляют на съедение волкам, а убитый подле супруги был пронзен мечом здесь же, на своем собственном ложе. Две четко обособленные, логически последовательные версии. Смешение никак не могло исходить от автора саги 1250 года. Он честно следует здесь за немецкой песней. Эпизод с телом, брошенным на ложе, вытекает из предшествующих слов Брюнхильды, а их никогда бы не мог придумать автор саги. Сам немецкий текст еще достаточно ясно свидетельствует о том, что его третья ступень выросла из упомянутой предшествующей: «О дерзости великой послушайте рассказ...» Вслед за этими словами, в которых поэт как бы переводит дух, сообщается, как убитого несут к опочивальне Кримхильды и тайком кладут у ее дверей; там она найдет его, когда выйдет к ранней обедне.

Для той обстановки, в которой мы находимся, это — сдержанность, щадящая чувства слушателей. И все же эти слова о «великой дерзости!..» Мы видим в них наследие старой песни; эта строка служила здесь зачином последующего жестокого эпизода. В § 19 мы взяли на себя смелость восстановить рифмующийся с нею стих.

Благодаря этому смягчению автор «Нибелунгов» должен был изменить и место действия всего эпизода. Встреча Кримхильды с мертвым возлюбленным стала чем-то совсем иным. На второй ступени Кримхильда оплакивала Зигфрида на своем ложе, в присутствии убийц, и Хаген ей отвечал. Третья ступень сохранила

полностью некоторые из этих речей, но в ином обрамлении.

110. Позднейшим напластованием являются четыре строфы — 1005 и сл. Звонят колокола собора. Кримхильда будит свою челядь. Слуга, принесший факел, замечает обагренный кровью труп, он останавливает свою госпожу: «У порога опочивальни лежит убитый рыцарь!» Ее первая мысль — «о вопросе Хагена»... Все это основывается на предпосылках третьей ступени.

Далее, в строфе 1009, следуют два традиционных штриха, оба утраченные сагой: Кримхильда падает в обморок — это второй пласт, песня заимствовала эту черту из французского «Дауреля». Затем королева вскрикивает так, «что стены опочивальни содрогнулись»,— древний мотив, засвидетельствованный «Эддой»; он идет от варианта смерти на ложе, и здесь он имел место в самой опочивальне, а не на пороге; еще в более поздней песне он следовал после того, как Кримхильда узнавала убитого. Таким образом, на второй ступени оба проявления скорби овдовевшей женщины выступали рядом: одно восходило к древней местной традиции, другое — к поздней иноземной.

Далее снова выступает позднейший пласт. Слуги пытаются успокоить ее: «Может быть, это кто чужой?» — Но Кримхильде все известно:

Супруг мой, милый Зигфрид, о, кто его убил?
Брюнхильда то задумала, а Хаген совершил.

Это верное предчувствие вполне обосновано после всего случившегося, но за удачной находкой поэт не замечает, что источник поведет его в дальнейшем по иному пути.

После строфы, которая в строке 3, возможно, заключает традиционный штрих («Хоть был он кровью обагрен, она тотчас его узнала»), следуют слова Кримхильды, точно придерживающиеся песни:

О, горе мне, о, горе! Ведь твой надежный щит
Мечом не перерублен; коварством ты сражен,
Когда б убийцу знала я, ты был бы отомщен.

Текст «Саги о Тидреке» такой: «Злые раны нанесли тебе: где мог ты их получить? Вот стоит целый твой украшенный золотом щит, он нигде не поврежден, да и шлем твой нигде не пробит. Откуда раны твои? Тебя,

наверно, убили! О если б знала я, кто это совершил,— ему было бы отомщено!»

Возможно, что двукратный вопрос является амплификацией скандинавского автора; в остальном он, конечно, ближе к немецкой песне, и мы имеем здесь редкий случай, когда эпический поэт сокращает певца. Совпадение саги и «Песни о Нибелунгах» становится под конец настолько точным, что мы обнаруживаем длинные строки общего источника и можем восстановить целую строфу (§ 19). Содержание имеет архаический характер; можно предположить, что оно относится к первой ступени. Обратим внимание, что здесь у Кримхильды еще нет той пророческой уверенности, какая звучит в первом ее возгласе, присочиненном автором «Нибелунгов».

Мы говорили о неповрежденном щите в связи с убийством Зигфрида (§ 107) — действительно, он не был «изрублен мечами». Неужели последний поэт ввел это выражение намеренно, чтобы не вступить в противоречие со своей предшествующей вставкой? Вероятнее всего, он просто забыл, что́ он там рассказывал о щите.

В строфе 1013 (плач слуг) шпильман вновь обретает свой самостоятельный голос, и это дается ему нелегко. В «Нибелунгах» найдется немного строф с таким резким спадом напряжения.

111. Моменты, заканчивающие сцену плача на второй ступени, на третьей должны были отодвинуться назад. С восклицанием Кримхильды: «Тебя убили!» — песня связывала ответ Хагена: «Он не убит — вепрь сразил его»,— после чего следовали слова Кримхильды, заключавшие весь эпизод: «Этим вепрем был ты, Хаген, и никто другой!» Этот диалог, как мы уже установили, заимствован из «Дауреля» и был утрачен в нашем эпизоде, поскольку Хаген в нем отсутствует. Эпический поэт использовал его в более поздней картине в тот момент, когда с покоящегося на носилках тела торжественно снимают покрывало (строфы 1045—1046).

Оглянемся назад. Из общего числа 44 строк только одна четверть содержит традиционные мысли, но зато в форме, необычно близкой к источнику, так что возникло три или четыре незаметных шероховатости. Значительная часть этого наследия восходит, по-видимому, к первому пласту. Многие нововведения позднейшей

ступени возникли из желания уничтожить картину бесчеловечного обхождения с королевой. Патетическое действие, развертывавшееся в тесной опочивальне, соответствовало стилю героической песни. Вынесение действия к порогу комнаты, колокольный звон, слуга, вносящий факел, столпившаяся челядь, опознание убитого — все это создавало более величавую и благородную поступь куртуазного повествования.

Поэт не придал душевным переживаниям героини никаких новых черт, усилив только некоторые чисто внешние зрительные и звуковые эффекты; он изображает эти переживания с помощью подготовляющих и тормозящих действие моментов, более разнообразно, пожалуй даже чересчур подробно. Удаление противников со сцены имеет свою особую цель: они больше не сковывают героиню; Кримхильда безраздельно господствует на сцене, и наше внимание целиком сосредоточено на ее движениях. Воинственный тон, который задавал диалог с Хагеном, сменился скорбным монологом. Более всего захватывают современного читателя в этом эпизоде «Нибелунгов» добавления последнего слоя.

112. Теперь возьмем два отрывка из другой части эпоса. Здесь мы должны принимать в расчет т р и более старых пласта, сама «Песнь о Нибелунгах» является четвертым.

Строфы 1715—1757: П р и б ы т и е Н и б е л у н г о в к о д в о р у Э т ц е л я.

Этот отрезок заключает особые трудности; над ним ломают себе голову вот уже сотню лет, и он действительно является пробным камнем историко-генетических гипотез.

Он очень близко перекликается с «Сагой о Тидреке», иными словами, оба произведения содержат хорошо сохранившиеся остатки третьей ступени — старшего эпоса о гибели Нибелунгов. Однако наряду с этим последовательность звеньев в саге и в «Нибелунгах» весьма различна. В обоих письменных памятниках многое было перестроено или вычеркнуто. Но австрийский поэт, для которого его источник был хорошо знакомой рукописью местного происхождения, делал это вполне продуманно; он ведь х о т е л создать нечто новое. Напротив, скандинавский автор х о т е л попросту пересказать свои источники (но он вынужден был ограничиться лишь тем, что

слышал на немецком языке) и полагаться на свою память, поэтому материал в его руках обнаруживает повсюду невольную путаницу. Кое о чем он рассказывает по два или даже по три раза. Легко можно представить себе с житейской точки зрения, как тут обстояло дело: настроение, царившее на бергенских пирах, где шпильман пел перед ганзейцами, сидя за кружкой любекского пива, а подчас и вина, и смутное похмелье на следующее утро, пожалуй, не всегда благоприятствовали собиранию подобных рассказов.

При всем том даже и этот отрезок саги ценен для нас: он позволяет нам проникнуть вглубь за нашу верхненемецкую линию. Скандинавская проза снимает недостоверность, порожденную своеобразно притупленным чувством пространства автора «Нибелунгов». Некоторые источники сокровища третьей ступени раскрываются перед нами в своей убедительной подлинности. Один из наиболее содержательных эпизодов старшей «Гибели Нибелунгов» — прием Кримхильдою своих родичей — мы в состоянии довольно точно реконструировать из обломков саги и эпоса.

Нибелунги распрощались с хозяевами Бехларен и отправились верхом вниз по течению Дуная; они только что послали вперед гонца, который повсюду возвестил об их прибытии; при дворе Этцеля ждут их с радостью. И тут на редкость неуместно вступает первая из рассматриваемых нами строф:

> Гонцы помчались с вестью, что гости на пути,
> Что Нибелунги к гуннам сейчас должны прийти,
> Так жди, Кримхильда, братьев возлюбленных своих,
> И встреть их по достоинству, прими с почетом их.

Первая половина строфы является остатком третьей ступени. На это указывает звонкая рифма (mærên: wærèn) и шероховатости содержания — повторение только что сказанного; там — «гонец», а здесь «гонцы». В саге это звучит так: «И скачет он тотчас к королю Этцелю и сообщает ему новость, что Нибелунги уже прибыли к его замку». Вторая из наших длинных строк — явно дословный остаток («во владения гуннов» по смыслу точнее, чем «к его замку»). Вместе с тем из этого места саги мы видим, что более ранний поэт ввел сюда упоминание о государе; это выступает сразу же и в дальнейшем изложении. Более поздний автор опустил упоминание об

Этцеле; однако источник все же подсказал ему речь короля, и притом обращенную к Кримхильде, к которой, забегая вперед, устремляется его мысль (источник вводил ее значительно позже); вторая пара строк, представляющая позднейшее наслоение, звучит чересчур фамильярно для речи гонца; эти слова, конечно, принадлежат Этцелю, хотя это непосредственное введение и необычно для манеры «Нибелунгов». Следование образцу и отталкивание от него необычным образом все же ощутимо взаимодействовали в этом отрывке.

113. Затем следуют две примечательные строфы. Они рисуют картину, законченную в своей чувственной прелести. Мы ощущаем себя в атмосфере песни, т. е. видимо, второй ступени. Однако временами кажется, что здесь проступает даже осколок древнейшего сказания:

На башне королева стояла у окна,
Как друга ждет подруга, так братьев ждет она.
Кримхильда видит храбрых бойцов страны своей.
Смеялся Этцель в радости, услышав про гостей.

Промолвила Кримхильда: «Какая радость мне!
Я вижу храбрых братьев в сверкающей броне,
В блестящих новых шлемах; но только тот мне друг,
Кто будет помнить, как погиб любимый мой супруг».

Насколько точно это заимствовано из источника, показывает нам «Сага о Тидреке»; тому, кто читает ее в первый раз, кажется, что будто перед ним всплывает сама верхненемецкая поэма:

«Королева Кримхильда стоит на башне и смотрит, как ее братья приближаются и въезжают в город. Она видит новые щиты, сверкающие кольчуги и изящных рыцарей. И сказала тогда Кримхильда: «Как прекрасна эта зеленая летняя пора! Вот едут братья мои с новыми щитами и сверкающими кольчугами. А я вспоминаю, какую скорбь причиняют мне тяжкие раны юного Зигфрида».— И горько заплакала она тогда по юном Зигфриде...»

Однако текст саги содержит и заметные отклонения. Так, например, бóльшая фактическая точность: Кримхильда высматривает гостей в тот момент, когда они въезжают в замок, т. е. в город. Это, несомненно, наиболее подходящий момент для ее речи; краткая сценическая ремарка сообщает действию бóльшую наглядность. По-

следний поэт в других случаях без всяких оснований опускал такие локальные уточнения; здесь же он имел бы для этого все основания: ведь он отодвинул встречу с Дитрихом, а она происходит еще за городской стеной, в чистом поле; стало быть, здесь Нибелунги еще не должны проехать через городские ворота. Поскольку рассказчика саги место действия вообще интересовало, он изобразил Кримхильду на башне, устремляющей свой взор вдаль; это мог позаимствовать и лирически настроенный поэт в эпоху пробудившегося чувства природы. Однако разглядеть щиты и кольчуги более правдоподобно с близкого расстояния.

Вторая строка с ее лиризмом, напоминающим народную песню, видимо, з а м е н и л а точное обозначение места действия: это уже четвертый пласт. Поэтому не следует усматривать в ней, как бы это ни было соблазнительно, отражение более древней формы сказания.

Четвертую строку мы также относим к самому позднему слою. Автор едва ли представляет себе Этцеля рядом с Кримхильдой, ее последующая речь несомненно мыслится им как монолог: ведь королева тщательно скрывает от Этцеля свою жажду мщения. Таким образом, в четвертой строке автор выходит из рамок этой наглядной картинки. Такова его манера. Вероятно, здесь его осенила мысль противопоставить простодушного Этцеля коварной Кримхильде. Чувство его оказалось сильнее, чем зрительное восприятие; предшествующая ступень, по всей вероятности, вместо этой строки содержала слова о щитах и кольчугах, которые мы читаем в саге. Они придавали рельефность сухому упоминанию о «многих мужах». Дословное повторение их в монологе Кримхильды может быть сознательным художественным приемом; автору саги едва ли было свойственно такое дублирование.

Затем вторая строфа. Здесь сага отклоняется лишь в отношении формы. Следовательно, общий источник, старшая «Гибель Нибелунгов», уже имел эту своеобразную смену настроений: сначала радость по поводу встречи с родными, которые приближаются в сверкающих доспехах, а затем — старая печаль, в стихах более активная, а у скандинавского рассказчика — более пассивная: «А я вспоминаю, какую скорбь причиняют мне тяжкие раны юного Зигфрида». Можно было бы ска-

зать, что «радость» заключалась лишь в том, что наконец-то враги сами идут в ловушку. Но для чего тогда это подчеркивание доброго оружия? Ведь здесь нечто большее, чем только живописный штрих!

Едва ли можно усомниться в том, что идея этих двух с половиною строк является остатком *первого* пласта: опасающаяся за участь своих братьев Гримхильда радуется, видя, что они проезжают сквозь городские ворота хорошо вооруженные и готовые ко всему. Это, правда, отсутствует в песне «Эдды» (которая имеет и другие пробелы), но вполне согласуется с традиционной деталью, о которой нам придется еще упомянуть ниже: когда Гримхильда замечает отсутствие кольчуги у ее брата *при входе в зал*.

Если дело обстоит так, тогда запоминающееся звучание этих стихов пронесло сквозь века дружеское приветствие Гримхильды, обращенное к любимым братьям; а там, где мы теперь ощущаем смену настроений, древнейший слой сталкивается с более поздним.

Этот маленький эпизод ускользнул от эпической амплификации. Вмешательство четвертого автора также внесло лишь изменения, но не увеличило объема.

Редактор рукописи С почувствовал, что эти две строфы придают образу героини некоторую двусмысленность (ведь и строка 2 звучит искренней приязнью); поэтому он заменил их тремя строфами собственного сочинения, которые совершенно отчетливо выражают ожидаемую мысль: надежду Кримхильды на скорую месть.

114. Теперь следуют приветствие и предостережение Дитриха, обращенное к Нибелунгам,— строфы 1718—1731. По своему ядру — это третий пласт, ибо такой второстепенный по значению эпизод вряд ли соответствовал песенному стилю. В таком случае подозрение Кримхильды, будто гости кем-то предупреждены, древнее, чем самый рассказ о том, как это случилось; оно представляет зародыш всей этой сцены.

Но старшая «Гибель Нибелунгов» помещала эту встречу *раньше*, чем сцену с королевой на башне; так дает ее и «Сага о Тидреке», и с точки зрения места действия это также лучше обосновано. Ибо Дитрих, судя по этим двум свидетельствам, выезжает за городские стены; и мы видели, что Кримхильда стоит на сторожевой башне, лишь когда они все вместе въезжают в город.

Перестановка способствовала превращению короткой сцены с участием Кримхильды в заметный эпизод, которым открывается ряд приветствий; кроме того, этот эпизод давал поэту особенно эффектную концовку авантюры.

Можно обнаружить и другие новшества, относящиеся к позднейшему слою. В источнике сам Этцель после прибытия гонца посылал Дитриха навстречу Нибелунгам. Наш автор предпочел, чтобы Амелунги действовали по собственному почину; он даже вводит в действие еще и Хильдебранда и Вольфхарта (персонаж позднейшего пласта). Затем он перенес сюда из последующей сцены в зале две связующие речи Хагена и Дитриха в строфах 1725 и 1726 (§ 118).

Насколько он расширил остальное,— на это сага не дает нам ответа. Сцена встречи сократилась в ней до коротенькой фразы: «они дружески приветствуют друг друга», а ядро этого эпизода — предостережение Дитриха — появляется с запозданием лишь на следующий день, т. е. на совершенно неподходящем месте.

В многозначительных словах приветствия, сказанных Дитрихом: «Добро пожаловать... Неужели вы не знаете, что Кримхильда еще и поныне горько оплакивает героя из страны Нибелунгов?» (строфа 1724) — старая мысль перелита в новую форму. Попытаемся выяснить, как это звучало на третьей ступени.

От более раннего автора идут опять-таки слова в строфе 1726, 4: «Надежда Нибелунгов, остерегись ее!»

Слово «поберегись» («остерегайся!») стоит и в саге, но там оно обращено к Хагену, что и является исконным. Ибо даже само выражение «надежда Нибелунгов» («Trost der Nibelunge») было создано именно для него; о нем было сказано в строфе, которую мы в § 73 отнесли к более древнему поэту: «Надеждой и опорой он Нибелунгам был» («Er was den Nibelungen ein helflîcher trôst»). В нашем же тексте Дитрих, по всей видимости, обращается с этими словами к Гунтеру, который и отвечает на них. Намерение автора было при этом таково: после того как вставленные им строки от 1725, 1, до 1726, 2 выдвинули на первый план вассала, необходимо было затем почтить и государя. Таким образом, мы имеем здесь один из тех случаев, когда дословно сохраненная речь получает новую функцию.

Четыре следующие строфы, бедные мотивами и богатые повторениями, возникли, по-видимому, из стремления последнего поэта к амплификации. Он счел уместным подать здесь своего рода «особую беседу» двух старших вормсских королей с Дитрихом Бернским. Один сторонник строгой логики назвал это «совершенно бессмысленным». Мы же поступим правильнее, если вдумаемся в характерное для этого автора замедленное чувство времени и в его тягу к куртуазной форме, ибо основное для нас — п о н я т ь поэта. Вероятно, вставка в строфах 1725—1726 была повинна и в том, что предостережение Дитриха оказалось разорванным репликой Хагена.

115. Нового содержания для этой «особой беседы» поэт, правда, так и не подыскал. О д н у крупицу золота, позаимствованную им из предшествующей ступени, он все же вложил и в это добавление. Мы имеем в виду слова Дитриха в строфе 1730:

Я, что ни утро, слышу, как Этцеля жена
Все плачет и рыдает, и молит все творца,
Скорбя о смерти Зигфрида, бесстрашного бойца.

Это значительно превосходит бесцветные слова: «Кримхильда все еще горько оплакивает. . .» — которые мы только что встретили в первой предостерегающей речи Дитриха; и как раз этот выразительный вариант с его словами «что ни утро» автор саги повторяет еще в трех других местах; он, несомненно, происходит из старшей «Гибели Нибелунгов» (§ 45 и 28).

В нашем случае дело, видимо, обстояло так. Более полный вариант стоял в первом обращении Дитриха к Нибелунгам. Он заполнял там пару длинных строк. На основании строф 1724 и 1730 мы можем сделать попытку восстановить следующий исходный текст:

Неустрашимый Гунтер и Хаген боевой,
Герои Нибелунгов! Привет примите мой!
Я, что ни утро, слышу, как Этцеля жена
Оплакивает Зигфрида, печалью сражена.

Если предположить, что примерно так выглядела эта строфа на третьей ступени, тогда для нас станут ощутимыми новшества, привнесенные четвертым поэтом. Здесь он опять кое-что растаскал по кусочкам, но отнюдь не из простого каприза. Во-первых, его побу-

ждало к этому следование куртуазной форме — торжественное приветствие не могло назвать только двоих, тем более что Хаген был всего лишь вассалом. Даже Данкварт, придуманный самим поэтом, должен был найти место в этом приветствии; и вот список приветствуемых стал таким:

Привет вам, Гунтер, Гернот и Хаген боевой,
И Гизельхер и Данкварт! Привет примите мой!
И Фолькер, что владеет оружьем, как смычком!

Теперь для жалобы Кримхильды оставалась только одна длинная строка, и ее хватило лишь для более бледного оборота:

Кримхильда убивается о Зигфриде своем.

Однако наряду с этим поэт уже задумал свою более позднюю «особую беседу» и был очень рад сберечь для нее красочный штрих. Там он мог себе позволить быть более красноречивым; оба менее конкретных оборота: «омраченная печалью» и «обращает к всемогущему богу на небе» — звучат как его собственные добавления. В результате трехстрочная фраза получилась немного растянутой и перегруженной эпитетами; две строки более раннего слоя отличались несколько иной, более монументальной формой.

Можно обнаружить и третью причину этой переплавки предположенной нами строфы из «Гибели Нибелунгов». «Страна Нибелунгов» («Nibelunge lant») была в источнике, как об этом свидетельствует сага, постоянным названием королевства Гунтера. Более поздний поэт старательно избегал употреблять эти слова в таком значении даже и во второй части, где он все же заимствовал «Нибелунгов» вместо бургундов; очевидно, он опасался смешения со страной альбов, норвежской «страной Нибелунгов». Поэтому он должен был устранить эту формулу из обращения к королям. Однако он бережно перенес ее в заключительный стих, тем самым получив возможность сохранить старые рифмы (bekant : lant).

Связующее звено для въезда поэт находит в строфе 1731, где Фолькер неожиданно дает ответ на тайное предупреждение Дитриха. Были ли стихи эти извлечены из более связного контекста образца? Скорее они кажутся принадлежащими к позднейшему наслоению.

Далее гости въезжают вместе с Дитрихом в город. Здесь-то, в старшей «Гибели Нибелунгов», и имел место небольшой эпизод с Кримхильдой, высматривающей со сторожевой башни.

Затем автор обращает внимание читателей на въезжающих. Их шествие от ворот через двор к королевскому дворцу старый поэт использовал для того, чтобы показать, какое впечатление производит его герой Хаген на любопытных жителей замка. Это была прекрасная находка. В саге вследствие запоздалой подачи и троекратного повторения она утратила свой эффект: автор «Нибелунгов» сохранил ее там, где она должна быть, однако и здесь не обошлось без его вмешательства. «Придворные дамы», которых так искусно выдвигает на передний план его предшественник, здесь не упоминаются. Создается впечатление, будто позднейший автор дал себе слово с момента прибытия во вражескую страну не показывать эту столь излюбленную им вереницу женских образов (нечто вроде робкого рецидива см. в строфе 1868 и сл.). Кроме того, поэт, стиль которого не допускает ничего чрезмерно безобразного, внес небольшие, но характерные изменения в описание внешности Хагена, лишив ее тем самым индивидуальной выразительности: вместо единственного глаза, пронзительно глядящего,— взор, вселяющий страх; вместо пепельно-бледного лица — волосы с проседью; даже «длинное лицо» показалось ему недостаточно говорящим чувству, и мы слышим теперь лишь о его длинных ногах.

Следующие две строфы сообщают о размещении бургундской дружины. Первая строфа по своему содержанию может быть отнесена к третьему пласту, вторая является отчетливо выраженной позднейшей ступенью, так как она прославляет маршалка Данкварта — персонаж, созданный нашим эпическим поэтом.

116. В дальнейшем мы подходим к обширному звену третьего слоя. Его общие контуры восходят к предшествующей ступени, а два основных ядра коренятся в древнейшей форме сказания. К этому отрывку следует отнестись с особым вниманием.

Это — прием Кримхильды, сцена встречи Нибелунгов с королевой. Ее можно было бы назвать также и обсушиванием у костров, и с этой стороны мы уже неоднократно занимались ею.

Правда, в последней ступени уже нет ни костра, ни обсушивания. Сцена начинается после заметной паузы словами, исполненными напряжения:

Кримхильда вышла вместе со свитою своей
С улыбкою притворною встречать своих гостей.

Это, несомненно, дословно заимствовано из источника, только в нашем тексте отсутствует какое-либо указание, где мы, собственно, находимся, где происходят дальнейшие диалоги. По-видимому, действие развертывается под открытым небом, ибо короли ведь не попали еще под кровлю замка: согласно строке 1745, 2 (которая, вообще говоря, заимствована откуда-то из другого места), мы еще стоим перед залом; да и уход со сцены Кримхильды в строфе 1749 и особенно переход к следующему отрывку в строфе 1751 показывают, что поэт не имел в виду какого-либо внутреннего помещения. Между тем этого требуют все последующие беседы, и в более раннем памятнике оно действительно имелось.

Здесь сказывается присущее последнему автору ослабленное чувство пространства. Но по какой причине у него исчезло обозначение места действия,— для нас совершенно ясно.

Предшественник рассказывал: «И вот ввели их в зал, где для них были разведены костры» — вспомним, что они ведь насквозь промокли при переправе,— «и тут вошла в залу Кримхильда и встретила Нибелунгов...» Мы уже видели, почему это обсушивание у костра оказалось неподходящим для куртуазного шпильмана (§ 84). Но вместе с кострами он упразднил и зал, и потому вся эта вереница разговоров оказалась неприкаянной. А так как слова: «И вот ввели их в зал...» — были опущены, то перед появлением Кримхильды возникло как бы пустое пространство. Поэтому и строфа «Кримхильда вышла вместе со свитою своей...» звучит теперь как цезура — обстоятельство, которое не раз использовали для далеко идущих, но обманчивых выводов.

Следующее место как по содержанию, так частично и по тексту примыкает к источнику:

...Она лишь Гизельхера целует одного.
Стянул потуже Хаген пряжку шлема своего.

Воскликнул он:— Тут странно приветствуют гостей,
И рыцарей встречают не так, как королей.
Я чувствовал недаром, что нам грозит беда.
Напрасно в путь пустились мы и прибыли сюда.

В этих строках есть нечто от высокой простоты и подлинного мастерства; каждый стих бьет в цель. Предпочтение, оказанное неповинному Гизельхеру, и настороженная подозрительность Хагена — как образно воплощают их эти две строки, столь насыщенные содержанием, без всяких поясняющих слов поэта, и как затем сильная речь Хагена освещает эти грозные признаки — все это свидетельствует о блестящем повествовательном стиле. Неточная звонкая рифма (Hágenè : dégenè) говорит о том, что эти строфы происходят из старшей «Гибели Нибелунгов».

Рука четвертого поэта, по-видимому, внесла другие изменения. Когда Хаген был еще сводным братом, он не имел прозвища «фон Тронеге» (§ 73) и не мог противопоставлять себя королям как вассал; однако эти слова могут иметь и такое значение: «...королей и их вассалов приветствуют не одинаково», т. е. обходят вниманием о д н о г о меня. Нет необходимости искать противоречия между первой строкой, упоминающей лишь одного Гизельхера, и предпоследней. Но в саге стоит такая фраза: «...она приветствовала их и поцеловала того, кто ближе всех к ней стоял, а затем каждого по очереди»; а датская баллада «Месть Кремольды» вкладывает в уста королевы такие слова: «Добро пожаловать вам всем, кроме Хагена-героя!» Все это наводит на мысль, что общий источник этих трех текстов, старшая «Гибель Нибелунгов», исключал из приветственных поцелуев одного Хагена. Поэт «Нибелунгов» хотел первоначально выделить только Гизельхера; однако следующая строка звучит ближе к старой концепции.

117. Все вышеизложенное мы находим у скандинавского пересказчика в совершенном беспорядке. Из остро отточенного ответа Кримхильды и куртуазно иронического замечания героя у него засвидетельствованы лишь первые полстроки: «Она сказала: Добро пожаловать, Хаген!» Однако это несомненное сокращение; третий пласт давал, пожалуй, больше. Следует опять-таки обратить внимание на неточную звонкую рифму (Hágenè: dégenè) в строфе 1740; начало очередного ответа Хагена,

его нетерпеливое: «Черта принес я вам!» — также говорит за то, что он уже сказал один раз нет.

Можно даже предположить, не сократил ли в свою очередь поэт «Нибелунгов» и не отнес ли он два звена этого диалога в присочиненный им эпизод — «О том, как он перед нею не встал». Там, в строфе 1787 и сл., есть шесть строк, которые необыкновенно хорошо примыкали бы к строфе 1739, 2, и опять имеют ту же неточную рифму. Между прочим, Геббель также перенес эти два звена из более позднего эпизода в более ранний (действие III, сцена 7). С помощью этих строк мы могли бы восстановить такой ход мыслей: «Будь желанным гостем для тех, кто рад видеть тебя! (1739, 1, 2). Кто же это посылал за тобой? (1787, 1, 2) — Никто! Приглашены были три моих брата, а с ними неразлучен и я» (строфа 1788, переделанная в «Песни о Нибелунгах» сообразно с вассальным положением Хагена).— «Что же ты привез мне? (1739, 3, 4).— Не знал я, что тебе следовало привезти подарки!» (1740).

Исходя из этого, наш поэт обогатил свою позднейшую вставку за счет приведенного выше диалога; нечто подобное мы еще встретим ниже (§ 118, конец). Однако, поскольку предположение это не находит себе подтверждения в тексте саги, оно остается недостоверным.

Лишь в непосредственно следующем отрезке скандинавский автор приближается к немецкому тексту и к общему источнику. Кримхильда еще не сдается, она ставит более определенно вопрос о кладе:

> Куда же подевали вы Нибелунгов клад?
> Что мне принадлежит он, известно вам вполне,
> Вы в царство Этцеля должны его доставить мне.

К этим расспросам о кладе в источнике примыкала строфа, ныне следующая через две строфы; на это указывает сага, да и наш эпический текст обнаруживает отчетливые следы такого расположения. Хаген отвечает ей блестящими словами:

> — Я дьявола принес вам! — ей Хаген говорит.—
> Со мной мой меч булатный, со мной мой верный щит,
> Блестящий шлем, кольчуга — все это не про вас!
> Вам, королева, ничего я нынче не припас.

Начальные слова: «Черта я вам принес» — имеют в «Нибелунгах» тот же смысл, что и в современном не-

мецком языке, и это же самое значит выражение скандинавского автора: «Я принес тебе великого врага» («враг» — эвфемизм для слова «черт»), т. е.: «Я ровно ничего тебе не принес».— Дальнейшие слова саги: «К тому же (т. е. к тому, что я не принес тебе) относятся также мой щит и шлем вместе с мечом моим, да и кольчугу я не оставил дома»,— эти слова, как мы видим, теснейшим образом примыкают к нашей строфе, которая как поэтически выразительное добавление содержит мысль: «Это — для меня достаточно тяжелая ноша»,— и эта мысль облечена звонкой рифмой (Hágenè : trágene), свойственной более раннему художнику.

Следует обратить внимание на слабо выраженную цезуру в середине строфы (после второй строчки). Встречается ли нечто подобное у более раннего поэта? Быть может, с этим связана необычная — впрочем, весьма выразительная! — синтаксическая непоследовательность в 3-й и 4-й строке. И то и другое могло быть результатом вмешательства последнего поэта, которому пришлось убрать кое-что из того, что пришлось ему не по вкусу в рифмовке, размере или лексике. Но сопоставление с текстом саги не обнаруживает какого-либо отчетливого следа подобного вмешательства.

Ответу Хагена предпосланы в «Нибелунгах» две строфы, не имеющие соответствия в саге; по внутренним причинам они также должны быть отнесены к позднейшему пласту. Вторая строфа повторяет более подробно уже сказанное и разрушает связь со словами «Черта я вам принес!» Она вставлена лишь ради первой строфы и имеет свою не лишенную интереса предысторию: двустишие, повествующее о погружении клада на дно Рейна, представляет собой древнее достояние, перенесенное из предпоследнего эпизода старшей «Гибели Нибелунгов». Здесь, на новом месте, оно и по содержанию явно звучит как поздняя вставка. Об этом см. в § 124.

118. После этого первого столкновения обоих главных противников в источнике следовало наглядно действенное и знаменательное событие (§ 45, 84): бургундские короли подошли к кострам, и Кримхильда «видит, как они распахивают свои плащи, а под ними — сверкающие кольчуги». Так рассказывает об этом скандинавский автор, правда, не в том месте, где это нужно, и без самого главного — без восклицания королевы. Напротив,

автор «Нибелунгов» поставил здесь, на подобающем месте, то, чем он заменил неприемлемое для него обсушивание у костров, а именно — требование снять оружие. Мы говорили об этом в § 84. Строки 1745, 1, до 1747, 3 (первая половина),— предложение Кримхильды отдать оружие и то, что к этим строкам примыкает,— слегка изменены по сравнению с третьим слоем, но перенесены сюда из значительно более позднего эпизода и источника. Приведенные ранее слова Хагена: «Из моего оружия я не принес тебе ничего» — создают хороший переход к этому требованию королевы и прикрывают образовавшийся стык.

В строке 1747, 3, автор вновь нашел связь с исходным положением — встречу гостей, которая когда-то происходила в зале перед кострами — и воспроизводит уже известное нам восклицание Кримхильды, очевидно, строго в соответствии с источником:

> . . .Все ведают они!
> Когда б злодея мне узнать, свои б он кончил дни.

Архаическая форма, сохранившаяся в рифме gewarnôt (: tôt), говорит за то, что это пережиток старого [101].

И наконец, великолепная строфа с ответом Дитриха: «Это я предупредил! Ну-ка, чертовка, я не требую от тебя пощады!» Бесспорным доказательством того, что это также восходит к предшествующей ступени, является бранное слово «чертовка» (vâlandinne): последний поэт никогда не позволил бы своему Дитриху выражаться столь неучтиво, если бы не нашел этого у своего старшего, более грубого собрата.

В саге это тоже утеряно; Кримхильда ведь еще раньше, при встрече у ворот, забыла о предостережении Дитриха. Зато следующий отрывок источника скандинавский пересказчик восполняет самым удачным образом: в этом месте из эпоса о Нибелунгах выпало весьма содержательное звено эпизода встречи гостей.

После резкой отповеди Дитриха Кримхильда покидает королей (строфа 1749). По-другому обстояло дело в старшей «Гибели Нибелунгов»: там удалялся Дитрих (это видно из того, что позднее он снова входит), а Кримхильда оставалась. Ее брат Гунтер, до того пребывавший в тени позади Хагена, подойдя к ней, просил ее сесть рядом с ним, что явно мыслилось как способ

задобрить ее. Кримхильда занимает место между Гунтером и юным Гизельхером и затем начинает горько плакать. Гизельхер спрашивает ее, почему она плачет, а она отвечает: «Тебе я, пожалуй, посмею признаться — поныне и всечасно терзает меня та глубокая рана, которая была у юного Зигфрида между лопатками, хотя никакое оружие не вонзилось в щит его!»

Эти чудесные стихи прочно засели в памяти пересказчика, но если бы кто-нибудь усомнился, восходят ли они к его источнику, поскольку у более позднего поэта об этом ничего не говорится, то его должно было бы убедить следующее. Хаген вмешивается в разговор и произносит обдуманно холодные слова, на которые он один способен; приписывать им «спокойный, почти мягкий тон» никак невозможно! Однако эти слова имеются также и в «Нибелунгах», только в совершенно другом месте, в эпизоде приветствия Дитриха (§ 114), и там одна из фраз Хагена вложена в уста Дитриха.

Сага формулирует это так: «Оставим теперь в покое юного Зигфрида и его раны,— заявляет Хаген,— и не будем больше говорить об этом! Люби Этцеля, короля гуннов, так, как некогда юного Зигфрида,— он ведь вдвое могущественнее его! Ничто тебе не поможет, ран юного Зигфрида теперь уж не заживить. Так пусть же остается все так, как некогда свершилось».

В «Нибелунгах» же после первого предостережения Дитриха Хаген получает слово:

> Пускай себе рыдает! Ее супруг убит,
> Давно убит и, мертвый, в сырой земле зарыт.
> Теперь пусть Этцель любит жену свою сильней,
> Ведь первый муж давно истлел и не вернется к ней.

Затем говорит Дитрих:

> О Зигфридовых ранах не будем говорить.

Из множества совпадений это относится к числу наиболее очевидных, и совершенно ясно, что эти фразы выросли там, где они стоят в саге. Автор первого эпоса придумал их как возражение Хагена на этот взрыв скорби у королевы, а второй — частично перенес их в совершенно другой контекст. При этом слова о «ранах Зигфрида» утратили связь с окружающим, так как Хаген ничего не сказал о ранах.

Так поэт «Нибелунгов» пожертвовал взволнованно-

скорбным финалом эпизода приветствия — конечно, совсем не потому, что он предпочел поставить несколько фраз из этой сцены немного раньше. У него были иные причины. Кримхильда, предающаяся безудержной скорби, уже не соответствовала его образу мстительницы (§ 82). Возможно также, что ему казалось более правдоподобным, если королева заговорит об убийстве только перед Хагеном, а не перед братьями, с которыми она как будто примирилась. К этому присоединялось еще и следующее: для интермедии своего собственного добавления «О том, как он перед нею не встал» (§ 67, 7) он предназначал пререкание обоих по поводу убийства Зигфрида; оно содержится в строфах 1789—1792. Поэт боялся испортить весь эффект, заговорив об этом уже в эпизоде приветствия.

Мы даже вправе предположить, что часть этого более позднего места он дословно заимствовал из более раннего, ибо резкие слова Хагена в строфе 1790: «Да! Я — тот самый Хаген, который убил Зигфрида»,— имеют двойника, правда не в «Саге о Тидреке», но в датской балладе: «Я собственной рукой убил короля Зигфрида»,— отвечает здесь Хаген Кремольде при их встрече. Баллада взяла их из старшей «Гибели Нибелунгов», и, следовательно, там они стояли в нашем диалоге. Это звено можно включить в приведенную выше речь Хагена после слов: «не будем об этом говорить».

119. Тем самым эпизод встречи гостей в зале имел на последней ступени такую судьбу.

Начало — вступление гостей в зал с костром — выпало, из-за этого последующие диалоги оказались лишенными локализации. Первое звено — Хагена обходят приветствием, это будит у него подозрение, Кримхильда спрашивает его о кладе,— все это сохранилось в значительно расширенном виде. Второе звено — Кримхильда обнаруживает кольчуги во время обсушивания у костра, проклинает того, кто их предупредил, Дитрих резко останавливает ее: здесь переделана вступительная часть, дальнейшее же сохранено в первоначальном виде. Третье звено — Кримхильда оплакивает перед своими братьями подлое убийство Зигфрида, и Хаген ставит ее на место: это устранено совсем.

Здесь перед нами один из немногих случаев, когда можно бесспорно доказать, что старшая «Гибель Нибе-

лунгов» повторяется в младшей в ухудшенном виде. Виною тому были, во-первых, жеманное отвращение автора к промокшим одеждам королей, во-вторых, изменившийся взгляд на характер Кримхильды и, наконец, желание приберечь одну из мыслей для более позднего эпизода, сочиненного самим поэтом.

Сцена в зале была одной из блестящих творческих находок третьей ступени. В своей трехчастной композиции она ясно очерчивала основные образы — Кримхильду, Хагена и Дитриха, рядом с ними Гизельхера и Гунтера, и наглядно и выразительно воплощала движущие силы поэмы: месть, алчность и скорбь о супруге. Скорбь, насмешка, негодование нашли воплощение в остро отточенных речах. По дошедшей до нас части из текстов этих речей можно судить о высоком мастерстве. Все в целом производит впечатление морального триумфа Хагена: не прибегая к ударам меча, разя лишь своими репликами, он вырисовывается перед нами величественный, суровый, а главное — совершенно индивидуальный.

Выделить этот эпизод и воздать ему должное мешало то, что у скандинавского пересказчика он разбит на несколько частей. Детали здесь благополучно сохранились, но важное было позабыто, и связь распалась.

Две мысли, относящиеся к сцене в зале, мы можем проследить в глубь веков вплоть до эпохи песен. Обе они созрели уже на древнейшей ступени, а затем на второй ступени приспособились к верхненемецкой форме сказания.

Первая: вопрос о кладе некогда исходил от Этцеля и был обращён к Гунтеру. Начиная со второй ступени этот вопрос был вложен в уста Кримхильды и обращен к Хагену; см. § 27, 32.

Вторая: высматривание кольчуг было переосмыслено из древнего мотива, когда Кримхильда обращала внимание на то, что брат ее явился к Этцелю без оружия; см. § 45.

«Песнь о Нибелунгах» сохранила только первую из этих мыслей. Так эпизод приветствия Кримхильды таит в себе по крайней мере в одном из мест, в строфе 1741 и сл., какой-то осколок древнего пласта.

На древнейшей ступени оба момента разыгрывались в главном зале дворца Этцеля; они относились к обшир-

ной сцене пиршества и битвы. Лишь на второй ступени для них был специально придуман небольшой эпизод с особым местом действия (приемный зал). Это было нужно не из-за обсушивания у костра (костры горели и в центральном зале германского королевского дворца), а потому что враждебный возглас Кримхильды и ее вопрос о кладе могли прозвучать вслух лишь вдали от доброжелательного Этцеля. Таким образом, встреча с Кримхильдой стала на второй ступени особым звеном в ряду сцен.

120. Как на третьей, так и на четвертой ступени встреча заканчивается тем, что Кримхильда удаляется, оскорбленная и напуганная — в первом случае резкими словами Хагена, во втором — Дитриха. Двустишие 1749, 3 и 4, рассказывающее о ее уходе, могло бы относиться к третьему слою.

Далее следует одно из тех поверхностно пристегнутых звеньев, которые мало чем способствуют ходу действия. Дитрих и Хаген, рассказывается сразу же вслед за этим, взялись за руки, и Дитрих учтиво («вежливо») объясняет, что теперь, после только что услышанных ими речей Кримхильды, он сожалеет о прибытии вормсских королей. Хаген добродушно замечает, что все образуется. «Так говорили меж собой два отважных витязя. Это увидел король Этцель...»

Не покидая места, где разыгрывался предыдущий эпизод, мы вдруг оказываемся перед очами короля Этцеля. Едва ли он сошел вниз для того, чтобы приветствовать гостей; мы можем искать его лишь в окне дворца. Все это время мы так и не попали еще во внутренние покои.

«Сага о Тидреке» дает нам более вразумительную связь событий, существовавшую в старшей «Гибели Нибелунгов»: после того как Кримхильда покинула зал, Дитрих возвращается и приглашает Нибелунгов на пиршество к Этцелю. Они покидают помещение, где произносились все эти речи, приемный зал, и направляются к главному строению. Шествие движется через двор королевского дворца; если в саге оно проходит по улицам города, то это объясняется тем, что сюда попала из более раннего места толпа любопытных, которая смотрит из окон на Хагена (§ 115). При выходе из зала,

когда торжественная процессия строится, Дитрих и Хаген шествуют под руку.

Этот образ двух добрых друзей стоит в преддверии последующих роковых дней; ему соответствует в конце ожесточенный поединок между этими двумя витязями. Опять мы имеем здесь один из тонких композиционных замыслов старшего поэта. Он подготовил это тем, что уже во время сватовства Этцеля в Вормсе оба они, Хаген и Дитрих, предстают перед нами как друзья. У автора «Нибелунгов» это ведь пропало, ибо в его поэме Хаген и Дитрих впервые встречаются у замка Этцеля. Если бы спросить поэта, как возникла их дружба, то, быть может, он сослался бы на то время, когда юный Хаген находился в качестве заложника при дворе гуннов. Мы же предпочтем сказать: он считал, что эти дружеские чувства не нуждаются в предыстории.

Итак, эта пара шествует через площадь перед дворцом, и они попадаются на глаза Этцелю, стоящему у окна. Он справляется об имени витязя, которого так дружески приветствует Дитрих; ему отвечают, и он вспоминает о своем старом знакомстве с Хагеном. Сага наверстывает это опять-таки с опозданием, а в «Песни о Нибелунгах» это стоит там, где нужно. Этот добродушный разговор, добавленный третьим пластом, почти вдвое увеличился в четвертом. Воспоминания Этцеля простираются теперь и на Вальтера с Хильдегундой, захватывая заодно и отца Хагена — Алдриана; оказывается, престарелый король успел некогда посвятить в рыцари и его. В источнике эти слова относились к Хагену; ведь там еще говорилось, что отцом его был альб. Ответные заверения, что Хагена еще узнают как «сурового мужа», перенесены из значительно более позднего монолога Дитриха (§ 84). Тем самым объяснительные строки в строфе 1754 следует отнести к самому позднему слою. Автору важно было как можно более отчегливо показать бесхитростный нрав своего патриархального Этцеля.

Теперь нам понятно, откуда взялся этот поверхностно пристегнутый эпизод, перед тем как Этцель выглянул из окна. Дитрих, передающий его приглашение, торжественное шествие ко двору — эти эпизоды потускнели у нашего эпического поэта из-за присущего ему расплывчатого пространственного восприятия. Только одна

деталь воочию стояла перед ним — Дитрих и Хаген берут друг друга под руку. А так как это уже утеряло свой буквальный смысл, то поэт вставил в образовавшуюся пустоту приведенный нами безобидный разговор. Это и есть то «новое приветствие», которому придавали такое большое значение. О чем же героям было говорить, как не о вызывающих тревогу речах королевы?

Таким образом, вполне можно сказать, что Дитрих предостерегает теперь второй раз; но незачем искать для этого какой-либо особый источник или особую «форму сказания». Вопрос Этцеля, кого это «встречает» Дитрих, также совершенно уместен в устах вопрошающего; для него не требовалось никакого образца, где это мыслилось бы как первое приветствие, обращенное к Хагену.

121. Отныне нам ясен весь отрывок, описывающий прибытие Нибелунгов, который мы рассмотрели выше, начиная с § 112. В целом он унаследован от третьей ступени. В непосредственном его источнике — в старшем эпосе — он состоял из пяти звеньев в такой последовательности:

а) Дитрих выезжает за ворота навстречу гостям;

б) в то время как они въезжают в город, Кримхильда наблюдает за ними с башни;

в) когда они проезжают по городу, жители с изумлением дивятся на Хагена;

г) когда они прибывают к королевскому дворцу, их приветствует в приемном зале Кримхильда;

д) когда они направляются к главному строению в сопровождении Дитриха, Хаген попадается на глаза глядящему из окна Этцелю.

Заметим кстати, что в более раннем памятнике вслед за этим гости входили в зал Этцеля, он приветствовал их, затем следовал ночной караул с первой попыткой Кримхильды к нападению, т. е. то, что мы читаем в «Песни о Нибелунгах», начиная со строфы 1804. Последний поэт вставил перед всем этим неоднократно упоминавшуюся здесь интермедию собственного сочинения: 45 строф о том, «как он перед нею не встал»; сюда он отнес и самую первую попытку королевы к нападению.

В наших коротких заголовках мы подчеркнули пространственные и временные обстоятельства, в которых

протекает действие. Достаточно одного взгляда, чтобы убедиться, что эти пять звеньев образуют хорошо слаженное целое. Их взаимосвязь родилась из отчетливой манеры ви́дения, свойственной одному эпическому поэту, а именно — старшему. Это не лаконичный песенный стиль; это — ярко выраженная пространность книжного эпоса, задерживающегося на второстепенных обстоятельствах. Только звено «б» сохранило песенный масштаб, песенные зачатки звена «в» уже распустились пышным цветом.

В более позднем памятнике указание на место действия в звеньях «б», «г» и «д» оказалось стертым. Это сделало связь их расплывчатой и породило тем самым впечатление, будто здесь нагромождены сцены прибытия, мешающие друг другу. В эпоху господства теории параллельных «малых песен» говорили о скрещении трех «отдельных песен», которые строили рассказы «по отклоняющимся друг от друга формам сказания» [102]. Одна из них будто бы ничего не знала о Рюдигере, тогда как другая предполагала его присутствие. В одной гости прибывают под вечер, в другой — к обеду. Звено «а» относится к эпизоду приема в Бехларен; звенья «б», «в», «д» завершаются эпизодом «О том, как он перед нею не встал», зато прием в звене «г» составляет единое целое с мирным пиршеством и ночным караулом. В этом кроется заблуждение, будто придуманные двумя писателями орнаментирующие звенья когда-то самостоятельно существовали, помимо книг о героях; это называли «особым богатством народной поэзии». Более поздние исследователи полагали внести исправления в текст путем перестановки строф.

Другие пытались объяснить шероховатости в саге и в «Нибелунгах» тем, что два обширных параллельных образца были объединены по принципу мозаики. Хаотичность изложения у скандинавского пересказчика содействовала этим теориям.

На самом деле отношение к источникам «Песни о Нибелунгах» и «Саги о Тидреке» здесь такое же простое, как и в большинстве других частей сказания о бургундах: старшая «Гибель Нибелунгов» является общим и единственным источником обоих памятников, с той только разницей, что австрийский поэт внес упомянутую деталь из «Песни о Вальтере». Нигде нет оснований

предполагать наличие второй параллельной версии; все черты, которые берут свое начало за пределами обоих произведений, без какой-либо натяжки вливаются в одно русло, без противоречий и повторений. На этом отрезке скандинавский автор не дает никаких вкраплений из какого-либо особого нижненемецкого сказания. Все, что он добавил,— это филигранная работа пышного эпического стиля — повторные лобзания, приветствия, изумленные взгляды — все это указывает на один хорошо знакомый источник.

Младший эпический поэт при всех внесенных им изменениях сохранил порядок этих пяти звеньев, за одним лишь исключением: нарисованную двумя строфами картину «б» он поставил перед более длинным отрывком «а». Повторений у него также нет, разве только в одном безобидном случае — двойное предостережение Дитриха. Тем самым «Песнь о Нибелунгах» позволяет нам разобраться в хаосе саги и привести его в должный порядок.

122. Совершенно иную картину дает предпоследний эпизод эпоса о Нибелунгах — выпытывание тайны клада, строфы 2367—2373.

Этот отрывок и только что рассмотренный совершенно по-разному освещают соотношение четвертой и третьей ступени. В эпизоде «прибытия» все вращалось вокруг вопроса о том, что сделал последний поэт из новотворчества предпоследнего. Выпытывание тайны клада направляет наш взор на обе более ранние ступени, на вымыслы, восходящие к песням,— к ним примыкает последний поэт без какого-либо явного посредника.

К этому присоединяется еще и то, что в самой «Саге о Тидреке» смолкает голос посредника — автора первой «Гибели Нибелунгов»; прозаическое изложение утратило этот достойный эпизод героического эпоса. Он должен был уступить место нижненемецким формам сказания, требовавшим иного финала, чем умерщвление Кримхильдой двух королей. Таким образом, в данном случае мы не в состоянии так просто разглядеть третью ступень. За это нас компенсирует необычно близкое соприкосновение четвертой ступени с первой, с песней «Эдды». Само собой разумеется: то, что является общим для обеих конечных точек, наличествовало и в промежуточных ступенях.

Таким образом, в этих семи строфах «Нибелунгов» мы имеем древнейший слой. Уже в старшей «Песни об Атли» эпизод этот является кульминационным пунктом (§ 22, 24). Попробуем же представить себе его очертания как можно отчетливее.

Побежденный последним, Хаген мыслится находящимся за сценой. Перед нами связанный Гунтер. Этцель со своими гуннами подходит к нему и задает ему вопрос о кладе. Гунтер ссылается на данную им клятву хранить тайну клада. Чтобы убедить его в смерти соучастника клятвы, ему показывают сердце Хагена. Узнав его, Гунтер ликует, ибо отныне он один владелец клада, и он заявляет, что золото останется на дне Рейна. Этцель приказывает отвести Гунтера в змеиный двор.

Мы не рискуем отнести к франкскому подлиннику один штрих скандинавской песни: как Гунтера сначала пытаются обмануть, показав ему сердце, вырезанное из груди трусливого Хьялли (согласно младшей «Песни об Атли», повара при дворе гуннов). И не только потому, что в «Песни о Нибелунгах» нет ни следа этого эпизода; самое имя Хьялли специфически скандинавское, а пространное подчеркивание говорит скорее за то, что поэт преподносит здесь нечто свое, доселе неизвестное. Если мысленно устранить эти стихи, то в этом эпизоде мы насчитаем 22 длинные строки. Этот осколок древнейшего сказания имел на дальнейших ступенях свою историю.

Второй ступени — баюварской песне — мы приписываем три глубоких новшества: место Этцеля заняла Кримхильда, ставшая отныне врагом своих братьев; роли Гунтера и Хагена поменялись местами — Хаген, как убийца Зигфрида, выступает теперь на передний план; последнего бургунда уже не уводят на змеиный двор — Кримхильда велит отрубить ему голову тотчас после его отказа выдать тайну клада. Об этом см. § 27, 30 и 32.

Как ни изменили эти новшества смысл и внешний облик эпизода, все же первоначальное ядро, диалоги обоих антагонистов нуждались лишь в незначительной переработке.

В песне «Эдды» Хаген как бы в возмещение за свою безмолвную гибель прославляется стихами: «И засмеялся тут Хаген, когда стали вырезать сердце у него живого, раскалывателя шлемов; он и не думал стонать!» «Песнь о Нибелунгах» не удостаивает своего умирающего

Гунтера подобным сверкающим ореолом. Может быть, этим моментом пожертвовали уже на второй ступени, когда роль Хагена перешла к Гунтеру? Этот вопрос мы также должны оставить открытым, однако уже тогда доказательством смерти Гунтера стала его отрубленная голова, а не вырезанное из груди сердце.

Что касается третьей ступени, старшей книги о бургундах, то здесь мы можем говорить лишь в отрицательном плане — в нашей «Песни о Нибелунгах» нельзя различить никаких черт, которые походили бы на изменение или добавление, внесенное в этот эпизод ближайшим предшественником. Разве только, что Хаген в своей последней речи упоминает не только о смерти Гунтера, но также Гизельхера и Гернота. Оба младших короля обрели индивидуальное бытие лишь в эпосе о гибели Нибелунгов; весьма вероятно, что до этого тайна клада сохранялась только двумя старшими сводными братьями — Гунтером и Хагеном,— и тогда Хаген упоминал, видимо, лишь о смерти одного из них, своего соучастника. Однако строку, называющую Гизельхера и Гернота, следует все же считать самым поздним напластованием; стремление нашего шпильмана полностью перечислить все имена привело уже однажды, как мы видели, к весьма прозаическому изменению источника (§ 115). Таким образом, непохоже, чтобы эпизод выпытывания тайны клада претерпел какое-либо значительное изменение в руках третьего поэта. Эпической амплификации он также избежал.

Зато в четвертой ступени, в нашей «Песни о Нибелунгах», мы в состоянии обнаружить следы неоднократных вмешательств.

123. Во-первых, изменилось место действия, что весьма знаменательно для поэтической манеры шпильмана 1200 года.

На двух предшествующих ступенях именно Хаген был побежден последним; только что связанный, он стоял на сцене, и Кримхильда могла без излишних церемоний предстать перед ним все на той же арене действия, на глазах у Дитриха, Хильдебранда и Этцеля. Новшеством четвертой ступени явилось то, что последним берут в плен Гунтера (§ 90). А плененный ранее Хаген уже давно лежит в цепях в темнице, «где никто его не видел». Но так как он должен остаться героем сцены

выпытывания тайны клада, то Кримхильда вынуждена теперь пойти к нему: «...и пошла тогда королева туда, где она могла увидеть Хагена». У нас создается впечатление, что мы находимся в темнице и слышим разговор, ведущийся с глазу на глаз. Однако эта картина ускользнула от автора, ибо, согласно строфе 2373 и следующим, он мыслит Этцеля, Хильдебранда и Дитриха зрителями происходящего, как и требовало действие. Это не значит, что он позабыл обосновать присутствие этих трех в темнице. Нет, он позабыл о самой темнице, т. е. он вернулся назад, к традиционной декорации, согласно которой Хаген один стоит на переднем плане.

С этим связана еще одна деталь. Откуда вдруг у Кримхильды меч Хагена? Мы читаем в нашем тексте, что она увидала меч у пояса пленника. Так это нарисовал Шнорр фон Карольсфельд [103] и описал Геббель. Пусть так, но только эта наглядная деталь опять-таки соответствовала образцу, который знал лишь только что связанного Хагена, и значительно менее — позднейшей ступени: неужели узнику, брошенному в темницу, оставили бы на поясе такое драгоценное оружие? — Как бы ни представлял себе шпильман эту деталь, она обнаруживает новый пробел его художественного зрения.

Второе, внутреннее изменение произошло оттого, что позднейший поэт видел в Хагене вассала, а не сводного брата королей. Это внесло в его речи иное, этически более глубокое звучание: «...доколе жив еще один из моих повелителей, я не смею выдать сокровище»,— а затем прочувствованная скорбь о своем господине: «Вот и мертв уже благородный король страны бургундов...»

На древнейшей ступени это было холодное недоверие брата к своему соучастнику: «Пока мы оба были живы, я всегда сомневался!» Поэтому к словам: «Нет уж более Хагена в живых!» — примешивался оттенок торжества. Уже промежуточные ступени, вероятно, смягчили это; однако теплый тон вассальной преданности мог отчетливо прозвучать лишь на последней ступени: в старшей «Гибели Нибелунгов» Хаген был еще сводным братом, ублюдком альба.

Геббель отказался от этого смягчения. Его Хаген не испытывает ни капли сожаления к своим царственным племянникам; Кримхильде он бросает в лицо слова: «Чудовище, я вновь тебя перехитрил!» Тем са-

мым поэт XIX века вновь обращается к настроениям героического мира языческой эпохи. Именно так чувствовал последний из бургундов в песне «Эдды», если даже это и не нашло непосредственного выражения в словах.

Совсем иначе думал человек XIII века, современник и редактор поэта «Нибелунгов». Здесь обнажается его грубо-уничижительное и мелочное отношение к героизму Хагена и в такой же степени — отсутствие художественного чутья, когда в разгаре насыщенного образами повествования он выступает с неожиданным переосмыслением и обвинением: Хаген, мол, опасался, что его самого убьют, а Гунтера оставят в живых; видана ли была когда-либо бóльшая неверность! — И такой карикатурой должна была закончиться великая идея! Насколько выше холодное сомнение языческого поэта, чем эта подленькая мысль христианского писца.

124. В-третьих, позднейшая ступень упразднила одну образную деталь, дававшую обильную пищу воображению: клад покоится на дне Рейна и должен там остаться. В свое время речь Хагена кончалась этими словами. На вдохновенном и чувственно ярком языке древней «Песни об Атли» это звучало так:

> Пусть же Рейн хранит клад, породивший распрю витязей!
> Ты, стремительный, сохрани божественный клад Нибелунгов!
> В волнах твоих пусть сверкает чужеземное золото,
> Но никогда не на запястьях гуннских сынов!

Мы не находим этого в строфе 2371. Но примечательно, что более чем за 600 строф до того имеется слабый отголосок этих слов. В большом эпизоде, когда Кримхильда принимает прибывших гостей (§ 117), Хаген на вопрос о том, куда он дел клад Нибелунгов, отвечает: уже давным-давно я не распоряжаюсь им:

> Он сброшен королями в бушующий поток,
> И в Рейне будет он лежать, пока настанет срок.

Эти строки ведут свое происхождение — если и не совсем дословно — из заключительной сцены выпытывания тайны клада в старшей «Гибели Нибелунгов». Мы основываемся не только на том, что эпизод приема Кримхильдой гостей в «Саге о Тидрике» не содержит ничего подобного; и не на том, что соответствующие две строфы (1742—1743) представляют вставку, отклоняю-

щуюся от хода повествования; самая мысль, выраженная во второй строке, подсказана определенным местом в значительно более поздней сцене выпытывания тайны клада: ведь только когда Хаген узнает, что его повелители умерли, а сам он уже смотрит в глаза близкой смерти, он может заявить, что никто и никогда не извлечет золота из его тайника.

Начало этого отрывка, очевидно, звучало в более древней версии по-иному: Хаген, как сводный брат, не мог говорить о приказе своих «повелителей». Значит, оно могло звучать примерно так: «его погрузили в воды я и Гунтер...» или «мы, братья, тайком опустили его в Рейн». Это изменение следует иметь в виду при рассмотрении нижеследующего.

Зададим себе вопрос: куда же можно было бы включить эти две строки о золоте Рейна в «Песни о Нибелунгах», в какое место традиционного эпизода выпытывания тайны? Строфа 2371 содержит три мысли: теперь все остальные мертвы; теперь никто, кроме меня, не знает о кладе; но ты никогда его не увидишь. Мысли эти были уже в песне «Эдды», причем в такой переменной последовательности: 1, 3, 2, 1, 2, x, 3, где x — стихи о Рейне. Ближе всего этому соответствовало бы расположение, при котором эти две строки предшествовали бы последнему длинному стиху в монологе Хагена:

Никто о нем не знает, один лишь я да бог,
Он сброшен королями в бушующий поток.
Лежит в пучине Рейна неисчислимый клад,
Ты не увидишь никогда, чертовка, этот клад.

Нам нет необходимости сильно изменять этот текст. Правда, образуется весьма неудачная омонимическая рифма (sîn «свой»: sîn «быть»), но ведь и «Нибелунги» не свободны еще от подобных рифм; в строфе 1074 имеется еще более режущий слух пример: два sîn с одинаковой силы ударением (в нашей фразе второе sîn имеет более слабый акцент). Мы вправе предполагать наличие подобного явления в старшей «Гибели Нибелунгов», и нам незачем затруднять себя поисками новой рифмы...

125. В качестве первой половины строфы в нашей поэме предпосланы следующие строки:

Король бургундский Гунтер, твой благородный брат,
И Гизельхер, и Гернот убитые лежат.

Это звучит как энергичный зачин монолога Хагена. Два стиха, стоящие перед этим: «...ты добилась своего, как я и ожидал»,— легко можно представить себе как добавление четвертого слоя. В таком случае этот последний монолог Хагена, несмотря на обилие стихов, в которых фигурирует Рейн, занимал бы уже у предшественника всего $1^1/_2$ строфы. Но две вступительные строки, очевидно, звучали некогда по-иному; само слово «бургунды» было неизвестно старшей «Гибели Нибелунгов»; слова «благородный король» вытекают из образа мыслей вассала; об упоминании двух младших королей мы говорили в § 122. Можно было бы попробовать восстановить и другой вариант:

Властитель Нибелунгов, бесстрашный Гунтер пал,
В живых остался ныне лишь я, его вассал,
Никто теперь о кладе не знает ничего...

Однако подобные предположения уже переходят границу дозволенного. Текст остается спорным; достоверным представляется нам лишь тот факт, что предшествующая ступень сохранила в последнем монологе Хагена древний мотив — «клад должен остаться в Рейне» — и что последний поэт перенес эти слова в более ранний эпизод приема гостей Кримхильдой.

Зачем он это сделал? Ведь на новом месте эти стихи создают, как мы видим, фактическое противоречие и пробивают брешь в традиционной последовательности мыслей; на старом месте, как нам кажется, они имели бы бóльшую поэтическую силу; строптивая речь последнего бургунда возводит их на сияющую высоту.

Удовлетворительный ответ на этот вопрос еще не найден. Вспомним о подобном же случае в § 84: там последний редактор пожертвовал целым превосходным эпизодом о запрете оружия перед началом пиршества, потому что одно звено из него понадобилось ему в более раннем месте. Соответственно этой аналогии можно было бы сказать: когда поэт писал эпизод приема гостей Кримхильдой, ему припомнились последующие стихи о погружении клада на дно Рейна, они понравились ему как украшение первого разговора о кладе, и он втиснул их как попало. Когда же он дошел до последнего разговора о сокровище, он не захотел повторить их вторично.

126. Эпизод выпытывания тайны клада содержит еще одну мысль, одну из самых возвышенных во всем эпосе о Нибелунгах, но о ней мы не можем сказать с уверенностью, является ли она созданием четвертой ступени.

Меч, которым Кримхильда отрубает голову Хагена,— меч Зигфрида. Его вид исторгает у суровой мстительницы крик сердца:

> Его носил мой милый, возлюбленный супруг,
> В тот день, когда погиб герой от ваших подлых рук.

Это — последние слова Кримхильды. Это — нечто большее, чем лирический орнамент, ибо они венчают все внутреннее построение сказания. Мы знаем, что, начиная со второй ступени, уже имелось два мотива мести — жажда овладеть кладом и скорбь по Зигфриду. Эпизод выпытывания тайны клада до сих пор затрагивал лишь первый мотив; неужели же второй оказался забытым? Он появляется под конец и звучит заключительным аккордом.

Вводится он упоминанием о мече З и г ф р и д а. Он вытекает из этого наглядного впечатления так же естественно, как один музыкальный такт из другого, и воплощается только в словах и поступках самой героини. Никаких пояснений со стороны поэта. И слова эти наглядны и исполнены чувства — они вызывают в памяти пережитое, нежную грусть прощания... И они еще раз показывают нам с к о р б ь, которая привела к этой ужасной мести. Тем самым они озаряют образ героини сиянием, возвышающим ее в минуты, когда она оказывается в столь противоестественной для женщины роли палача. Тот вид, который этот мотив принял в наших **стихах,** заставляет нас отнести его к позднейшему пласту. Однако фактическая сторона — Кримхильда свершает последний акт мщения оружием своего любимого супруга — может быть и древнее. Предпосылкой этому служит то, что Хаген носит меч Зигфрида. Возможно, что так было уже на второй ступени как напоминание о том, что Хаген — убийца Зигфрида. Но если верить «Саге о Тидреке», этого не было даже и на третьей ступени, так как здесь мы слышим, что меч этот был подарен Рюдигеру, а затем перешел к Гизельхеру: юный Гизельхер сражает своего тестя мечом Зигфрида. В таком случае он не мог фигурировать в сцене обез-

главливания Хагена. Но, может быть, автор саги действовал здесь самостоятельно, по своему усмотрению? То обстоятельство, что Хаген — или, согласно саге, Гунтер — мог подарить столь великолепную добычу, уже само по себе подозрительно. Если же так стояло в старшей «Гибели Нибелунгов», тогда последнему поэту принадлежит слава этой блестящей идеи, достойно завершающей сцену смерти Хагена.

В его пользу говорит и то, что однажды меч Зигфрида у пояса Хагена уже доставил королеве печаль, и происходит это в том отрывке, который несомненно принадлежит последнему поэту: «О том, как он перед нею не встал» (§ 67,7).

127. Итак, мы рассмотрели эпизод выпытывания тайны клада. Хотя в этом случае привычный скандинавский вспомогательный источник ничем не мог нам помочь, деление на хронологические пласты все же удалось; единственное, что удалось лишь в малой степени,— это отыскать дословные заимствования. К уже упомянутым можно причислить, пожалуй, еще одно, которое в «Нибелунгах» оказалось отнесенным вперед как вступление к данному эпизоду. Двустишие в строфе 2308:

> Отважных Нибелунгов унес кровавый бой,
> Остались только Гунтер и Хаген боевой,—

стоит теперь в описании битвы дружинников Дитриха, в окружении элементов четвертого слоя. Однако это двустишие явно вклинивается в эпизод бегства Хильдебранда; оно содержит весьма показательную неточную рифму (dégenè : Hágenè) и по своему неканоническому виду как бы создано было для того, чтобы служить введением к большому эпизоду выпытывания тайны клада. Возможно, что в старшей «Гибели Нибелунгов» эти строки следовали за пленением Хагена и напоминали о давно исчезнувшем со сцены Гунтере. Наш автор отнес их в то место, где, согласно его концепции, пара Гунтер — Хаген впервые предстает в одиночестве.

История этого эпизода представляется нам так. Весь основной план, а также и несколько отдельных мыслей в речах относятся к первому пласту. На долю второй ступени приходится переосмысление обоих действующих лиц и внешнего действия. Новшества третьего пласта

едва заметны. К четвертому относится психологическое углубление образа Хагена, а возможно, и Кримхильды, устранение стихов о золоте Рейна, перенесение начала эпизода в темницу.

Это звено является одним из самых древних во всех «Нибелунгах». Ни в одном месте немецкий героический эпос не обнаруживает большей близости к «Эдде». Здесь сопоставление сказаний дает поистине драгоценные результаты. Подобные места позволяют думать, что прочная цепь устной стихотворной традиции тянулась сквозь века и страны, так что около 1200 года на Дунае перед нами могли возникнуть поэтические образы, облекшиеся в 800-х годах на далеком севере в звуки скандинавской речи. Объем этого эпического отрывка — семь строф — также ненамного превышает размер песни. Для того чтобы отрубить голову Гунтеру и вынести ее на сцену, потребовалось всего три строки. Короче это едва ли можно было подать. Мы имеем здесь песенную манеру со свойственными ей «скачками».

Думается, что этот эпизод унаследован в застывшем виде от далекой песенной эпохи; он не был переосмыслен, и оба австрийских поэта бережно перенесли их в свои книги. Однако у последнего дело все же обстояло по-иному. Мы видели, что эта вереница строф продумана и прочувствована им; они несут в себе отчетливые следы его индивидуальной манеры.

Заключение

128. За последние десятилетия мы научились совершенно по-иному мыслить о возникновении немецкого героического эпоса. Старые введения в «Песнь о Нибелунгах» говорят на языке, теперь уже почти непонятном для нас. Причин этому немало; однако основное различие, представляющее, быть может, прогресс по сравнению с прошлым, заключается, коротко говоря, в том, что мы стремимся заменить аморфное собирательное понятие «сказание» определенным числом индивидуальных поэтических творений. Вытекающую отсюда трактовку материала мы и попытались показать здесь более широкому кругу читателей. Сумеет ли эта трактовка добиться признания — покажет будущее. Но, пожалуй, уже сейчас настало время противопоставить

прежним взглядам, давно подточенным временем, но все еще прочно засевшим в учебных пособиях и в сознании друзей немецкой старины, новую обобщающую картину.

Этот опыт не требует от читателя специальных познаний, он даже прилагает к древненемецким цитатам перевод. Мы пытались извлечь из груды фактов самое существенное. В основном нам пришлось ограничиться изложением результатов и оставить в стороне всю основу аргументации, защиты и нападения. Мы могли бы значительно чаще посредством «возможно» или «можно предположить» напоминать читателю, что подобное изложение предыстории зачастую выходит за рамки доказуемого, ибо оно сплошь построено на материале лишь косвенно засвидетельствованных ступеней. Исследователь этого круга вопросов лишь в исключительных случаях может ссылаться на господствующие теории; на перекрестках почти всегда стоят противоречивые указатели, и в наше время, их, пожалуй, еще больше, чем 30 лет назад.

129. Наше исследование молчаливо, но настойчиво внушало на каждой странице: то, что по традиции называют «героическим сказанием», является героическим эпосом, созданным, переданным и разработанным поэтами. Мы не побоялись употреблять термин «сказание», хотя он несет на себе долю вины в той путанице, которая царит вплоть до наших дней. Может быть, было бы лучше, если бы всегда говорили только «героический эпос», а не «героическое сказание»; в таком случае никогда не могли бы забыть, что для историй о Зигфриде, Хагене, Дитрихе и т. п. эпос является не случайной, легко сбрасываемой оболочкой.

Движущей силой в героическом сказании является фантазия поэтов, которые хотя и остались для нас безыменными, но были, однако, индивидуальными личностями. То, что у героического певца в часы вдохновения становится стихом, это и есть сказание; для этого вовсе не требуется, чтобы это сказание прошло через руки третьего или четвертого певца. Изменение сказания — то же самое, что переделка его каким-нибудь поэтом. История героического сказания пытается проникнуть в ход мыслей поэта, сочувственно пережить то, что волновало сердца поэтов. Она не может полностью отвлечься

от ф о р м ы, поскольку ее предметом является художественно оформленное произведение.

С некоторых пор общим местом стало утверждение, что история сказания есть история поэзии. Однако выводы из этого делают редко. Чтобы понять или восстановить сказание, мы должны иметь представление о его оболочке, т. е. о стиле поэмы. Оболочка эта определяет содержание. Подлежащее восстановлению сказание следовало бы представить себе в стихах — это было бы проверкой возможности его принадлежности к данному жанру. Эпохе, которая знала только песни, нельзя приписывать сказаний, которые мыслимы лишь в форме эпических поэм. Если в героическом эпосе отсутствует биографическая форма, м ы не имеем права мастерить жизнеописания. Вопрос о повествовательных единицах, о контурах фабулы, имеющий первостепенное значение для исследователя сказания, совпадает с вопросом о стиле, о том, как поэтические памятники ограничивали свой сюжет.

Мы повсюду употребляли слово «сказание» в значении содержания произведений. Сказание не являлось для нас самостоятельной величиной, существующей где-то за пределами поэтических памятников. Заглавие этой книги «Сказание о Нибелунгах и песнь о Нибелунгах» не следует понимать в том смысле, будто под этой парой подразумевается какое-то противопоставление или хотя бы поддающееся членению двуединство. В самом памятнике «Песнь о Нибелунгах» мы имеем форму сказания о Нибелунгах, некую форму, созданную д а н н ы м п о э т о м. Мы ознакомились и с другими формами, принадлежащими другим поэтам. Все эти формы охватывает понятие «сказание о Нибелунгах».

130. Положению, что «героическое сказание живет в поэзии», не противоречит то, что Исландия, а по ее стопам и Норвегия излагали героические сюжеты в прозе. Эти так называемые саги — «Сага о Волсунгах», «Сага о Тидреке» — также являются поэтическими произведениями.

Совершенно иного характера вопрос о том, что происходит с героическими сюжетами, когда они выпадают из поэтических памятников, стихотворных или прозаических, из исполняемого репертуара, и становятся достоя-

нием невзыскательной повседневной традиции. В этих случаях примешивается нечто иное.

Дело в том, что все сказанное до сих пор касается в первую очередь так называемого героического сказания. Но ведь существуют и «сказания» в собственном, более узком смысле слова: это известные и в наши дни народные и местные сказания. Такие сказания живут «в устах народа»; они отнюдь не стремятся быть искусством, войти в стихотворный репертуар. Не следует смешивать эти два в корне различных понятия, которые, к сожалению, носят одно имя.

Правда, между народным сказанием и героическим эпосом порой протягиваются нити. В городе Зосте гибель Иринга и змеиную яму Гунтера — черты из эпоса о бургундах — приурочили к местным преданиям. Когда на Майне рассказывали о Зейфрице (Säufritz) свинопасе, который на «Драконовой лужайке» (Lingwurmwiese) [104] стал неуязвимым для пуль, это было опустившееся в народ сказание о Зигфриде [104]. Могло иметь место и обратное явление, когда какое-нибудь местное сказание давало строительный материал, а может быть, и толчок к созданию героической песни или когда какая-нибудь героическая поэма впоследствии примкнула к местному сказанию (см. § 24, 36).

Но как раз в нашей «Песни о Нибелунгах» мы нигде не обнаруживаем заимствований из местных сказаний. Если бы наш шпильман окликнул под Бехларен старого крестьянина за плугом и стал бы его расспрашивать о маркграфе Рюдигере, он, пожалуй, получил бы такой ответ: самые дряхлые старцы нашего края ничего о нем не знают; пусть лучше господин шпильман поспрашивает о нем при герцогском дворе в Вене — там читают такие древние рыцарские предания.

Редактор версии C ссылается в одном случае, в эпизоде убийства Зигфрида, на родник, который еще и поныне течет близ деревни Отенгайм, лежащей на опушке Оденвальда. Это — народное сказание или выдает себя за таковое. Однако у поэта, создавшего «Нибелунги», мы не встретим ничего подобного.

«Песнь о Нибелунгах» получила свой сюжет не из народных сказаний и не из народных песен.

131. В одном произведении Фуке [105] рассказывается, что в лесу живет старик угольщик; у него «уста

песенника»; он знает старинные песни добрых старых времен. Когда императору Карлу во время завтрака угодно послушать старинные сказания, то приглашают угольщика, и с его слов канцлер, охотник до сказаний, по частям записывает «Нибелунги».

Вот это и было бы истинно народным сказанием! На самом деле этот угольщик Бушинг, вероятно, рассказывал всевозможные местные предания, истории о карликах, великанах и призраках, но никак не героические сказания. Они находились в совсем иных руках. До эпохи Гогенштауфенов и после них положение было таково, что героический эпос создавался и исполнялся опытными, более или менее профессиональными поэтами; сначала это были придворные певцы, слагавшие аллитерирующие стихи, позднее — шпильманы, пользовавшиеся вначале также аллитерацией, потом конечной рифмой. Лишь в самый поздний период средневековья мы встречаем указания, что о Дитрихе Бернском «крестьяне» (Geburen) «много поют и сказывают» (vil singent und sagent), но к тому времени этот жанр уже глубоко опустился [106].

Когда мы говорим о «народной поэзии», мы имеем в виду памятники, исходящие от любителей и бытующие в основном в более низких слоях общества. Оба этих признака не распространяются на героические песни «доброго старого времени» и в еще меньшей степени на героический эпос. Поэтому-то мы тщательно избегали терминов «народная песня», «народные певцы». Они вносят искажение. История литературы поступила бы правильно, если бы пользовалась этими весьма почтенными словами лишь там, где они уместны. Когда в некоторых местах «Нибелунгов» нам приходилось вспоминать о народной песне, мы брали этот термин в его привычном и точном значении — в значении непрофессиональной лирики, как она нам известна из «Чудесного рога мальчика», из сборников Уланда, Эрка и др. [107]. Но «Песнь о Брюнхильде» и ей подобные мы не называем народными песнями.

Термин «народный эпос» также неизбежно вводит в заблуждение и относится к тем временам, когда еще верили в угольщика Бушинга. Он правомерен л и ш ь п о с т о л ь к у, поскольку он подразумевает исконное отечественное содержание, характер и стиль этих сюже-

тов. Рассказы о Зигфриде и Дитрихе слышали еще наши предки на той же родной своей земле, и при появлении таких, более новых имен, как Данкварт, Румольд или Рюдигер, они сразу же чувствовали себя дома. Напротив, Тристан и рыцари Круглого стола пришли тогда — около 1200 года — на немецкую землю как новые лица. И они выпячивали французское происхождение этих героев в таком стишке:

Isôt, Isôt ia blunde
marveil de tû le munde
(франц.: «Изольда, Изольда белокурая,
предмет восхищения всего света»).

Именам, вроде Karnachkarnanz или Liachturteltart, можно было только изумляться, как чужеземным розам. и такие строки у Вольфрама, как

der grave Lysánder von Ípopotîticòn
und der hérzoge Tíride von Elíxodjón.
(«Граф Лизандр фон Ипопотитикон
и герцог Тириде фон Эликсодьон»),

не казались привычными ни языку, ни слуху.

Этот контраст между «Песней о Нибелунгах» и таким памятником, как «Парцифаль», заходит далеко. Родное дитя стоит рядом с получужестранным приемышем; немецкий дуб — рядом с привозным миндальным деревом. Уже одно это решающее различие можно было бы определить коротким термином «народный эпос», если бы под словом «народ» подразумевалась только нация! Однако мы неизбежно думаем при этом также и о широких массах, о vulgus in populo [108]: ведь отделяют же «народный эпос» от «придворного (куртуазного) эпоса», хотя двор и нация не являются антиподами. А мы знаем, что и «Песнь о Нибелунгах» тоже является куртуазной поэзией, поэзией для дворянства и королей. Поэтому, стремясь к точности выражения, мы избегали употреблять термин «народный эпос» и говорили о героическом эпосе или о «книге героев» («Heldenbuch»). Противоположностью же этому эпосу является не «придворный» и не «художественный эпос», а рыцарский эпос, рыцарский роман.

132. У исследователей героического эпоса было немало заблуждений. Значительная часть их происходила оттого, что в героическом эпосе искали не поэзию,

а нечто другое. Искали мифологию, этнографию и фольклор, или топонимику, моменты политические и географические, или голые бездушные формулы, которые считали сущностью «сказаний». Вот выразительные примеры: «сказание о Зигфриде есть сказание об убийстве родичей» — или: первоначальное сказание о смерти Зигфрида является «не чем иным, как копией сказания о гибели бургундов».

Сто лет тому назад ведущие исследователи объявили, что авторы героических поэм ничего существенного не «изобретали сознательно», а лишь извлекали на свет божий то, что таилось в недрах народного сказания. Это преграждало путь какому бы то ни было историко-генетическому изучению «Нибелунгов»; читатель мог убедиться, что все дело в том, чтобы прочувствовать намерения изобретательных поэтов.

Долгое время недооценивали всемогущество «фабулы», повествовательного единства. Из этого и других аналогичных предпосылок выросла «песенная теория», т. е. теория редакционного свода частных песен, или кантилен [109]. Мы неоднократно сталкивались с ней. Она закрывала перспективу, близкую и далекую, направляла художественный анализ по ложному пути и привела к поразительному заблуждению, в результате которого автора «Нибелунгов», так заботливо оформившего массу унаследованного им материала, сочли «плохим собирателем», за которым, к сожалению, лишь 600 лет спустя последовал «более тонкий и бережный систематизатор!» *

Отголоски этой теории продолжают звучать и поныне в приверженности к гипотезе так называемых отдельных песен. Это не самостоятельные отрезки какого-нибудь сказания; они становятся приемлемыми, лишь если их соединить вместе,— и все же продолжают говорить, что это были поэтические единства! Такая «отдельная песня» представляет чистейшее измышление для нужд теории редакционного свода — мир праху ее.

Много труда потребовалось, чтобы проследить соотношение «Песни о Нибелунгах» и «Саги о Тидреке». Теории редакционного свода этот скандинав-

* G. G. Gervinus, Geschichte der Deutschen Dichtung, Leipzig, 1846, изд. 3, т. I, стр. 358.

ский памятник причинял немало неудобств, ибо он исподволь выбивал у нее почву из-под ног: памятник этот показывает, можно сказать, документально, что вторая часть «Нибелунгов» не составлена из десяти отдельных песен, а возникла путем разбухания из поэмы среднего объема. Некоторые исследователи усмотрели в историях о Брюнхильде и о бургундах в этой саге испорченный пересказ нашей «Песни о Нибелунгах»; тем самым утрачивалась ее ценность как свидетельства для предыстории. В настоящее время эту теорию можно считать опровергнутой. Столь же вредоносным сорняком была и противоположная позиция — необоснованная переоценка «Саги о Тидреке»,— будто она четко отражает оригинал немецкого памятника и дает древнюю нижненемецкую форму сказания, предшествовавшую всему эпическому творчеству придунайских земель.

Заблуждением оказалась и гипотеза о существовании латинской версии «Гибели Нибелунгов» [110], которая создана была около 990 года в Пассау и явилась решающим шагом вперед по сравнению со старой краткой «Песнью о бургундах». Во всей истории сюжета «Нибелунгов» мы не можем обнаружить ни одного момента, на котором сказалось бы оплодотворяющее влияние эпоса Вергилия или латинской поэзии вообще. Латинская героическая поэма монаха Эккехарта — «Вальтарий» X века — усердно читалась знающими латынь, однако на немецких шпильманов она, по-видимому, не оказала воздействия. Наш австрийский поэт знал сказание о Вальтере не из этого источника; те несколько деталей, на которые она намекает, отклоняются от нее. «Вальтарий» остался превосходным плодом, не давшим, однако, семян. Толчком для перехода к книге о героях на национальном языке послужил не латинский, а косвенным образом французский эпос после 1100 года; за ним стоял, разумеется, пример Вергилия — а это значит в конечном счете Гомер, этот прародитель западных героических эпопей [111].

Многие ошибочные представления о проблемах «Нибелунгов» исчезли, когда нам стали понятнее героические песни «Эдды» с их различными вариантами сюжетов и внутренней хронологической градацией. Нужно было отучиться рассматривать эддический песенный свод или исландские прозаические рассказы как массу

одинаково глубокой древности. Скандинавские поэты также ставили себе целью не только сохранение предания; ведь и для них эти пришедшие с юга сказания служили канвой для собственного творчества. Так, в Исландии Брюнхильда стала иной, чем она была у франков. К этому присоединилось еще и повторное заимствование из немецкого источника; если сон Кримхильды о соколе или война Зигфрида с саксами повторяются в Исландии, то это еще не значит, что это древние сюжеты. В тех случаях, где скандинавская сага очень близко совпадает с немецкой, всегда следует сначала спросить, что это — хорошо ли сохранившийся древний пласт или более позднее заимствование, пришедшее с юга. И в изучение скандинавских баллад последние годы внесли значительно бо́льшую ясность. Мы видим теперь, как связаны между собой тексты отдельных скандинавских стран и в каких именно случаях помогают они нам восстановить рисунок утраченных немецких источников.

Надлежащее место в генеалогическом древе получил также и ближайший сосед «Нибелунгов» — поэма «Плач». Эта поэма — то самое, чем она должна была представляться искони беспристрастному наблюдателю: фантазия на темы нашей «Песни о Нибелунгах», но не на тему предшествующих ей ступеней! В ней постоянно встречаются намеки на отдельные детали, которые впервые создал автор «Нибелунгов» и никто другой. Она ничего не говорит нам о возникновении, а лишь о влиянии этого великого памятника.

Подчеркнем еще одно важное обстоятельство: критика текста разветвленного множества рукописей «Нибелунгов» открыла нам истину, которая только и позволила нам впервые подойти вплотную к интерпретации поэмы: творение, венчающее многовековую историю сказания о Нибелунгах, «Песнь о Нибелунгах», или «Книга Кримхильды», не скрывается где-то в полумраке за доступной нам исконной рукописью; мы видим это произведение перед нами таким, каким оно вышло из-под пера поэта во времена герцога Леопольда и епископа Вольфгера [112]. А как только мы перешагнем через этот исконный текст, в глубь веков, мы окажемся уже не перед памятником «Песнь о Нибелунгах»; мы начнем наше странствие к ее предшественникам.

ПОСЛЕСЛОВИЕ К ТРЕТЬЕМУ ИЗДАНИЮ

Первое издание этой книги появилось в декабре 1920 года. Второе, выпущенное в свет к началу 1923 года, представляло собою расширенный и во многом измененный текст. Это третье издание лишь слегка исправлено в нескольких десятках мест, главным образом в § 23, 35 и 76.

За последнее десятилетие изучение «Песни о Нибелунгах» велось так активно, как этого уже давно не бывало. Оно опровергло опасение, будто в наше время, как это было сто лет назад, разработке этого вопроса мог помешать окаменевший догматизм. Скорее похоже на то, что мы теперь еще более далеки от единодушия, чем 30 лет назад. В конце концов все привыкли к тому, что в вопросе о «Нибелунгах» каждый имеет *свое* мнение, начиная от выбора рукописи вплоть до оценки гения поэта и восстановления исконного сказания... Чем меньше в наши дни будут говорить о «господствующих теориях», тем скорее простят этой книжке, что она и в новом издании продолжает оставаться при своем мнении в данном вопросе!

Упрек автору, будто он ценит в «Песни о Нибелунгах» главным образом достижения поэтов-предшественников, т. е. так называемое «древнее сказание», мог бросить только читатель, чья книга по несчастной случайности кончалась на § 49. Тот же, кто читал и дальше и наткнулся, например, на § 100, не согласится, пожалуй, с тем, что здесь господствует романтическая тенденция: восхищаться *той* героической поэзией, которая до нас не дошла, и недооценивать *ту*, которая лежит перед нами.

Заглавие, объем и построение этой небольшой книжки дают достаточно ясное представление о том, что здесь рассматривается лишь часть многих проблем «Нибелунгов». Пусть то, что обойдено молчанием, сохраняет свое значение, в том числе и неоднократное требование объяснять «Песнь о Нибелунгах», исходя целиком из ее эпохи. Это — задача, над разрешением которой трудились уже и прежние исследователи, и успешнее всех Эмиль Кеттнер [113]. Нам не хотелось бы защищать односторонность, и все же, есть ли еще какая-нибудь великая поэма, к которой с таким же правом можно было бы применить слова Гете: «Природу и произведения искусства нельзя познать, когда они уже готовы; их следует схватить в их становлении, чтобы в какой-то мере понять их значение».

Андреас Хойслер

Арлесхейм близ Базеля
Январь 1929 г.

ПЕСНЯ И ЭПОС В ГЕРМАНСКИХ ЭПИЧЕСКИХ СКАЗАНИЯХ

1. ВВЕДЕНИЕ. ТЕОРИЯ РЕДАКЦИОННОГО СВОДА

Английский ученый Вильям Кер в своем содержательном труде «Эпос и средневековый роман» («Epic and Romance», London, 1897) с большой убедительностью показал разницу между сжатым стилем песен «Эдды», «Песни о Хильдебранде», фрагмента «Песни о Финнсбурге» [114] и широкой манерой изложения в «Беовульфе», отрывках «Вальдере» и «Бирхтноте» [115]. В период господства аллитерирующего стиха героическая поэзия англосаксов становится более спокойной, более богатой, более изысканной. Именно это изменение стиля в гораздо большей степени, чем разрастание героического сюжета, и обусловило возникновение крупных эпических поэм. Определяющими моментами в этом процессе не были ни агглютинация, ни контаминация. Старая схема краткой эпической песни могла быть сохранена, а более подробная манера изложения и приукрашение отдельных деталей расширили ее до масштабов большой эпической поэмы. Большинство кратких аллитерирующих эпических песен («short lays») по эпико-драматическому содержанию лежащих в их основе сказаний не соответствует отдельным эпизодам гомеровских поэм: если бы изложить их гомеровским стилем, каждая из них дала бы целую эпическую поэму. «Еще не доказано, что эпические поэмы могли возникнуть путем нанизывания песен», однако если они когда-либо возникали таким путем, то отдельные звенья, песни, очевидно, были другого качества, чем краткие аллитерирующие песни германцев [1].

На основании работ, появившихся за последние годы, мы можем заключить, что точка зрения Кера не встретила в Германии заслуженного внимания. Хотелось бы, чтобы эти страницы ввели его мысли в поле

зрения специалистов. Мы попытаемся также установить, как относится более поздняя рифмованная поэзия, неучтенные Кером в этой связи средневерхненемецкие героические поэмы и баллады, к вопросу о границах сюжета. Что же касается аллитерирующих памятников, то я надеюсь дополнить и в известной мере исправить концепцию Кера, особенно в отношении песен «Эдды».

Все сходятся на том, что еще с доисторических времен у германцев были широко, быть может повсеместно, распространены краткие песни повествовательного характера, являвшиеся важнейшим средством воплощения героических, а в языческую эпоху и мифологических сказаний. Фрагменты «Песни о Хильдебранде» и «Песни о битве в Финнсбурге» относятся, невзирая на все их различия, к той же семье, что и повествовательные песни «Эдды», и показывают, что последние никак не являются чем-то специфически скандинавским или древнеисландским. Самые различные свидетельства дополняют имеющийся в нашем распоряжении скудный материал, позволяя сделать выводы и в отношении других германских племен. Краткая повествовательная героическая песня продолжала жить и в эпоху конечной рифмы. До нас дошли два немецких образца, относящиеся к концу средневековья: это поздний вариант «Песни о Хильдебранде» и песнь о смерти Эрманариха. Оба эти памятника для нас особенно ценны, так как мы можем сопоставить их с древними аллитерирующими песнями, с древневерхненемецкой «Песней о Хильдебранде» и с эддической «Песней о Хамдире» («Hamthismál») [116]. Несмотря на коренные изменения в стиле, их сюжет остался в основном в тех же рамках. Наряду с глубоким переосмыслением идейного содержания сказаний они в отдельных деталях до такой степени совпадают с более ранними памятниками, что мы считаем себя вправе сделать следующий вывод: эти две аллитерирующие героические песни, относящиеся к VIII веку, продолжали жить до позднего средневековья, несмотря на все внешние изменения и стиля и стихосложения, и хотя в них не сохранилось ни одной строки от первоначального текста, их жизнь, как поэтических произведений,

ни разу не прерывалась на протяжении этих шестивосьми веков.

Применительно к балладам нет ни одного случая, где такое доказательство было бы возможно. Однако не исключается, что и там имело место нечто подобное. Старинные скандинавские народные баллады (так называемые «фолькевисер») с сюжетами из древних героических сказаний не всегда восходят к письменным прозаическим источникам или песенным сборникам; в ряде случаев они выросли из устных сказаний и могли непосредственно облечь более раннее немецкое содержание в позднейшую форму рыцарской плясовой песни.

Совершенно справедливо полагают, что эпические поэмы, представляющие собой длинные и обстоятельные стихотворные повествования, являются уже по своей внутренней сущности более поздним жанром, который лишь в отдельных случаях встречался у германцев. В эпоху аллитерирующего стиха, по-видимому, одни только англичане создали эпические поэмы светского содержания. Но какова бы ни была степень зависимости духовных эпических поэм, принадлежащих континентальным саксам, от их английских предшественников, ни «Хелианд», ни «Книга Бытия» не доказывают существования древнесаксонских героических эпопей [117]. Равным образом и поэма «Вальтарий» не является переводом или обработкой какой-либо древневерхненемецкой эпической поэмы и не может служить подтверждением наличия в X веке отечественных героических эпопей. Лишь в XII—XIII веках в Германии создаются немецкие эпопеи светского характера. Такие поэмы шпильманов, как «Король Ротер», опирались на эпическое творчество клириков с заимствованными сюжетами (поэма об Александре, «Песнь о Роланде»). Что касается так называемых народных эпических поэм, то тут образцом могли послужить и рыцарские романы. Следует говорить не о возрождении немецкого эпоса в XII веке, а лишь о его зарождении, если понимать слово «эпос» в более узком, техническом смысле эпической поэмы, а не просто как стихотворное произведение.

Возникает вопрос: как относятся эпические поэмы к песням? Или, поскольку эпические поэмы по своему внутреннему существу являются более поздним жанром, как совершился переход от песен к эпическим поэмам?

При этом следует заранее помнить, что пути этого перехода могли быть совершенно разными. Не следует также думать, будто каждая из наших эпических поэм почерпнула свой сюжет из песен и самолично проделала путь от «песни» к «эпосу».

Наиболее исчерпывающий ответ на этот вопрос применительно к германскому эпосу был дан Лахманом и его последователями на материале сказания о Нибелунгах. Назовем его теорию для краткости «теорией редакционного свода» («Sammeltheorie»). Попытки применить эту теорию к другим средневерхненемецким эпическим памятникам оказались менее успешными. История возникновения «Кудруны», набросанная в общих чертах Мюлленгофом, имеет лишь некоторое внешнее сходство с теорией редакционного свода, да и в отношении «Беовульфа» взгляды Мюлленгофа решительно отклоняются от этой теории; напротив, гипотезу Тен-Бринка о «Беовульфе» можно считать своего рода разновидностью теории редакционного свода [118].

Основные положения этой теории, выдвинутые при разборе ее классического объекта — эпоса о Нибелунгах, могут быть сформулированы следующим образом:

1. Эпос возникает в результате суммирования песенных сюжетов.

2. Объединение песен осуществляется в основном механически каким-либо «собирателем», или «систематизатором», который добавляет небольшое число соединительных строф собственного сочинения.

3. Манера изложения эпоса в основном та же, что и в песнях. Если даже добавления, присоединяемые к песням на различных ступенях этого процесса, и отличаются по своему тону, то все же преобладают отрывки, где непосредственно звучат сами песни и где, таким образом, песенный стиль совпадает со стилем эпическим.

4. Составитель эпоса, сводя отдельные песни воедино, осуществляет связь, которая уже маячила перед глазами поэтов, создавших отдельные песни. В частном случае: приключения Зигфрида в королевстве бургундов, затем месть Кримхильды и гибель бургундов — весь этот ход событий в идее уже существовал в эпоху отдельных песен, с той только разницей, что лишь в эпосе он получил связное поэтическое воплощение.

5. Все песни были более или менее несамостоятель-

ными, носили эпизодический характер; ни одна не излагала какое-либо сказание полностью, и лишь одна — последняя — доводила сказание до конца. Некоторые песни, очевидно, возникли, как бы подхватывая одна другую («ex hypolēpseōs»); они были предназначены для того, чтобы подхватить сюжетную нить там, где она обрывалась в песне более раннего происхождения.

Этот взгляд на границы сюжетов эпических песен был распространен на все произведения германского эпоса. Германский эпос имеет циклический характер — так утверждали сторонники этой теории: когда певец хотел сложить песню, он выбирал тот или иной отрезок из цикла данного сказания для отдельного, самостоятельного исполнения. Песни создавались заранее, как жемчужины для ожерелья, независимо от того, создавалось ли это ожерелье в действительности или только в воображении поэта и его слушателей.

Из числа возражений, выдвинутых против песенной теории Лахмана, мы упомянем два.

Во-первых, указывали, что невозможно вылущить текст песни из эпоса [119]. «Собиратель» был не только собирателем эпоса, он же и обрабатывал, поэтически пересоздавал его. Предполагаемые песни были источниками эпоса, а отнюдь не кирпичами, из которых он складывался.

Во-вторых, высказывали сомнение, чтобы отрывки со столь незначительным эпическим содержанием могли существовать в виде самостоятельных песен. Такие эпизоды «Песни о Нибелунгах», как война с саксами или бракосочетание Этцеля, могли быть созданы только как части связного эпоса. Только основные моменты сказания могли разрабатываться в виде самостоятельных песен. Можно было спорить о том, какие из 20 песен, принятых Лахманом, содержат подобные «основные моменты», во всяком случае сюда можно отнести добрую половину этого числа. Отметим, что Мюлленгоф уже шел в этом направлении, когда он неоднократно приписывал одному поэту авторство нескольких примыкающих друг к другу песен. В настоящее время оба указанных возражения обычно выступают вместе. В вопросах критики текста они, естественно, приводят к точке зрения, полностью отличной от взглядов Лахмана. Однако, по сути де-

ла, они не выходят из рамки теории редакционного свода. Из упомянутых пяти пунктов, характерных для этой теории, они позволяют вычеркнуть второй и в крайнем случае третий; остальные же три сохраняются: эпос все же остается сводом эпизодических песенных сюжетов, реально осуществляющим связь, которая ранее уже наличествовала в идее. У сторонников этого взгляда — я считаю излишним приводить имена и цитаты — мы на каждом шагу встречаем такие выражения: «связывание в единый эпос», «при объединении и более тесном слиянии нескольких песен в процессе устного исполнения», «мысль о том, чтобы соединить в связное повествование устные песни, представляющие отрывки героического сказания» и т. п. Все эти формулировки характерны для теории редакционного свода. При этом редко проводится принципиальное различие между песенным и эпическим стилем; поэтому и третий из приведенных выше пунктов сохраняет свою силу применительно к этой видоизмененной теории редакционного свода. Считают, очевидно, что хотя автор эпоса лишь в малой степени придерживался подлинного текста своих источников, однако его собственная манера повествования не слишком отличалась от старой песенной манеры.

2. ГРАНИЦЫ СЮЖЕТА В ПЕСНЕ И ЭПОСЕ

Эмпирический вопрос о том, как соотносятся дошедшие до нас песни более старого и более нового времени с гипотетическими песнями теории редакционного свода, был рассмотрен еще в 1845 году Вильгельмом Мюллером [2] с поразительной зоркостью, несмотря на ограниченность поля его наблюдения. Однако он все же в конце концов пошел на компромисс с теорией агглютинации и тем самым затуманил ясность своих собственных выводов.

Последователей у него оказалось немного. В более поздних трудах, посвященных проблеме «Нибелунгов», понятие песни трактуется, как уже и у Лахмана, чисто умозрительно. Только Кер впервые снова обратился к песенной традиции, чтобы ответить на вопрос о том, как в действительности выглядела песня, и со всей четкостью сформулировал для аллитерирующей поэзии

основные различия между песней и эпосом. Поставим тот же вопрос в более широком масштабе: в какой мере эпизодические песни, восстанавливаемые теорией редакционного свода, находят себе соответствие в реальных песнях?

К сожалению, песенные источники средневерхненемецкого эпоса до нас не дошли; мы не можем сказать ничего определенного о немецких героических песнях около 1200 года. Мы вынуждены придерживаться имеющегося в наличии материала, а материал этот обладает по меньшей мере одним ценным свойством: он представляет, с одной стороны, более раннюю ступень, чем утраченные нами песни: «Эдда» и «Песнь о Хильдебранде»; с другой стороны — и более позднюю: баллады и им подобное из эпохи позднего средневековья. Поэтому мы можем делать выводы, исходя из двух опорных точек, а поскольку эти выводы совпадают, то и в отношении XII века, эпохи, лежащей как раз посредине, нам не приходится опасаться возражения: «иные времена — иные песни».

Внимательное изучение германских средневековых песен повествовательного характера, как аллитерирующих, так и рифмованных, обнаруживает в огромном большинстве случаев следующие положения: песня излагает не один какой-нибудь отдельный эпизод, а законченный сюжет. Эпический сюжет и содержание песни совпадают.

Представляется затруднительным определить теоретически, где проходит граница между сюжетом (фабулой), «историей», «мифом» («mythos» по Аристотелю) [120] и простым отрезком фабулы, с одной стороны, и комплексом (циклом) сказаний — с другой; мы и не будем пытаться это сделать. Ведь на практике лишь в редких случаях могут возникнуть сомнения, где именно заканчивается повествование. Сделаем опыт — попробуем точно изложить сказание обычной прозой, и сейчас же станет ясно, где надо поставить точку, где разрешается эпическое напряжение.

И все же имеются различные степени замкнутости песенных сюжетов. Существуют сюжеты вполне самостоятельные, охватывающие полностью человеческую судьбу и приводящие к гибели всех главных действующих лиц. И существуют, напротив, сюжеты, которые

дают нам почувствовать, что герои до того или после того пережили еще много другого. Везде открывается просвет, выводящий за замкнутый круг. К этому присоединяются еще и различные стилистические моменты: песня как бы внезапно обрывается или заканчивается эмоционально насыщенным вопросом, но в большинстве случаев так, что слушатель может без труда мысленно закончить рассказ. Особенно разнообразны зачины песен: одни вводят слушателя в ситуацию покоя, предшествующую завязке сюжета, другие сразу вводят нас medias in res (в середину действия), они могут также перескочить через значительную часть предварительных событий, доводя пропущенное вначале до сознания сведущего слушателя с помощью реминисценции о прошлом.

Разберем несколько примеров.

Предполагают, что древняя «Песнь о Хильдебранде» завершалась гибелью сына и плачем отца. В таком случае она содержала в рамках одной сцены вполне законченную фабулу («единая трагедия в рамках одной сцены») [3]. Это единственная двусторонняя повествовательная песня, в которой идеальное и реальное время более или менее совпадают. Автор мог бы поступить и по-иному: начать с выступления героя в поход (как в поздней «Песни о Хильдебранде») или еще раньше — с бегства героя, покидающего малолетнего сына («barn unwahsan»); тогда 30 лет, проведенные на чужбине в изгнании, были бы переданы несколькими штрихами. Но от этого односценная композиция нашего поэта вовсе не становится эпизодической! Эта песня включает в себя весь сюжет, хотя она осваивает его частично с помощью реминисценций о прошлом.

Так как герой этого сказания о бое отца с сыном сделан дядькой Дитриха Бернского, то мы можем рассматривать наш сюжет как часть цикла сказаний о Дитрихе. Слушатели древнего варианта этой песни были знакомы с этими сказаниями: Дитрих (Deotrîh) и «властитель гуннов» («der Hûneo truhtîn») — эти имена не были для них пустым звуком, они указывали на более широкие связи. Однако в рамках этого остготского цикла сказаний рассказ о бое отца с сыном приобрел ту степень самостоятельности, которая образует законченную фабулу. Достаточно сравнить эту песню хотя бы с «Пес-

нью об Иринге» [121] в «Нибелунгах», чтобы увидеть всю разницу между ними. «Песнь об Иринге» — всего лишь украшающий эпизод сказания, бой Иринга с Хагеном вовсе не является развязкой давней и роковой вражды: эта вражда привнесена в сказание лишь с целью включить в число боевых сцен, происходящих при дворе гуннов, еще одно легендарное имя, еще один особенно напряженный и драматический поединок. Напротив, в «Песни о Хильдебранде» мы имеем законченный сюжет, который свободно включается в комплекс сказаний.

На английской почве ценным свидетельством является извлечение из сказания о Финне в «Беовульфе» (строки 1070—1160). Мы видим, что материалом для однократного устного исполнения перед слушателями, иными словами для песни, автор «Беовульфа» мыслил себе отнюдь не отдельный эпизод, а законченное сказание, в данном случае даже весьма сложное по своему составу [4]. В этом кратком изложении — как, вероятно, в самой песне, которая имелась в виду,— первые этапы действия сообщаются лишь в форме реминисценций: один из главных воинов сражен уже в самом начале. Но далее автор доводит до конца развитие сюжета песни.

Не стоит ломать себе голову над границами сюжета «Песни о Финне» (дошедшей до нас лишь в виде фрагмента) [5], и к сказанному Кером я добавлю лишь несколько слов. Предположение, будто песня эта рассматривала только битву в замке Финна и, следовательно, имела ярко выраженный эпизодический характер, представляется по меньшей мере необязательным. Конечно, она имеет «все внешние признаки краткой песни» (Кер) и в этом смысле может быть поставлена в один ряд с «Песней о Хильдебранде» и с песнями «Эдды», а не с «Беовульфом» и «Вальдере» или «Бирхтнотом». Однако это еще не значит, что она содержала только один эпизод: в «Песни о Хильдебранде» такое построение определялось особой спецификой сюжета. Сражение в зале заканчивалось, вероятно, в том самом месте, где обрывается дошедший до нас фрагмент, но представляется вполне возможным, что при соответствующей сжатости повествования дальнейшие события могли развертываться до конца, не превышая в общей сложности объема самых длинных повествовательных песен

«Эдды» [122]. Все сказание о Финне можно представить себе в рамках примерно 300 «длинных строк», равняющихся 70—80 эддическим строфам, изложенным стилем нашего фрагмента. Не следует забывать, что пересказ в «Беовульфе» не только сокращает, но и элегически расширяет сюжет; это не столько извлечение, сколько парафраза одного из вариантов «Песни о Финне».

Если обратиться к рассмотрению повествовательных песен «Эдды», то здесь мы обнаружим более сложные отношения и большее разнообразие композиционных форм. Прежде всего необходимо различать песни повествовательные и ситуационные: первые развертывают ход событий сказания непосредственно перед глазами слушателей, вторые преподносят то, что составляет традиционное содержание сказания, в форме ретроспективных (реже проспективных) речей, для которых иногда создают специальную сюжетную рамку.

Совершенно очевидно, что такая повествовательная песня, как «Песнь о Тримре» («Thrymskvitha») [123], содержит вполне законченный сюжет: «о том, как бог Тор, переодевшись в женское платье, отнимает у глупого великана свой молот, похищенный им». Если Кер полагает, что мы имеем здесь дело лишь с одним эпизодом из сказания о Торе, что «Песнь о Тримре» или «Песнь о Химире» («Hymiskvitha») являются лишь «главами или эпизодами из истории Тора», отрывками «цикла сказаний» [6], то ему можно возразить: бои Тора с великанами в своей совокупности представляют абстракцию, ибо цельного, связного жизнеописания Тора в сознании скандинавских поэтов никогда не существовало; даже такому систематизатору, как Снорри, не приходила в голову мысль составить подобное жизнеописание [124]. Реальными были лишь отдельные поездки Тора, которые, конечно, нельзя толковать как «отрывки» какого-то воображаемого целого; одну из таких поездок Тора как самостоятельный сюжет описывает «Песнь о Тримре». То же относится и к песне о Фрейре — «Поездка Скирнира» («Skirnisför») [125]. К «Песни о Химире» мы вернемся ниже.

Исследователи отмечали неоднократно, что героические песни «Эдды» нигде не дают «ряда отдельных песен» («cantos»), составляющих эпос. Но те, кто видел в этом «отклонение» и «деградацию» [7], руководствова-

лись при этом не наблюдениями или доводами правдоподобия. «Древний единый ряд песен», о которых говорит Иессен, есть лишь постулат эпической теории редакционного свода и в действительности, насколько можно судить, никогда не существовал у германцев. Кер считает нужным среди героических песен различать общие эпические произведения «сводного» характера (summary epics), дающие «краткое изложение обширной истории», и эпизодические песни, темой которых является какое-нибудь отдельное приключение. В качестве основных примеров первого он приводит «Песнь о Веланде» и «Краткую песнь о Сигурде»; напротив, «отчетливо эпизодической» является, по его мнению, третья «Песнь о Гудруне»; промежуточное положение занимают обе песни об Атли и «Песнь о Хамдире»[8]. Проверим эту точку зрения.

Своеобразный и до известной степени обобщающий характер «Песни о Веланде» заключается, пожалуй, не столько в том, что она излагает «целую мифическую историю», а в том, что она объединяет две отдельные фабулы [126] (см. ниже). «Краткая песнь о Сигурде» с содержащимися в ней пророчествами Брюнхильды действительно вторгается в сказание о бургундах и о Сванхильде. Однако если мы восстановим контуры сценария этой песни, то сразу обнаружится, что ее сюжет составляет сказание о Брюнхильде в его обычных рамках: от прибытия Сигурда к Гуннару до гибели Брюнхильды, как это было, вероятно, и в двух других песнях о Сигурде. В различии, которое проводит Кер, мне представляется правильным только то, что есть более богатые содержанием и более бедные сюжеты. Но даже и такая простая фабула, как рассказ третьей «Песни о Гудруне» — о том, как несправедливо обвиненная в супружеской измене королева оправдывается божьим судом, а клеветница несет заслуженную кару,— полностью воспроизведена в «Эдде» и составляет содержание этой песни, тогда как перспектива будущей гибели бургундских королей, братьев героини, и общий фон больших событий, известных нам из сказания о бургундах, должны и здесь расцениваться так же, как аналогичное положение в «Песни о Хильдебранде», и это отнюдь не нарушает эпической замкнутости фабулы божьего суда. Сомнительным представляется мне и положение Кера[9], будто из всех

песен «Эдды» только третья «Песнь о Гудруне» могла бы в качестве эпизодической песни войти в состав большой эпопеи. Этому не соответствует песенно-сжатый стиль ее изложения, и самый сюжет имеет для этого слишком самостоятельный характер и лежит в стороне от общего хода событий в сказании о бургундах. Невозможно себе представить, чтобы в эпосе о Нибелунгах, изобилующем всевозможными эпизодами, оказался побочный сюжет такого содержания.

Первая «Песнь о Хельги, убийце Хундинга» является показательным примером того, что поэт не может просто оборвать линию сюжета посреди ее развития; перерабатывая или выпуская отдельные части, он в то же время придает сокращенному материалу новую законченность и самостоятельность [10].

Утратила ли «Песнь о Сигурде», первая половина которой совпадает с лакуной рукописи «Эдды», несколько заключительных стихов или нет, для данного вопроса существенного значения не имеет: в обоих случаях песня доводит развитие сюжета, т. е. сказания о Брюнхильде, до его завершения, иными словами, до гибели героини [127]. Слушателю было ясно, что разоблачения Брюнхильды в сохранившихся заключительных строфах являются словами умирающей: это прочно укоренилось в традиции [11].

Песни и отрывки, расположенные в изданиях «Эдды» друг за другом под заголовками «Песнь о Хельги Хьорвардсоне», «Песнь о Хельги, убийце Хундинга» II, «Песнь о Регине», «Песнь о Фафнире», «Песнь о Сигрдрифе» [128], сохранились в таком своеобразном изложении, что не представляется возможным просто установить границы их сюжетов. Как видно из существующих монографий и сводных трудов по истории литературы, в вопросе о разграничении или объединении этих отрывков исследователи приходили к очень различным выводам.

Я не считал бы целесообразным обосновывать здесь свою точку зрения, ибо для нас более существенно проследить принципы отбора песенных сюжетов на более отчетливом материале. Добытые таким путем критерии помогут нам в оценке и упомянутых выше сомнительных случаев; противоположный метод, когда исходят из малодостоверного, был бы и здесь неправильным.

Положение о том, что повествовательная песня «Эдды» представляет собой цельную фабулу, нуждается в известном ограничении. В прозаических героических романах исландцев, «сагах о древних временах» («Fornaldarsögur), встречаются нередко группы отдельных строф, которые нельзя выделить из контекста и придать им самостоятельное значение [129]. Среди них мы встречаем также поэтические отрывки, равные по своему объему средней песне, и если большинство из них относится к жанру «диалогических перебранок» или монологов, реминисценций о прошлом, то по крайней мере в одном случае («Песнь о Хервор») мы имеем произведение, бесспорно относящееся к жанру повествовательных песен [130]. Оно рассматривает «важный момент сказания», однако не доводит сюжет до завершения: это — эпизодическая песня... Предполагалось, что такие песни исполнялись в качестве орнаментального элемента вместе с прозаическим романом; проза как бы продолжала начатую в песне нить повествования. Мы имеем здесь эпические формы, развивавшиеся только в Исландии начиная с XII века, для которых нет аналогий ни в Англии, ни в Германии. Стихотворные вставки в англосаксонской хронике никак нельзя причислить к этому жанру.

Следует отметить, что некоторые повествовательные песни «Эдды» содержат не одну, а две фабулы. Даже в таком архаическом произведении, как «Песнь о Веланде», сюжету пленения Веланда и его мести предпослан рассказ о трех братьях и лебединых девах. Общей для обеих частей была только личность героя, но связать две фабулы, несмотря на все старания, нашему автору все-таки не удалось. Первую он просто оборвал посредине, вторую по всем правилам доводит до конца: отомстив за себя, кузнец улетает на волю из плена,— привести нас к постели роженицы Бодвильды героический поэт, подобный нашему, конечно, не мог, между тем как рассказчик-шпильман, вроде автора «Саги о Тидреке», не постеснялся бы и такой развязки.

Соединение двух фабул мы находим у автора «Песни о Химире», рассказывающей о том, как Тор добыл котел у великанов, и о его чудесной рыбной ловле. Однако здесь вторая фабула так искусно вплетена в первую, как ее центральное звено, что мы не могли бы заподозрить

отсутствие единства, если бы не свидетельство других источников.

Своеобразен план первой «Песни о Хельги, убийце Хундинга»: ее начало выдержано полностью в биографической манере, затем в строфах 10—14 несколькими бесцветными штрихами даются два военных похода героя, его месть за отца и лишь затем со строфы 15 и до конца рассказ сосредоточивается вокруг одной сюжетной линии — сватовства Хельги.

Все вышесказанное касалось повествовательных песен. Что касается песен ситуационных, то большинство из них имеет в «Эдде» либо полностью, либо преимущественно монологический характер и уже поэтому не соответствует эпизодическим песням теории редакционного свода. Из числа героических песен этого жанра заслуживает упоминания лишь первая «Песнь о Гудруне». Было бы ошибочно считать, будто эта песня излагает ту часть сказания о Брюнхильде, которая находится между убийством Сигурда и смертью Брюнхильды. Представим себе ход сказания о Брюнхильде (вариант убийства на ложе): за ночным убийством Сигурда следует вопль отчаяния Гудруны и хохот Брюнхильды; затем — допустим — на следующее утро, хотя «Краткая песнь о Сигурде» (строфа 31 и сл.) дает эту сцену непосредственно за предыдущей, следует прощальная сцена Брюнхильды и ее самоубийство. Между тем автор первой «Песни о Гудруне» не развернул ни одного из последовательных звеньев этого ряда событий в более широкое повествование, а сочинил вместо этого элегическую идиллию: статичную и созерцательную сцену между Гудруной и окружающими женщинами, затем более оживленную — обвинений и оправданий с участием Брюнхильды. Все это он поместил в единственно возможный отрезок времени: в утро перед смертью Брюнхильды. Это — лирическая находка, которая, однако, не продвигает действия ни на шаг вперед, чего нельзя сказать ни об одной из предполагаемых 20 песен «Нибелунгов». А главное, наш элегический поэт был вообще далек от мысли, что его песня должна стоять между двумя другими и в совокупности с ними должна подробно изложить заключительную часть сказания о Брюнхильде. Таким образом, мы видим, что здесь не

может быть никакой аналогии с эпизодическими песнями эпоса о Нибелунгах.

Скорее можно найти нечто подобное в мифологической песне «Сны Бальдра» («Baldrs draumar»). «Боги в страхе за Бальдра. Один вопрошает пророчицу подземного царства о судьбе бога» — этот сюжет можно было бы представить себе как отдельный эпизод, как прелюдию к повествовательной песне, рассказывающей сказание о Бальдре. Не подлежит, однако, сомнению, что эта краткая песня не была предназначена для подобной цели. Она должна была скорее служить своего рода резюме сказания, содержащим вещее предсказание в поэтической форме диалога: в этом смысле она предвосхищает программный и мемориальный жанр «Пророчества Грипира» («Grípisspá») [131].

А теперь бросим взгляд на рифмованные героические и рыцарские песни.

Свидетельство Саксона Грамматика и «Жития святого Канута» [132] о саксонском дружиннике, «по профессии певце» («arte cantorem»), который в 1131 году, как предостережение герцогу Кануту, поет песню об «известнейшем вероломстве Гримильды по отношению к своим братьям («notissima Grimildae erga fratres perfidia»),— это свидетельство показывает нам то же, что и исполнение «Песни о Финне» в «Беовульфе»: обширный легендарный материал, в данном случае сказание о бургундах, в рамках краткой песни, исполняемой за один раз (а судя по «Житию», даже три раза подряд). Предполагаемому здесь объему соответствует датская песня **«Месть Кримхильды» («Grimilds haevn»)** [12]. Эта путаная песня, дошедшая до нас в дефектном виде [13], является с внешней стороны переводом нижненемецкой песни, которая зависела от эпоса о Нибелунгах, а следовательно, не может быть сопоставлена с упомянутой песней 1131 года. Оба датских текста XVI века излагают в 93-х или соответственно в 72-х «длинных строках» (соответствующих 18—24 нибелунговым строфам) сказание о гибели бургундов. Оба начинаются с отправки Кримхильдой гонцов, причем текст A обрывается на сцене между Хагеном и Рюдигером, а более краткий текст B подводит нас, очевидно, почти к самому концу — когда из всех бойцов остался в живых только один Хаген. Не подлежит сомнению, что как в конце памятника, так и

в средней его части исчезло несколько стихов. Немецкая песня состояла, по-видимому, из 30 или немногим большего числа строф (по четыре «длинных строки» в каждой), что соответствует объему «Песни об Атли» («Atlakvitha») из «Эдды» без ее заключительной части (мести Гудруны королю гуннов).

Возьмем, с другой стороны, восходящую к скандинавской поэтической традиции балладу «Сивард и Брюнхильда» («Sivard og Brynild»)[14], рукописные тексты которой излагают сказание о Брюнхильде в 16—31 строфах (по две «длинных строки» в каждой) — по сравнению с песнями о Сигурде «Эдды» сильно сокращенный вариант.

Неоднократно цитировались слова Марнера [133]: «Когда я пою людям свои песни, один хотел бы услышать, как Дитрих Бернский ушел в изгнание, другой — где царствовал король Ротер, третий — о боях руссов, четвертый — о гибели Экхарта, пятый — об измене Кримхильды, шестой — о судьбе Вильтинов, седьмой — о боях Хейме и господина Витиха, восьмой — о смерти Зигфрида или Экке.., а многие охотно послушали бы о кладе Нибелунгов».

Эти ссылки на содержание песен, выдержанные в народном духе, к сожалению, могут быть истолкованы поразному: они вполне совместимы с гипотезой эпизодических песен любого самого узкого содержания и в то же время позволяют предположить вполне законченный сюжет: например № 1 — историю Алъпхарта, № 2 — все сватовство Ротера, № 4 — все сказание о Харлунгах, № 5 — все сказание о бургундах. Предположение Кетнера[15], что эти устные песни («gesungenen liet») представляли собой небольшие эпические поэмы, которые все же насчитывали, по-видимому, по нескольку сот строф, кажется мне необоснованным.

«Младшая песнь о Хильдебранде» и «Песнь о гибели Эрманариха» излагают законченные сказания, одна в 20, другая — в 24-х строфах, так же как и предшествующие им аллитерирующие версии этих песен (см. выше). То же относится к большому числу скандинавских и английских баллад [134]. Многие из них не имеют того весомого, драматически насыщенного содержания, которое типично для древних героических песен. Возьмем хотя бы в датских балладах Грундвига № 426: «Знатный юноша

и королевская дочь тайно любят друг друга. Это становится известным королю, и он призывает к ответу сначала его, а затем и ее и в конце концов дает согласие на их союз. Празднуется веселая свадьба». Или № 411: «Рыцарь стучится в горницу девушки, служанка предостерегает госпожу, но она все же впускает его. Наутро рыцарь поспешно покидает ее, девушка плачет и ломает руки, а служанка украдкой подсмеивается над ней». В подобных сюжетах мы не находим подлинного центра, до самого конца ожидаешь более значительного сюжетного узла. Но и эти песни вовсе не были предназначены для того, чтобы примыкать к другим, составить вместе с ними более богатую по содержанию историю.

Иной раз у нас создается впечатление несамостоятельности песен из-за того, что повествование внезапно обрывается и возникают лакуны, оставляющие непонятными некоторые предпосылки действия. Так, например, обстоит дело в датской балладе № 316. Здесь, по-видимому, причина в том, что поэт воспевал историческое событие, воспоминания о котором были еще свежи в памяти слушателей [16]. Он был вправе предполагать, что то, о чем он умолчал, и так известно, а неожиданную развязку он должен был принять такой, как это было в действительности. Песни такого рода также не возникли как часть более обширного целого.

В отдельных случаях речь идет о смене или о сочетании двух сюжетов. Так, в балладе № 7 «Король Дитрих и его дружинники» редакция A повествует в строфах 8—35 о бое Видерика (Витеге) с великаном, а затем — в строфах 36—89 — о приключениях в стране короля Исунга. Редакции B—C дают только бой с великаном, а редакции D—G — только приключения в стране Исунга. Единое связное изложение, как в редакции A, судя по свидетельству «Саги о Тидреке», следует считать первоначальным. Однако обе упомянутые части были достаточно самостоятельны, чтобы из каждой можно было без особых изменений сделать самостоятельную песню.

Иначе обстоит дело в балладе № 126 «Король Вальдемар и его сестра» и в № 127 «Король Вальдемар и его племянница». Вторая песня рассказывает о мести племянницы за убийство ее матери, сестры Вальдемара, описанное в первой песне. Баллада № 127 с самого на-

чала являлась как бы продолжением № 126; здесь мы имеем случай, когда одна песня по принципу «подхватывания» («ex hypolēpseōs») присоединилась к другой, созданной ранее. Первая песня, как свидетельствует уже ее распространенность, могла исполняться и восприниматься слушателями сама по себе; вторая переняла от первых ряд сюжетных предпосылок и, несмотря на свой внушительный объем и сравнительно богатое драматическое содержание, обладала лишь ограниченной самостоятельностью. В тексте № 126 G мы видим оба песенных сюжета связанными между собой; в качестве связующего звена достаточно было одной строфы (52-й). Обе половины здесь сильно сокращены, так что различные тексты двух отдельных песен по своему объему приблизительно равны этой охватывающей песне, а частично даже превышают ее. Мы видим в данном случае некоторое сходство с предпосылками эпической теории редакционного свода. Однако, не говоря уже о других различиях, результатом этого объединения является не эпос и даже не шаг вперед в сторону эпоса: как по объему, так и по манере изложения целое остается в рамках баллады. Грундтвиг истолковал этот случай по-иному[17]: двухсюжетную песню № 126 G он считает более древней, чем отдельные песни № 126 A — F и № 127. В таком случае процесс сходен с указанным раньше в № 7 — «Дитрих и его дружинники»: два поддающихся расчленению действия одной песни были развернуты в две самостоятельные песни.

В балладах № 68, 76, 82—83, которые Грундтвиг пытается истолковать таким же образом, дело, с нашей точки зрения, не в разделении или сочетании двух относительно самостоятельных сюжетов: мы имеем здесь примеры процессов, очень часто встречающихся в балладном творчестве, когда песня утрачивает какой-нибудь мотив или эпизод или одна песня обогащается мотивами за счет другой, однако без разрушения рамок единого сюжета. Аналогичные примеры встречаются и в английских балладах[18].

Наконец, касаясь баллад, следует еще подчеркнуть, что фарерские нередко подразделяются на так называемые táttar, т. е. «разделы». Поэт обрабатывал свой материал таким образом, что для устного исполнения получались один или несколько таких «разделов», иногда

отчетливо отмеченных зачином или концовкой [«А ну-ка закончим мы нашу песню... на этот раз», «Теперь начнем второй раздел...» (tátt) и т. п.]. Образцом для подобного членения послужили, вероятно, исландские «римы» (rímur) [135]. Однако нет оснований считать эту форму традиционной для скандинавской поэзии. Изредка встречается и в Англии, что в сравнительно длинной балладе паузы исполнения отмечены особой стихотворной формулой. Указанные «разделы» фарерских песен иногда не имеют никакой эпической самостоятельности и лишь вместе взятые дают законченную историю; в других случаях каждый раздел заключает в себе законченный сюжет. Так обстоит дело в самом известном случае — в песнях о Сигурде с древним эпическим содержанием: 1. Смерть Сигмунта, месть Сигурда за отца, бой с драконом и умерщвление Регина — все это более или менее сведено воедино. 2. Сказание о Брюнхильде. 3. Гибель Гьюкунгов. Это — три обширные песни, достаточно самостоятельные, которые могли бы обойтись и без переходных звеньев в заключительных строфах. Все они, по-видимому, созданы одним поэтом, который возвел это диковинно противоречивое здание, опираясь как на скандинавскую, так и на немецкую версию сказания и используя в качестве основных источников «Сагу о Волсунгах» и «Сагу о Тидреке». Однако такое построение нет оснований считать для скандинавской поэзии традиционным. Таким образом, эти «разделы» были с самого начала предназначены продолжать друг друга; мы имеем здесь одно поэтическое произведение, распадающееся на три отрывка для устного исполнения, а не суммирование в единое, более обширное целое трех живущих самостоятельной жизнью песен...

Сопоставим теперь с границами песенных сюжетов границы сюжетов в эпических поэмах.

Один сюжет, очерченный со всех сторон, мы находим в латинской эпической поэме о Вальтере Аквитанском. Такую же единую фабулу, но поданную так, что нашему взору открываются перспективы на дальнейшее, как в «Песни о Хильдебранде», мы имеем и в «Равенской битве». Здесь рассказывается история гибели сыновей Этцеля и Дитхера, брата Дитриха Бернского, хотя и перегруженная описаниями битв, но все же не стертая ими. Нечто сходное рассказывается и в «Смерти Альп-

харта» — гибель молодого героя и месть за него. Если бы даже последняя была позднейшим добавлением, то и тогда она все же не сняла бы единства сюжета. Конец «Альпхарта» обрывается так же, как это встречается и в некоторых балладах. Давал ли этот эпос и в начале столь же неполную и эпизодическую экспозицию, как «Равенская битва», мы решить не можем, поскольку первый лист рукописи утерян.

Два сюжета, следующие друг за другом, но соединенные простым суммированием, без предметной («прагматической») связи, мы находим в «Беовульфе». Борьбу героя с Гренделем и с его матерью следует рассматривать как одну фабулу, а не как два варианта одного сказания [19]. Возвращение Беовульфа на родину и его рассказ о своих подвигах, разумеется, не составляют отдельной фабулы. Таким образом, мы имеем: бои с Гренделем и его матерью + бой с драконом.

В «Короле Ротере» излагается единый сюжет сватовства; за ним следует продолжение, которое легко отделяется, хотя вместе с тем оно связано с ним по содержанию: похищение жены героя и ее возвращение [136].

Эпос о Нибелунгах содержит две фабулы: сказание о Брюнхильде и сказание о бургундах. О некогда существовавшей самостоятельности обоих сюжетов свидетельствует «Эдда». Но как только сказание о бургундах было преобразовано в сказание о супружеской мести (VIII век), оно так тесно срослось со сказанием о Брюнхильде, что оба они составили единую фабулу. Строфа 19 эпоса о Нибелунгах может служить программой этого двуединого сказания.

«Ортнид» — «Вольфдитрих» объединяет три сюжета: A. Сватовство Ортнида. B. Сказание об Ортниде и драконе. C. Сказание о дружинниках Вольфдитриха, притом в последовательности: A — B — C — B — C. Между A и B существует свободная фактическая связь; B и C соединяются только личностью героя.

Наконец, три фабулы в «Кудруне», совершенно лишенные как временной, так и причинной связи, соединены друг с другом лишь действующими лицами и их генеалогией: принцип чисто механического сложения.

«Роговой Зейфрид», несмотря на свое формальное языковое единство [20], по своему содержанию представляет рыхлую компиляцию, соединяющую две фабулы:

1. Приключение с кузнецом и драконом, строфы 1—11. 2. Освобождение девы от дракона, строфы 16—172 (из трех более древних сказаний о молодом Зигфриде). Первый сюжет развивается в песенной манере, второй — в эпической. Строфы 12—15 и 173—179 являются резюмирующей вставкой.

3. СЖАТОСТЬ ПЕСЕННОГО СТИЛЯ И ПРОСТРАННОСТЬ ЭПИЧЕСКОГО

Никто не станет отрицать, что только что названные эпические поэмы с двумя или тремя фабулами останутся эпическими поэмами, хотя бы мы ограничили их одной фабулой. Борьба Беовульфа с драконом (строки 2201—3184); сватовство Ротера, без продолжения; гибель бургундов в «Нибелунгах», строфы 1327—2316 (A); история Вольфдитриха и его верных дружинников; сказание о Кудруне, строфы 563—1705,— все это солидные по объему и несомненно эпические поэмы, а не песни, и все же их содержанием служит единая фабула, точно так же как это является и господствующим правилом для песен. А это значит, что основным в германских героических эпических поэмах, тем, что придает им жанровый признак «эпоса», является отнюдь не сочетание двух или трех фабул, тем более что и краткие песни, как мы видели, могут сочетать в себе две фабулы, а, с другой стороны, даже весьма значительные по объему эпические поэмы нередко обходятся одной фабулой.

Итак, в чем же заключается в таком случае основное различие между «песней» и «эпосом»? В первую очередь, несомненно, в манере повествования. С одной стороны — стиль сжатый, полный намеков, двигающийся скачками — «песенная сжатость». С другой стороны — стиль спокойный, медлительный, живописующий подробности — «эпическая пространность». Насколько далека «Песнь об Атли» в «Эдде» от древневерхненемецкой «Песни о Хильдебранде» или от английской баллады «Битва при Оттербурне» [137], настолько же велико расстояние и между эпическими поэмами «Беовульф», «Король Ротер» и «Гибель Нибелунгов». Тем не менее указанные общие признаки в равной мере свойственны, с одной стороны, названным песням, с другой — эпическим поэмам.

Наряду с противопоставлением: песенная сжатость — эпическая пространность — часто идут рука об руку некоторые другие противопоставления: устный или письменный характер; песенное исполнение или декламация. Однако эти границы не столь четки; еще в меньшей степени противопоставление: строфическая — нестрофическая форма. Менее отчетливое деление на народное и искусственное также не составляет отличия песни от эпоса. Сопоставляя «Нибелунги» и «Кудруну» с балладной поэзией, мы сразу же обнаруживаем одно из наиболее ощутимых различий: песни отличаются обилием повторений; редко можно встретить даже самую короткую песню, в которой какая-нибудь строка не повторялась бы дважды, тогда как эпические поэмы усердно избегают этой манеры изложения[21]. И в некоторых других отношениях баллады, предназначенные для пения, в корне отличаются по своему стилю от героических поэм, для пения не предназначавшихся: вспомним хотя бы параллелизм предложений, симметрию периодов и т. п. Но и эти языковые признаки перекрещиваются порой с границей между песней и эпической поэмой: из числа наших кратких аллитерирующих песен только небольшая часть песен «Эдды» прибегает к этим балладным стилистическим фигурам[22], а, с другой стороны, эпические поэмы немецких шпильманов немало позаимствовали от этого стиля. В германском средневековье, как только мы обращаемся к средствам языкового выражения, мы находим несколько песенных стилей и несколько эпических стилей. Мы имеем право говорить о простом противопоставлении «песенного стиля» и «эпического стиля», лишь подразумевая при этом внеязыковую «внутреннюю повествовательную форму», общий темп изложения.

Сжатость и пространность являются лучшим критерием, чем внешняя мерка краткости или долготы. Представим себе повествовательную поэму объемом в 150 нибелунговых строф. Возникает вопрос: считать ли ее длинной песней или необычно короткой эпической поэмой? Решение зависит здесь от богатства или простоты фабулы. Если бы богатая содержанием фабула, хотя бы все сказание о гибели бургундов, была изложена 150 строфами, то манера повествования была бы по необходимости соответственно сжатой и мы все еще не

вышли бы за пределы песни. Простая фабула типа сказания о бое отца с сыном, разработанная в 150 строф, обусловила бы широкий стиль, и мы имели бы дело с эпосом. Основная часть «Рогового Зейфрида» с его 157 строфами содержит очень простую фабулу и соответственно имеет облик эпической поэмы, а не песни. Все три фарерские песни о Сигурде (см. выше) насчитывают, вместе взятые, внушительную цифру в 1246 «длинных строк». Однако этим числом строк они охватывают такой объем сказания, который заметно перерастает и в ту и в другую сторону сюжет эпоса о Нибелунгах, и соответственно этому стиль их имеет песенную манеру изложения.

Разумеется, сжатость и пространность в принципе столь же относительны, как краткость и длина. Стиль древнеанглийского фрагмента «Битва в Финнсбурге» не такой сжатый, как средний повествовательный стиль «Эдды» в тех ее частях, где отсутствуют речи. Да и в рамках самой «Эдды» мы имеем различные ступени, о чем свидетельствует хотя бы весьма неравное количество стихов в песнях с одинаковым сюжетом (две песни об Атли, три песни о Сигурде). Глядя на наиболее длинные повествовательные песни «Эдды», нельзя признать, что все скандинавские поэты придерживались в своем изложении значительно более сжатого стиля, чем южногерманские. Да и баллады, рассмотренные в целом, имеют еще более «короткое дыхание», более эскизный характер, чем аллитерирующие песни. Поэтому теоретически следовало бы допустить существование песен переходного типа, стирающих все резкие грани. Но на практике в германской героической поэзии, начиная от «Беовульфа» и до «Смерти Эрманариха», едва ли можно обнаружить такие нечеткие переходные ступени между песнями и эпическими поэмами; можно было бы разве упомянуть английскую поэму о Робин Гуде и датские романические баллады (Romanviser), вроде «Акселя и Вальборг». Любой произвольно выбранный отрывок величиной в 10 строф (40 длинных строк) из «Нибелунгов» или из «Беовульфа» не оставил бы у нас ни малейшего сомнения в том, что здесь мы имеем дело с эпопеями, а не с песнями. Две самые длинные песни «Эдды», гренландская «Песнь об Атли» и большая «Песнь о Сигурде» (почти совсем растворившаяся в

прозе), обнаруживают несомненное тяготение к эпосу: они растягивают спокойно-созерцательные речи, увеличивают число сцен и второстепенных действующих лиц. Но стоит только сравнить с ними «Беовульфа» или какой-нибудь старонемецкий эпос, как уже никому не придет в голову задать вопрос, где лежит разделяющая их пограничная область.

Итак, невозможно прийти от песни к эпосу путем механического сложения. Вопрос этот столь мастерски разработан Кером, что я не буду на нем останавливаться. Приведу еще лишь один конкретный пример. Более ранняя «Песнь об Атли» в «Эдде» излагает сказание о бургундах в 176 длинных строках. Если поставить друг за другом 22 такие песни, то получилась бы компактная масса такого же объема, как сказание о бургундах в австрийском эпосе. Но это был бы всего лишь песенник, всего лишь собрание из 22 сказаний, а не эпос, как не является эпосом Codex Regius «Эдды» или том английских баллад из собрания Чайльда [138].

Путь от песни к эпосу ведет через разбухание, через более пространный стиль. Согласно теории редакционного свода, эпос относится к песне, как шеренга людей к отдельному человеку или как аллея деревьев к отдельному дереву. Если же мы возьмем эпические поэмы и песни в том виде, как их знает поэтическая традиция германцев, то мы должны сказать, что эпос относится к песне так, как взрослый человек к эмбриону, как ветвистое дерево к саженцу. Для эпоса, как мы видели, совсем не требуется, чтобы два или три дерева были посажены рядом; да и песня тоже может охватывать более одного растения.

Проделаем эксперимент над одной из древних песен «Эдды», над «Песней о Хамдире» («Hamthismal») [139]. Это послужит наглядной иллюстрацией превращения песни в эпос.

«Песнь о Хамдире» трактует один эпический сюжет — сказание о Сванхильде, в 30 строфах и 6 сценах. Сцена 1: Гудруна подстрекает двух своих сыновей к мести за сестру; попутно даются необходимые реминисценции, относящиеся к первой части сказания, которая уже с давних пор находилась за рамками песни (ср. немецкую балладу «Смерть Эрманариха»). Сцена 2: выступление обоих героев в поход, встреча с третьим братом

Эрпом, советы матери. Сцена 3: в пути, пререкания с Эрпом, его убийство. Сцена 4: прибытие ко дворцу Эрманариха; виселица. Сцена 5: Эрманариха предупреждают о приходе братьев; его хвастливая речь. Сцена 6: бой в зале, Эрманарих изувечен, гибель обоих героев.

На первый взгляд это немного. И все же сказание о Сванхильде обладало достаточно богатой фабулой, чтобы вместо 30 строф заполнить собой значительный по размерам эпос. Какой-нибудь южнонемецкий сказитель, собрат автора «Нибелунгов» или «Кудруны», подошел бы к нему примерно следующим образом (см. рассказ в «Саге о Волсунгах», гл. 40, и в «Эдде» Снорри): Авантюра 1. «О Сванхильде»: королевская дочь несравненной красоты (с описанием всех ее достоинств) растет под присмотром матери вместе с братьями-героями. Авантюра 2. «Об Эрманарихе»: могущественный король властвует над многими странами, у него много благородных дружинников и вассалов и среди них злой советник. Объясняется причина его козней. Авантюра 3. «О том, как король Эрманарих послал сватов к Сванхильде»: супруга властелина скончалась, ему советуют вступить в новый брак и указывают на Сванхильду. Эрманарих посылает своего сына вместе с советником и великолепной свитой; они совершают путешествие и сообщают о сватовстве короля; после сомнений и мрачных предчувствий мать дает свое согласие. Авантюра 4. Путешествие Сванхильды в страну готов, советник подстрекает обоих молодых людей к любовной связи. Авантюра 5. «О том, как Эрманарих обручился со Сванхильдой». Авантюра 6. Советник обвиняет Сванхильду и сына короля в супружеской измене. Авантюра 7. Эрманарих велит повесить сына. Авантюра 8. Эрманарих приказывает растоптать Сванхильду конями. Авантюра 9. Весть о содеянном достигает родины Сванхильды.

Излагая этот сюжет в стиле «Нибелунгов» или «Кудруны», наш сказитель употребил бы строф 500, прежде чем добраться только до начала древней песни, а приведенные выше шесть коротких сцен ее традиционного сюжета разбухли бы в его руках в длинный ряд «авантюр»; он умножил бы повсюду воинский и придворный аппарат, изобрел бы второстепенных действующих лиц, растворил бы большую боевую сцену в целом ряде отдельных эпизодов нападения и защиты, сообщил бы

в развязке о судьбе злого советника и т. д. Эмбриональный зародыш сказания о Сванхильде имел все данные, чтобы разрастись в длинный и далеко не бедный по содержанию эпос. Но арифметическое сложение песенных сюжетов было бы в данном случае столь же излишне, сколь и невозможно, ибо оно разрушило бы естественные границы фабулы.

Строгий читатель, возможно, упрекнет меня в том, что я предаюсь своим фантазиям вместо того, чтобы кратко указать на реальную действительность, на отношение песен о Сигурде в «Эдде» и баллады «Сивард и Брюнильда» («Sivard og Brynild») к первой половине эпоса о Нибелунгах, на отношение песен об Атли в «Эдде» и баллады «Месть Кримхильды» («Grimilds haevn»), ко второй половине эпоса о Нибелунгах,— но ведь здесь отношение песни к эпосу совершенно такое же, как и в нашем наполовину вымышленном примере со Сванхильдой.

«Песни», выделяемые теорией редакционного свода из эпических поэм или рассматриваемые этой теорией как источник последних, отличаются от песен, переданных нам традицией, двумя особенностями: они не самостоятельны по содержанию и обладают пространностью эпического стиля. Если они и существовали когда-либо самостоятельно за пределами большого эпического свода, то к ним подошло бы определение «эпизодические эпические поэмы» или «частичные эпические поэмы». С другой стороны, эпизодические песни или песни, сочиненные по принципу подхватывания (ex hypolepseōs), которые встречаются в нашей поэтической традиции лишь в виде исключения (см. выше стр. 314 и сл.), не могли бы являться частями эпической поэмы, так как они обладают песенной сжатостью изложения. Прежде чем включиться в эпос, им пришлось бы проделать тот же процесс разбухания, который превращает в эпос также и самостоятельную и целостную по сюжету песню.

Теперь необходимо поставить вопрос: не развились ли где-нибудь, в особенности на родине творца «Нибелунгов», поэтические произведения, представляющие промежуточную (в эмпирическом смысле) ступень между песнями и эпическими поэмами: произведения при-

мерно такого типа, как предполагаемые теорией редакционного свода? Безразлично, назовем ли мы их «песнями» или «рапсодиями» или же «эпизодическими» или «частичными поэмами»,— дело здесь не в названии. Это были бы поэтические произведения, которые либо совсем не превышали бы максимального объема древних песен, либо превышали бы его ненамного, а в отдельных случаях и в значительной мере (песни Лахмана без «продолжений» колеблются между 35 и 126 строфами, за исключением двадцатой песни), но при этом сменили бы традиционный сжатый песенный стиль на пространность книжного эпоса.

Разумеется, можно было бы согласиться с предположением, что в XII веке возник «народно-рыцарский» героический стиль, который под влиянием эпоса шпильманов («Ротер») и рыцарского романа стал более пространным, сохранив, однако, устную форму героической песни, возможно даже песенное исполнение. Это означало бы, что сюжет, который раньше укладывался в 20—80 строф, теперь вырос бы вдвое или втрое по объему, а стиль изложения сделался бы более пышным и современным. Правда, таких героических песен у нас не сохранилось — соображение, которому одни придадут большее, другие меньшее значение. Но основное возражение останется следующее: намеченный здесь процесс развития ни на шаг не приближается к эпизодической, несамостоятельной песне.

Представим себе это яснее. Оба песенных сюжета, содержащихся в эпосе о Нибелунгах, сказание о Брюнхильде и сказание о бургундах, превратились под влиянием более богатого стиля рыцарской поэзии в песни, все более обширные, уже не в 50 или 80 строф, а в 150, затем в 300 и т. д.,— можно мысленно продолжить эту шкалу вплоть до 1200 строф, т. е. до размеров каждого из песенных сюжетов нашего эпоса. Однако этот процесс представляет разбухание, а отнюдь не сложение! Решающий, наиболее существенный для теории редакционного свода шаг отсутствует и в этом процессе развития, а именно тот момент, когда наконец поэт сказал бы себе: «Отныне я не буду больше рассказывать всю историю Зигфрида, Кримхильды и Брюнхильды, а займусь только сватовством Гунтера и закончу укрощением Брюнхильды на брачном ложе. Это даст песню такого

объема, которого требуют слушатели. Что же касается продолжения этой истории, пускай ее при случае расскажет другой. Ведь слушатели и так знают все сказание в целом, а посему они могут наслаждаться, слушая даже отрывок из него». Подобный процесс, с излишней легкостью принимаемый за естественную предпосылку теорией редакционного свода, а соответственно и теорией песенного цикла, должен многим показаться непреодолимым препятствием не из общепсихологических соображений, но прежде всего потому, что весьма богатый материал поэтической традиции не дает для этого основания.

В некоторых работах об эпосе о Нибелунгах значительную роль играет следующая мысль: отдельные поэты разработали обширные поэтические произведения, целые циклы «песен» в лахмановском смысле слова, не стремясь, однако, при этом к более строгому единству. Такое произведение распадалось на «рапсодии», или «песенные отрывки», предназначенные для отдельного исполнения и обладавшие в начале и в заключении известной законченностью. Иногда такое собрание рапсодий представляют себе как бы сведенным в «книгу». В таком случае делом подлинного автора эпоса оказалось бы уничтожение внутри этой «книги» пробелов между отдельными «рапсодиями», а в дальнейшем и соединение нескольких таких «книг» в единое целое.

Эта разновидность теории редакционного свода опирается слишком уверенно на процессы только предполагаемые, но нигде не засвидетельствованные, и, как мне кажется, она скорее затуманивает, чем проясняет знаменательный факт перехода от песни к эпосу. Эти «книги» были будто бы преимущественно эпизодическими эпическими поэмами; например, одна такая «книга» охватывала сказание о Брюнхильде до второго укрощения героини (строфа 629). «Рапсодии» же, или «песенные отрывки», были всего только отрывками для исполнения или чтения, которые автор размещал внутри своего сочинения: стилистический прием, встречающийся в балладах (см. выше), а также в рыцарских романах и в различных эпических поэмах, однако имеющий лишь слабую связь с вопросом взаимоотношения песни и эпоса, разве только что вступительные формулы могли

быть в некоторых случаях образованы по типу песенных зачинов.

Большего внимания заслуживает точка зрения, которую высказывает Панцер [23]: «Мы не можем сказать, как выглядели в отдельности эти более древние песни, послужившие источниками средневерхненемецких эпических поэм. Однако одно ясно: глубоко заблуждается тот, кто, основываясь на их строфической форме, представляет себе их как баллады со стремительной, скачкообразной манерой изложения, дающей лишь набросок сюжета, в духе романтического идеала Лахмана. Наши эпические поэмы, несомненно, переняли основные черты своего стиля от своих образцов. Но их основная особенность — варьирующая пространность изложения — имеет место только в рапсодическом эпосе, но не в балладе. Значит, даже с чисто внешней точки зрения эти более древние «песни» должны мыслиться как эпические поэмы не слишком малого объема».

На самом деле в песнях, выделенных Лахманом, нельзя обнаружить «стремительной, скачкообразной манеры изложения» в стиле баллад; напротив, они обладают достаточно пространным эпическим стилем. Стоит назвать цифры: 77 строф для войны с саксами, 91 строфа для сватовства Этцеля, 63 — для эпизода с Рингом и т. д. В такое количество стихов баллада могла бы втиснуть все содержание «Нибелунгов». Однако так называемые «добавочные строфы», без сомнения, еще больше усилили эту пространность. Панцер, учитывая и эти «добавочные» строфы, усматривает тем самым в «более древних песнях» еще более пространную манеру изложения, чем Лахман, так что фактически, как он справедливо замечает, нужно говорить не о песнях, а об эпических поэмах. Таким образом, Панцер, по-видимому, относит переход от краткой, сжатой песни к обстоятельному эпосу не ко второй половине XII века, а рассматривает обе эти манеры как идущие параллельно друг другу с доисторических времен (он говорит о «германском эпосе») [24]. Мы так и не узнаем, содержал ли этот «рапсодический эпос» Панцера, о котором он упоминает как о чем-то общеизвестном и убедительно доказанном, отрывки из эпических сказаний или законченные сюжеты. Хотелось бы знать: усматривает ли Панцер какое-нибудь принципиальное различие между на-

шими «Нибелунгами» и «рапсодическим эпосом» как их источником, а если усматривает, то какое именно?

Независимо от общего вопроса о генетическом отношении между песней и эпосом требует разрешения более частный вопрос: разросся ли наш эпос о Нибелунгах непосредственно из песен или ему предшествовала более ранняя форма эпоса? Если справедливо последнее предположение, то стилистическая метаморфоза коротких песен в нашу рыцарскую эпопею произошла не за один раз; существовала, по-видимому, промежуточная ступень, эпос в манере шпильманов, более скупой в смысле состава эпизодов, и в особенности статических описаний, чем наши «Нибелунги», но все же, судя по его общим масштабам, уже совершивший решающий шаг от песенной сжатости к пространности эпоса. Я считаю, что для сказания о бургундах наличие такого более древнего эпоса доказывается «Сагой о Тидреке». Уже хотя бы глава 379 саги, убийство малолетнего сына Этцеля, по сравнению со строфой 1912 и сл. «Песни о Нибелунгах» и приложением к «Книге о героях», несомненно, показывает, что эта сага черпала свое содержание из эпоса, предшествовавшего нашему. Чрезвычайно подробный рассказ о гибели бургундов в «Саге о Тидреке», гл. 356—393, мог быть заимствован только из эпоса, но никак не из песен, коль скоро мы отказались от «эпизодических песен» теории редакционного свода. При этом я не отрицаю наличия отдельных добавлений, идущих из нижненемецкого сказания; но основным источником саги был поэтический памятник, который мог быть создан в придунайских областях незадолго до своего более удачливого соперника. Пауль в своей работе „«Сага о Тидреке» и «Песнь о Нибелунгах»“ также считает существование такого эпоса «возможным и даже вероятным» [25], однако, несмотря на это, настаивает на происхождении «Саги о Тидреке» из „нашей «Песни о Нибелунгах»“ [26].

Было ли обработано в этом эпосе или в каком-нибудь другом также и сказание о Брюнхильде — этот вопрос с помощью «Саги о Тидреке» разрешить невозможно.

Если существовал латинский эпос X века о Нибелунгах, что, во всяком случае, продолжает оставаться серьезной проблемой, то в этом случае, как и в «Вальтарии»,

разбухание песен имело место значительно раньше, за пределами поэтического творчества на немецком языке, и мы тем самым вынуждены были бы предположить, что упоминаемый выше средневерхненемецкий автор старшей «Гибели Нибелунгов» не имел надобности самостоятельно конструировать свой эпос. Тогда мы имели бы три последовательные ступени, подымающиеся над песней: латинский, шпильманский и рыцарский эпос. Но в этом вопросе мы вряд ли достигнем когда-нибудь плодотворных выводов, и потому в дальнейшем я не буду принимать в расчет гипотезу о существовании неизвестной нам латинской поэмы.

4. РАЗРАСТАНИЕ СЮЖЕТНОГО МАТЕРИАЛА

Если мы согласимся с тем, что наши героические эпопеи возникли не путем сложения, а путем разбухания, то некоторые проблемы предстанут перед нами в ином свете. Например, вопрос: откуда происходит большее обилие сюжетного материала в таком эпосе, как «Нибелунги»?

Хеннинг в своих работах о «Нибелунгах» [27], говоря об упадке немецкой героической поэзии в поздний древневерхненемецкий период, а затем о новом ее подъеме в XI—XII веках, замечает: «...Везде и всюду приходилось начинать сначала. При сравнении более позднего состава поэм с их древнегерманскими редакциями в «Эдде» мы видим, что, за незначительными исключениями, более подробная традиция эпических сказаний была предана полному забвению, если только она не поддерживалась какой-нибудь сильно впечатляющей фабулой, вроде убийства или смерти героев. Сказание за это время превратилось в костяк, который должен был заново обрести плоть и кровь. «Песнь о Нибелунгах» предстает перед нами как почти совершенно новая поэма в общих контурах старой рамки».

Однако если сравнить хотя бы «Песнь об Атли» из «Эдды» с немецкой «Гибелью Нибелунгов», то мы, напротив, увидим, что каждая сцена древней песни повторяется в немецком эпосе; добавим к этому поразительные, почти дословные совпадения в деталях. Исчезли только те сцены, которые подверглись в южнонемецкой

версии сказаний полной переработке; особенно это касается мести Гудруны королю Атли; так что мы имеем дело в таких случаях отнюдь не с простым забвением той или иной сцены. Нечто подобное мы находим и при сравнении песен о Сигурде из «Эдды» с первой частью «Нибелунгов»[28]. Те, кто сетовал по поводу пробелов в первой, основной части эпоса[29], имели совершенно превратное представление об исконном содержании сказания о Брюнхильде. На самом деле это сказание ничего не знало ни о «спящей красавице», ни о первой помолвке героини с Зигфридом; предыстория клада [140], а тем самым и мотив проклятия, тяготеющего над золотом, также не входили в состав сказания о Брюнхильде, еще менее того — химерический вымысел о вассальном положении Зигфрида при дворе бургундских королей. Сюжет содержал элементы фантастического, сверхъестественного, но ничего мифологического в нем не было. Основание для такого утверждения дают нам песни о Сигурде в «Эдде». Не следует только требовать, чтобы поэтическое произведение, содержанием которого является сказание о Брюнхильде, заключало в себе материал песен о Регине, Фафнире или Сигрдрифе. Учитывая это, мы отметим в первой половине наших «Нибелунгов» скорее значительный прирост, нежели недостаток материала. Роль Брюнхильды, а вместе с ней ведущий мотив трагической борьбы действительно при этом сильно пострадали, но лишь в малой степени от внешних утрат, а значительно больше от перестройки и смягчения.

В самом деле, древний состав сказаний удивительно хорошо сохранился. Зерно истины в суждении Хеннинга мы могли бы сформулировать следующим образом: «более подробной традиции эпических сказаний» — в масштабах средневерхненемецкой эпики — до XII века в Германии вообще не существовало. Эти героические сказания были с начала своего существования, насколько мы можем это проследить, «костяком». Это соответствовало тем поэтическим формам, в которых существовали древние героические сказания,— кратким песням, развивающимся в быстром темпе, без передышек. Мы не имеем права воссоздавать картину этих древнегерманских героических сюжетов, следуя бессознательно аналогии с «Илиадой» или с верхненемецким книжным эпосом. Эпос о Нибелунгах действительно предстает перед

нами «как почти совершенно новая поэма в общих контурах старой рамки», но отнюдь не потому, что в предшествующие столетия было так уж много утрачено, а лишь потому, что в период господства кратких песен никогда и не было ничего большего, чем «общие контуры старой рамки».

В этой области пространный эпический стиль XII—XIII веков произвел целый переворот. В Исландии в это же время новые ростки дал стиль прозаических саг, хотя и не в первую очередь на почве сказаний о Волсунгах и Гьюкунгах [141]. Героическое сказание, которое с давних времен излагали в 8—10 сценах, с 5—8 названными по имени и говорящими персонажами, растягивается теперь в целое множество сцен с толпой действующих лиц, главных, второстепенных и третьестепенных.

Поскольку при этом разбухании речь идет о бедных мотивами статических отрезках, таких, как война с саксами, первая встреча Зигфрида и Кримхильды, свадьба Этцеля, или о таких персонажах, как стольник Ортвин или повар Румольд, то их следует, не колеблясь, отнести к вольным измышлениям, продиктованным требованиями книжного эпоса. В песнях для этого не было ни места, ни надобности. Даже такое взволнованное и красочное описание, как сцена охоты, может быть только новшеством эпического поэта или, возможно, двух — старшего и младшего. Но что нам думать обо всех этих богатых содержанием отрывках в последних двух пятых поэмы, о бесподобных сценах с Хагеном и Фолькером, с Данквартом и Блёделем, с Рингом, о сцене пожара в зале, о сцене с Рюдигером и Дитрихом? Если мы лишим их пышной эпической драпировки, то и тогда еще останется ряд стержневых драматических мотивов, которые производят впечатление подлинных элементов эпического сказания. Это становится ясно при кратком пересказе сюжета сухой прозой.

Для одной «Песни о гибели бургундов» это было бы чересчур большой роскошью. А объяснять полноту содержания нанизыванием семи песен друг за другом мы уже не вправе. Новейшие исследователи и в отношении этих частей эпоса склонны были допускать свободное творчество [30]. Напрашивается мысль, что сцены, отсутствующие в «Саге о Тидреке» или противоречащие ей, следует рассматривать как самостоятельные добав-

ления последнего автора эпоса о Нибелунгах. К их числу относятся такие сцены, как та, в которой Хаген отказывается встать, чтобы приветствовать Кримхильду, как ночной дозор Фолькера и Хагена, подвиги Данкварта и уход Дитриха из зала вместе с Этцелем и Кримхильдой. Если эти четыре куска и еще несколько других созданы были творческим воображением одного поэта, то он намного превосходил своих наиболее прославленных современников, и в существовании такого сверхчеловека, имя которого осталось неизвестным, может усомниться не только романтик, верящий в коллективное народное творчество. Вообще строить выводы на отсутствии тех или иных моментов в «Саге о Тидреке» всегда рискованно, чему убедительным примером может служить знаменитая вызывающая речь последнего бургунда [142]. В «Саге о Тидреке» ее нет, и только по одной из песен об Атли в «Эдде» мы случайно узнаем, что это не добавление последнего автора «Нибелунгов», а исконнейший элемент этого сказания. Не следует также забывать, что более древний эпос, послуживший источником для этой саги, мог черпать дополнительный материал не только из собственной фантазии автора, но также из других песен.

Если даже на долю свободного творчества авторов эпоса о Нибелунгах и выпали те или иные стержневые драматические мотивы, то все же необходимо учитывать и этот фактор. Сказание о бургундах, хотя оно и являлось сюжетом единой песни, могло бытовать в Австрии в виде целого ряда таких песен, параллельных по своему содержанию и сюжетной схеме, но заполнявших ее различными эпизодами и второстепенными действующими лицами. «Песнь об Атли» («Atlakvitha») и «Слово об Атли» («Atlamál») в «Эдде» являются убедительным тому свидетельством. Подобно тому как исландский автор прозаической «Саги о Волсунгах» как бы наложил обе эти песни друг на друга, взяв из каждой то, что было ей присуще, так и южнонемецкие эпические поэты могли найти в одной песне Иринга, в другой — Рюдигера; в одной песне могла быть более выразительно разработана сцена пожара в зале, в другой — роль Дитриха. Эпические поэты располагали целым рядом источников, но не в том смысле, как это понимает теория редакционного свода. Они не нанизывали ни песен, ни

песенных сюжетов; они собирали единый сюжет из нескольких параллельных песен. Все оформление сцен и самый переход от песенного стиля к эпическому были, разумеется, делом рук авторов эпоса. Однако эпизод, который в пространной эпической манере занимает 45 строф, например, «о том, как он перед нею не встал», мог уже в песне обладать всеми своими основными драматическими моментами в сжатых рамках четырех или пяти строф.

Таким образом, можно себе представить, что героические сказания претерпели в Германии в период с V по XII век весьма значительные изменения, однако на долю тех сказаний, которые крепко засели в памяти, все же не досталось особенно богатого прироста. Они так и остались краткими песенными сюжетами с ограниченным составом сцен и действующих лиц. Но это все же не помешало тому, что песни на тему одного и того же сказания выработали в деталях определенное своеобразие. Таким образом, возникла возможность придать сказаниям более богатую и расчлененную форму путем соединения этих особых черт, что и сделала южнонемецкая эпическая поэзия XII—XIII веков. Кроме того, путем индивидуального новотворчества, в большей или меньшей степени оплодотворенного влиянием других повествовательных жанров, она увеличила число драматических эпизодов и действующих лиц, расширив древнее сказание. И, в-третьих, что самое важное, она в корне изменила манеру изложения, перевела песенную сжатость, ранее присущую традиционным сказаниям, в повествовательную пространность по образцам клерикальной и куртуазной эпической поэзии. В результате этих трех новшеств возникли богатые содержанием героические эпопеи, наряду с которыми продолжали существовать как костяки или обрамляющие контуры древних сказаний более древние по своему происхождению, но все еще живые эпические песни.

В латинском «Вальтарии», по всей вероятности, сыграли роль только два последних из трех упомянутых выше факторов: удачное, исполненное творческого воображения изобретение новых драматических звеньев и придание всему рассказу живописующего и величаво-медлительного повествовательного красноречия. Когда Кёгель утверждает: «Эпическая пространность вовсе не

является характерной для этого художника. Он стягивает сюжет возможно больше» [31],— то он оперирует масштабами Гомера или, быть может, «Беовульфа», но отнюдь не германского песенного стиля. Совершенно справедливо ему возражает Вильгельм Мейер: «Самое главное у этого эпического поэта — характерная для него эпическая пространность» [32]. Однако вдохновителями и помощниками в данном случае были Вергилий и Пруденций. Если бы мы оказались перед дилеммой: видеть ли в «Вальтарии» простое переложение немецкого поэтического памятника латинскими гекзаметрами или считать источником этой поэмы лишь краткое нехудожественное прозаическое сообщение,— то тогда, согласно исследованиям В. Мейера и Штрекера, пришлось бы выбрать второе. Однако есть еще и третья возможность, и она-то, вероятно, самая правдоподобная. Эккехард знал это сказание в яркой, по сути дела поэтической традиции. Ему была известна устная песня размером примерно в 160 длинных строк; вряд ли эта «Песнь о Вальтере» с ее простым сюжетом могла быть длиннее. Песенной манере изложения соответствовало также и то, что сразу же после нескольких вводных строк рассказывается о побеге героев и только в диалогах между противниками изложение несколько замедляется. Если песенный источник имел предполагаемый объем, то тогда наш монах увеличил его раз в десять, и при этом все же осталось достаточно места для классицистических новшеств, для «беззастенчивого произвола» в обработке сюжета [33] и для «индивидуальности подлинного поэта» [34]. Нет основания соглашаться с мнением, будто в Санкт-Галлене были известны несколько параллельных песен о Вальтере, различающихся в деталях, и что они были использованы Эккехардом. Разумеется, не все «подлинные» черты германских нравов обязательно должны восходить к «Песни о Вальтере»: ведь Эккехард знал немецкую жизнь, а также и немецкую поэзию иного содержания.

Если при рассмотрении «Беовульфа», мы отвлечемся от многочисленных указаний на другие сказания, то этот эпос окажется весьма бедным стержневыми драматическими мотивами, восходящими к эпической традиции, а за вычетом орнаментальных элементов останется так мало конструктивных, что двух кратких песен — бой с Гренделем и его матерью и бой с драконом — было бы

вполне достаточно в качестве источников для обеих основных частей этого эпоса. И здесь нет необходимости прибегать к комбинированию параллельных песен. Эпическое разбухание обогатило основную схему сказания лишь немногими содержательными эпизодами и значительными фигурами; причина этого крылась в значительной степени в фантастическом характере фабулы. Разбухание произошло преимущественно благодаря введению красочных описаний придворной жизни и созерцательных речей.

Все только что сказанное совершенно не соприкасается с остроумной гипотезой Тен-Бринка о сращении в «Беовульфе» двух параллельных эпических текстов. Генезис «Беовульфа» у Тен-Бринка развертывается целиком на почве эпопеи: когда вступает в действие гипотеза Тен-Бринка, мы уже покинули сферу песни. То, что Тен-Бринк называет «песнями», фактически представляет эпические поэмы, частично сюжетно законченные, частично эпизодические; им присущ с самого начала весьма характерный и совершенно не песенный древнеанглийский эпический стиль. Разницу между песней и эпосом Тен-Бринк анализирует в своей «Истории английской литературы» [34], подчеркивая более обстоятельное эпическое изложение как новшество англичан. Однако в его анализе истории происхождения «Беовульфа» это чрезвычайно важное противопоставление обоих жанров почти не использовано: он также нигде не затрагивает вопроса, является ли, например, фрагмент «Битвы в Финнсбурге» частью эпоса или песни. Превосходные рассуждения о жизни народного эпического искусства, о текучем характере границы между творцом, поэтом, и исполнителем, певцом [35], по праву относятся к песне — этой более древней, низшей и более общей ступени развития; что касается эпических поэм, которые Тен-Бринк все время имеет в виду, то они подчиняются совсем иным законам развития [143]...

5. НЕКОТОРЫЕ СООБРАЖЕНИЯ ОТНОСИТЕЛЬНО ТЕРМИНОЛОГИИ

Теория редакционного свода и постулат о циклическом характере героических сказаний определили не только воззрения нашей более ранней истории литера-

туры, но и наиболее употребительные термины. Не лишено основания соображение о том, не будет ли лучше и впредь там, где требуется бóльшая точность, пользоваться соответствующими понятиями и словами в более однозначном и более эмпирическом значении.

Под словом песня в научной литературе понимают три совершенно разные вещи: 1. Большой эпос — «Песнь о Нибелунгах». Это название мы вынуждены сохранить как почетное наследие (хотя можно, как это делается в настоящей статье, обойтись терминами «эпос о Нибелунгах» или «Нибелунги»); но что некоторые пытаются навязать нам еще и «Песнь о Беовульфе»,— это уже совсем не уместно. 2. Отрезок, предназначенный для устного исполнения, или «авантюра» (aventiure), Canto. 3. Песня в более узком смысле — там, где речь идет о поэтическом сказании: короткий законченный стихотворный рассказ.

Было бы, несомненно, желательно употреблять слово «песня» только в третьем значении. Термин рапсодия включает сомнительные предпосылки, он неопределенно колеблется между «отрезком для исполнения» и «песней»; мне кажется, без него можно обойтись. Термин отдельная песня (Einzellied) первоначально должен был обозначать противоположность хоровой песни, и в этом значении его трудно заменить. Впоследствии, однако, отдельную песню часто противопоставляли эпосу, исходя при этом из воззрений теории редакционного свода: песня есть нечто единичное, а эпос— многократное. Такое употребление этого термина мы считаем ошибочным.

Прилагательное эпический можно сохранить, как и прежде, за всей повествовательной поэзией; в выражении «эпическая пространность» (т. е. «пространность эпоса») не может возникнуть путаницы. Слово же эпос, напротив, следует употреблять в более узком и конкретном смысле, чтобы не возиться с такими словами, как эпопея, или с неудобными и тяжеловесными описательными выражениями.

Так как уже вошло в привычку связывать с выражением песенный цикл определенные теоретические представления, то лучше, пожалуй, будет обозначать более свободную группу песен родственного содержания, как, например, песни о Нибелунгах в сборнике

«Эдды» или баллады о Робин Гуде (том 5 собрания Чайльда), нейтральным словом «группы», или «ряды» песен.

Без слова *сказание* в его собирательном и обобщающем значении не обойтись, например: «это встречается в германском сказании», «фигура готского сказания» и т. п. В настоящее время под термином *сказание* чаще всего понимается комплекс сказаний, объединяемый одним действующим лицом или генеалогическим принципом: так, говорят в единственном числе: «сказание о Беовульфе», «сказание о Старкаде», «сказание о Зигфриде»; говорят также: «первая половина «Нибелунгов» рассказывает *часть* сказания о Зигфриде», «обе *части сказания* о Нибелунгах еще не составляют в «Эдде» единого целого». Подобное словоупотребление, как мне кажется, прикрывает какое-то неотчетливое представление, и я предложил бы отличать *сказание* в единственном числе от «*комплекса сказаний*» (ряд, группа, круг сказаний). На самом деле единственной реальностью в начале и в течение продолжительного времени была отдельная эпическая фабула, которая в рамках одинакового сюжета вновь и вновь предлагалась вниманию слушателей. Назовем эту эпическую реальность сказанием: *фабула = содержание песни = сказание*. Певец, который, частично творя, частично повторяя, хотел развлечь своих слушателей какой-либо песней, брал не пресловутый «отрезок или главу из сказания», а также и не «один из узловых моментов сказания», нет, он брал *сказание*, т. е. единую фабулу, и если он не был сам творцом этого сказания, то оно доставалось ему как содержание песни, как песенный сюжет, и ему незачем было самому выкраивать ее из какого-то более обширного целого. Ему, возможно, были известны и другие сказания (= фабулы, песни) о том же герое или о его родичах; тогда выбранное на этот раз сказание уже оказывалось в ряду или в круге других сказаний. Однако так бывало не всегда. Первоначально расплывчатое представление о круге сказаний могло стабилизоваться там, где возникали крупные эпические поэмы, или программные песни [144], или прозаические саги: таким образом возникали памятники, в которых отдельные сказания = песенные сюжеты оказались четко лока-

лизованными в своей последовательности. Этим, однако, не стирались органические границы фабулы, а значит, и отдельного сказания. Мы не касаемся здесь вопроса о слиянии сказаний, об их искажении и т. п., ибо они требуют специального рассмотрения. Некоторые сказания пристегивались к другим чисто генеалогически, например сказание о Хильде к сказанию о Кудруне, сказание о Гротти к сказанию о Хальфданингах [145]. В таких случаях независимость фабулы каждого сказания сохранялась в полной силе.

Господствующая терминология исходит не из реально существующих песен, а из идеального эпоса, который будто бы соединил все поддающиеся соединению сказания, или, что то же самое, она рассматривает каждую песню как вклад в более обширное целое, которое она именует «сказанием об Х». Можно проиллюстрировать многочисленными примерами, что речь идет здесь не только о словоупотреблении. Ведь от этого зависит понимание сущности фабулы, а следовательно, и песни. Здесь уместен упрек, который бросает Аристотель в своей «Поэтике» (гл. VIII) некоторым эпическим поэтам: «Они полагают, что так как Геракл был один, то одна должна быть и фабула».

Итак, мы предлагаем говорить «сказания о Беовульфе», «сказания о Старкаде», «сказания о Зигфриде» — во множественном числе. Самое большое из сказаний о Зигфриде — это сказание о Брюнхильде, содержащее законченную фабулу. Первая часть эпоса о Нибелунгах излагает это сказание о Брюнхильде, упоминая лишь вскользь два других сказания о Зигфриде — о бое с драконом и о кладе Нибелунгов. Сказание же о гибели бургундов было присоединено не к сказанию о Зигфриде вообще, а к сказанию о Брюнхильде. В песнях о Сигурде и об Атли в «Эдде» мы имеем не «две части сказания, еще не составляющие единого целого», а два сказания, которые еще не слились в одно (двухсюжетное) сказание, как это произошло в южнонемецком эпосе.

Неоднократно приходится встречаться с мнением, будто выбор сюжета в эпосе о Нибелунгах свидетельствует о поразительной поэтической зоркости или художественном вкусе, поскольку из обширной массы сказаний было выделено именно то, которое связано с отно-

шениями Зигфрида и Кримхильды, а тем самым и с ее местью, и поэтому поддавалось объединению в руках эпического поэта. Здесь кроется почти фантастическое заблуждение, и с этой точки зрения ничего нельзя возразить и против взгляда Мюлленгофа, согласно которому „«Нибелунги» сами себя создали“ [146].

Наш эпос объединяет два эпических сказания, которые издавна, еще с V века, были унаследованы как отчетливо раздельные песенные сюжеты. С тех пор, как в баварских землях роль алчного до золота Этцеля была перенесена на мстящую за супруга Кримхильду, т. е., согласно господствующему предположению, начиная с VIII века, оба сказания обладали уже внутренней связью, которую эпические поэты около 1200 года переняли как совершившийся факт. Несомненно, это южнонемецкое новшество в истории сказания привело к поразительному поэтическому результату: из двух песенных сюжетов, принадлежавших к числу самых богатых и увлекательных, было создано более высокое единство, которому по размаху его плана и по полноте основных героических эпизодов нет равного ни в германских сказаниях, ни в сказаниях древних греков. Однако эта заслуга принадлежит VIII, а не XII веку.

Отметим еще другой существенный момент. В первоначальном сказании об обманном сватовстве Зигфрида и о его смерти, т. е. в сказании о Брюнхильде, Брюнхильда имела перевес над Кримхильдой — Гудруной: последняя была второстепенной фигурой. Это мы видим во всех трех песнях о Сигурде из «Эдды». Наш эпос уже в сказании о Брюнхильде решительным образом выдвигает Кримхильду как главную героиню. В этом оттеснении Брюнхильды заключается столь часто отмечавшийся ущерб в развитии сказания, но от этого выигрывает целое — двухсюжетное сказание: героиня сказания о гибели бургундов занимает теперь господствующее положение уже в первой половине всего сказания. И это второе новшество едва ли можно отнести к эпической поэзии XII века. Вероятнее всего, оно сопутствовало упомянутому выше изменению сказания, имевшему место на 400 лет раньше. Для поэтов, которым кровавая битва при дворе короля гуннов была известна как месть за Зигфрида, факты сказания о Брюнхильде приобрели новые акценты: смерть Зигфрида стала важнее, чем само-

убийство Брюнхильды, ибо первая, а не последнее определила развитие второго сказания. Тем самым отношение Зигфрида к его жене стало предметом большего внимания, поскольку она выступала в дальнейшем в роли мстительницы. Таким образом, Кримхильда выросла в главный женский образ сказания о Брюнхильде.

Возможно, что все это произошло постепенно, шаг за шагом, так как сказание о Брюнхильде, с одной стороны, и сказание о бургундах — с другой, по-прежнему оставались сюжетами самостоятельных песен, как о том свидетельствует баллада «Месть Кримхильды» («Grimilds haevn»). Потребность в психологической созвучности выступала так властно, как в рамках одной поэмы. Хотелось бы знать, когда именно смерть Брюнхильды исчезла из поля зрения южнонемецких поэтов, ибо этим было окончательно закреплено развенчание бывшей героини сказания. Сон Кримхильды в начале поэмы предполагает, что сказание о Брюнхильде будет рассказано с позиций новой героини. Однако этот сон, хотя его знает уже «Сага о Волсунгах», не должен был обязательно предшествовать рыцарскому эпосу.

Итак, в смысле общих границ сюжета и единой психологической конструкции эпос XII века мог опираться на древнюю поэтическую традицию, а внешнее соединение двух внутренне уже давно связанных сказаний в единое целое не было особым интеллектуальным подвигом. Новшества и особое достижение эпоса о Нибелунгах следует прежде всего искать в том, как вводились орнаментирующие элементы, присущие пространному эпическому стилю, с сохранением важнейших унаследованных особенностей как внешнего, так и внутреннего характера. Но произошло это далеко не гладко, иначе не возникла бы песенная теория...

Эти страницы являются лишь скромным вкладом в историю возникновения германских героических сказаний. В них мы пытались осветить лишь одну основную проблему — противопоставление более древней поэтической формы более поздней, песни — эпосу. Все, что может относиться к области пространного эпического стиля: продолжение, включение нового материала, пере-

работка, связывание двух параллельных эпических текстов,— все это было оставлено в стороне.

Я не затронул здесь также и родственных вопросов в греческом, индийском, французском, испанском и финском эпическом творчестве, ибо здесь я не решаюсь высказать мое личное суждение по поводу противоречивых мнений исследователей. Говорили, что критика Гомера и критика «Нибелунгов» взаимно стимулировали друг друга, а критика Гомера подчас даже ее опережала. Что же касается основного вопроса об отношении эпоса к песне, то здесь, пожалуй, исследователь «Нибелунгов» имел бы не только все основания, но был бы обязан идти впереди и оказывать содействие исследователю Гомера. Ибо тщательно разработанный метод — это еще не все, нужны также и источники. Было бы неправильно, например, в области истории религии ждать от германских исследований, располагающих лишь скудным материалом, чтобы они шли в ногу с греческими. Из воздуха статуи не изваять. Но в нашем случае все преимущества наличия богатой традиции все же на стороне германцев. Мы обладаем не только одним объектом сравнения — эпическими поэмами; нам не нужно сравнивать А и Х. Мы знаем, этот Х — песни, представленные многочисленными редакциями, причем как более ранними, так и более поздними, и притом такими, которые трактуют то же самое сказание, что и наш основной эпос.

Представим себе только, что́ было бы, если бы из греческого наследия сохранились две песни догомеровского периода о гневе Ахилла, три песни о возвращении богоподобного страдальца Одиссея, да еще для каждого из обоих сюжетов по одной песне послегомеровского периода, с десяток догомеровских песен с другим сюжетом, а в придачу к ним сотни две послегомеровских песен. А ведь так обстоит дело в области германистики, и если все это мало использовано в трудах о «Нибелунгах», то виною являются те чары, которыми теория редакционного свода околдовала как своих сторонников, так и своих противников. И теперь зачарованный, глядя на эти песни, видит их только такими, какими они должны быть в качестве сегментов эпических поэм, отрезков для декламационного исполнения, а песен в том виде, как они существуют, он и не видит.

Примечания автора

[1] W. Ker, Epic and Romance, London, 1897. Ср. в особенности стр. 92 и сл., стр. 105 и сл., стр. 140 и сл.

[2] W. Müller, Über die Lieder von den Nibelungen, Göttingen, 1845.

[3] Там же, стр. 135.

[4] W. Ker, назв. соч., стр. 94 и сл.

[5] Название «Песнь о Финне» для двух рассматриваемых нами отрывков означает то же самое, что в «Эдде» заглавия «Песнь об Атли», «Песнь о Тримре», «Песнь о Химире» и т. п.: песню любили называть по имени главного антагониста. То же и в древнеисландских сагах: например, «Рассказ о Фроди» в «Саге о Хрольфе Краки», где Фроди — антагонист, а не герой. Совершенно очевидно, что главными действующими лицами, «героями» песни о Финне являются Хенгест и Хильдебург.

[6] См. W. Ker, назв. соч., стр. 93, 110, 138.

[7] Danmarks gamle Folkeviser udgivne of Svend Grundtvig, 1853 и сл.; часть 3, стр. 340, E. Jessen, Über die Eddalieder, Halle, 1871, стр. 55, 58.

[8] W. Ker, назв. соч., стр. 93, 108 и сл., 128 и сл., 136 и сл.

[9] Там же, стр. 129.

[10] Ср. F. Niedner, Bemerkungen zu den Eddaliedern. Zeitschrift für deutsches Altertum, т. 36, 1892, стр. 292 и сл. A.; Heusler, Die Lieder der Lücke im Codex Regius. «Germanistische Abhandlungen für Hermann Paul», Straβburg, 1902, стр. 52.

[11] G. Neckel, Zur Völsungasaga und den Eddaliedern der Lücke. Zeitschrift für deutsche Philologie, т. 37, 1905, стр. 27.

[12] Danmarks gamle Folkeviser, т. 1, № 5.

[13] Sophus Bugge, там же, часть 4, стр. 594 и сл.; J. Steenstrup, Vore Folkeviser, Kjobenhavn, 1891, стр. 99 и сл., 119 и сл.; R. C. Boer, Das Högnilied und seine Verwandten, Arkiv för nordiske Filologi, т. 20, 1903, стр. 167 и сл.

[14] Danmarks gamle Folkeviser, часть 1, № 3.

[15] E. Kettner, Die österreichische Nibelungendichtung, Berlin, 1897, стр. 164.

[16] Axel Olrik, Danmarks gamle Folkeviser, часть 6, 1.

[17] Там же, часть 3, стр. 65 и сл., 131 и сл.

[18] См. F. J. Child, The English and Scottish popular Ballads, Boston and New York, 1882 и сл., № 49 и 51; ср. с № 13.

[19] L. Laistner, Das Rätsel der Sphinx, Berlin, 1889, стр. 22 и сл.; W. Ker, назв. соч., стр. 199.

[20] Chr. A. Mayer, Über das Lied vom Hürnen Seifrid. Zeitschrift für deutsche Philologie, т. 35, 1903, стр. 47 и сл.

[21] E. Kettner, назв. соч., стр. 66; F. Panzer, Hilde—Gudrun, Halle, 1901, стр. 53.

[22] A. Heusler, Der Dialog in der altgermanischen erzählenden Dichtung. Zeitschrift für deutsches Altertum, т. 46, 1903, стр. 246.

[23] F. Panzer, Das altdeutsche Volksepos, Halle, 1903, стр. 34.

[24] Там же, стр. 7.

[25] H. Paul, Die Thidreksaga und das Nibelungenlied, München, 1900 (=Sitzungsberichte der philos.-philol. u. histor. Klasse der Bayrischen Akademie der Wissenschaften, 1900), стр. 332.

[26] Там же, ср. в особенности стр. 336.

[27] R. Henning, Nibelungenstudien, Straßburg, 1883, стр. 11 и сл.

[28] См. A. Edzardi, рец. на Fr. Rassmann, Die Niflungasaga und das Nibelungenlied. Germania, т. XXIII, 1877, стр. 91 и сл., 98 и сл.; A. Heusler, Die Lieder der Lücke . . . стр. 76 и 85.

[29] См., например, E. John, Das lateinische Nibelungenlied, Wertheim, 1899, стр. 6 и 27 и сл.

[30] См. E. Kettner, назв. соч., стр. 181; H. Paul, назв. соч., стр. 332.

[31] R. Kögel, Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgange des Mittelalters, т. I, ч. 2, Straßburg, 1897, стр. 336.

[32] W. Meyer, Der Dichter des Waltharius. Zeitschrift für deutsches Altertum, т. 43, 1899, стр. 114.

[33] K. Strecker, Eckehard und Vergil, там же, т. 42, 1898, стр. 350; W. Meyer, назв. соч., стр. 146.

[34] B. Ten-Brink, Geschichte der englischen Literatur, т. 1, изд. 2, 1899, стр. 19 и сл.

[35] B. Ten-Brink, Beowulf, Straßburg, 1888, стр. 104 и сл.; Geschichte der englischen Literatur, т. 1, стр. 433 и сл.

[36] A. Heusler, Die Lieder der Lücke... стр. 43.

ИСТОРИЯ И МИФ В ГЕРМАНСКИХ ГЕРОИЧЕСКИХ СКАЗАНИЯХ

I. РОЛЬ ИСТОРИИ

Два подводных камня, как учил 40 лет тому назад Свенд Грундтвиг [147], угрожают исследованию германских сказаний. Немецкие ученые терпят крушение о Сциллу мифологического истолкования; Харибдой же, угрожающей скандинавским исследователям, является историческая интерпретация. Грундтвиг, так же как и до него Вильгельм Гримм, подчеркивал значение третьего момента, лежащего посредине: свободного поэтического творчества; он резко возражал против формулы — героическое сказание есть смешение мифа и истории.

Предостережению Грундтвига не удалось одержать верх. Однако в нем содержится много справедливого, и более поздние исследователи, вплоть до сегодняшнего дня, избежали бы многих заблуждений и оказались бы более справедливыми по отношению к тому, чем хочет быть героическое сказание, если бы они вместе с Грундтвигом рассматривали поэзию как сущность подобных «сказаний», а не как добавление к ним.

Это, однако, не значит, что германские героические сказания не черпали материала из истории. Целый ряд достоверных фактов учит, что историческое истолкование не всегда является Харибдой. Некоторые исследователи даже подчеркивали, что по отношению к германским сказаниям мы находимся в более выгодном положении, чем по отношению к греческим, так как имеем возможность документально подтвердить исторические корни этих сказаний. И на самом деле, не так уж незначительно число личных имен, которые мы с уверенностью или вероятностью можем обосновать исторически. Следующие из них я рассматривал бы как наиболее достоверные [1]:

1. Витеге (Witege) = вестгот Видигоя (Vidigoia), середина IV века [148].

2. Эрменрих (Ermenrich) = король остготов Эрманарих (Ermanaricus), погиб в 375 году.

3—6. Гибехе, Гунтер, Гизельхер, сканд. Гутторм = бургундские короли Gibica, Gundiharius, Gislaharius, Godomaris, второй погиб в 437 году.

7—9. Этцель = Аттила, умер в 453 году; его жена, «госпожа Хельха» = Крека (Kreka) [149]; его брат Блёдель = Бледа (Bleda), умер в 444—445 годах.

10. Дитмар = король остготов Теодомер, умер в 474 году.

11. Отахер = Одоакр, убит в 493 году.

12. Дитрих Бернский = король остготов Теодорих, умер в 526 году.

13. Король гаутов Хюгелак = Хохилайк, король датский (Chochilaicus rex Danorum), погиб около 516 года.

14—15. Король тюрингов Ирминфрид, умер в 530 году; его супруга Амальберга.

16. Вольфдитрих = франк Теудерих, умер в 534 году.

17—21. Гепиды Турисинд и Турисмод, около 550 года, лангобарды Аудоин и Альбоин, убит в 572 году; супруга Альбоина — Росемунда.

Сомнительным является приравнивание в следующих случаях: Ингентеов — Ангантюр (Incgenthéow — Angantýr) в сказании о битве гуннов = Аэций [150], умер в 454 году. Хлиде — Хлодр (Hlithe — Hlödr), там же = король франков Хлодио (Chlodio), побежденный в 428 году Аэцием. Эрп (в сказаниях о бургундах, о Сванхильде, о Дитрихе) = сыновья Атиллы Эрнак и Эллак, около 450 года. Дитрих Греческий (Dietrich von Kriechen) — предводитель готских партизанских отрядов Теодерих Страбон, умер в 481 году. Хиальпрек (Hialprekr) в скандинавском сказании о Сигурде = франк Хильперих (Chilperich), умер в 584 году. Король Ротер = лангобард Ротарий (Rothari), умер в 650 году. С измененными именами соответствуют друг другу: Гримхильда = (X)-ильдико (Ildico), умерла около 453 года (возможно, то же самое имя). Дитхер (Diether) = брат Теодориха Теодемунд, потерпел поражение в 479 году. Хугдитрих (Hugdietrich) — Хлодвиг I, умер в 511 году: у Видукинда I, 9 Хлодвиг назван Хуга (Huga). Хильдебранд =

Гензимунд (Gensimundus) [151], воспитатель трех братьев Амелунгов, умер около 430 года.

Многочисленны, однако, сказания, герои которых могут быть признаны историческими лишь по внутреннему вероятию, поскольку нет хроник, сохранивших их имена. В IV—VI веках, т. е. как раз в рассматриваемый нами период, для половины занятой германцами территории — для северной Германии и Скандинавии — у нас отсутствуют исторические источники. Названный выше Хюгелак [152] является единственным из всех северогерманских героев, который упоминается в памятнике, не имеющем никакого отношения к сказанию о нем, и его засвидетельствованный Григорием Турским рейнский поход и в нашем поэтическом источнике, в англосаксонском «Беовульфе», не имеет никаких признаков подлинного героического сказания, героической фабулы; это просто вылазка против внешнего врага, скорее предмет современной, нежели героической песни. Для родословной датских Скьольдунгов, шведских Инглингов, а также для хадубардов Фроды и Ингельда одно лишь раннее свидетельство древнеанглийской поэзии подтверждает предположение об историческом существовании этих королей [153]. Подобным же образом обстоит дело с единственным древним героем англов Оффа [154]; можно решиться отнести его примерно к 350 году лишь на основании полулегендарной мерсийской родословной [2]. Таят ли в себе исторические имена сказания о Хетеле и Хильде, Кудруне, Хертниде, Хагбарде и Сигни, о Хельги, убийце Хундинга, Амлете, Гаральде Боевом Клыке, о Хьялмаре и Ингибьорг — остается совершенно неясным.

Однако даже на более южной территории исторически документированное ограничивается чаще всего одними именами. Имеется всего шесть случаев, где мы можем сравнить эпический сюжет со свидетельством независимых от него исторических источников: гибель бургундов, битва готов с гуннами, сказание о дружинниках Вольфдитриха, сказание об Эрманарихе и Сванхильде, сказание об изгнании Дитриха, сказание об Иринге и Ирменфриде. На основании этих случаев мы можем составить себе мнение о том, сколь свободно распоряжалась германская героическая поэзия своим историческим материалом.

В обоих первых случаях мы имеем дело с крупными историческими событиями — в одном случае с уничтожением гуннами Гундихария «вместе с его народом и родичами» (cum populo suo ac stirpe), в другом — с битвой народов на Каталаунских полях, сохранившейся как центр действия. В обоих случаях мотивировка, со всеми подробностями человеческих судеб, является добавлением поэтов. Сказание о битве гуннов более исторично, поскольку оно вовлекает в сражение целые армии народов, и менее исторично, поскольку оно из многих принимавших участие народов называет по имени только готов и гуннов, превращая в гота Аэция — если только он действительно скрывается за именем Ингентеов — Ангантю (Ingenthéow — Anganty). Сказание о бургундах сохранило имена враждовавших народов и как второй ее кульминационный пункт — смерть Аттилы — имеет под собой историческую основу; относительно места действия (Рейн, Вормс) нет такой путаницы, как в сказании о битве гуннов; исторические собственные имена здесь необычно многочисленны (четыре бургундских, Аттила, Бледа, Эрнак (?), Ильдико). Таким образом, это сказание является, вероятно, наиболее историчным из всех германских героических сказаний. Однако уже тот факт, что могли совершенно серьезно сомневаться в том, относится ли оно к событию 437 года [3], наглядно показывает, сколь мало у нас оснований настаивать на историческом характере германских сказаний.

Третье из упомянутых сказаний — «Вольфдитрих» — уже более отдаленно соприкасается с действительностью: оно выдвинуло в качестве главного мотива второстепенный исторический факт — поддержку Теудеберта его людьми (leudes); кроме того, оно слило два поколения — Теудериха и Теудеберта, чем внесло совершенно новое содержание, превратив двух взрослых и даже женатых претендентов на франкский престол в беззащитного ребенка, вырастающего вдали от двора, и добавив к тому же его многолетнее изгнание из родной страны.

В трех остальных случаях дистанция от истории увеличивается тем, что подлинные судьбы Эрманариха, Дитриха, Ирменфрида подверглись в составе нового поэтического сюжета существенному изменению. История

дала здесь только побудительные стимулы, строительный материал, а не собственную тему сказания.

В сказании об Ирменфриде главный герой Иринг представляет плод поэтического вымысла, а поражение короля Тюрингии и его вероломное убийство, соответствующие истории, переосмысляются благодаря развязке, в которой франкский победитель терпит поражение и погибает, а в качестве победителя выступает тюрингенский герой.

Образ Дитриха совершенно изменили изгнание и тридцатилетнее пребывание на чужбине; правда, сказание о нем сохранило большое число исторических деталей, и даже основной его мотив — потеря и возвращение трона — имеет видимость исторического факта; однако действительное сходство с историческим прообразом здесь еще меньше, чем в только что упомянутых сказаниях.

Наиболее примечателен с этой точки зрения образ Эрманариха [155]: историческая действительность предоставляла исключительную международно-политическую обстановку (внезапное крушение огромного готского государства под ударами ранее неизвестных азиатских орд) и исключительный случай личной судьбы (самоубийство властителя, вызванное страхом неминуемого поражения). Поэтический вымысел оставляет неиспользованными оба этих момента и вместо этого делает Эрманариха жертвой мести братьев за сестру, как любого другого короля. Этот случай особенно показателен, так как он засвидетельствован уже очень рано: в наброске историка Иордана опасность вторжения гуннов, поданная как одна из причин гибели Эрманариха, является явным добавлением летописца, в самом же сказании о гуннах не упоминалось.

На основании имеющихся в нашем распоряжении исторических примеров для германских героических сказаний характерно сохранение имен князей, династий, народов, географических названий, причем король и его народ не всегда выступают вместе; сохраняется в благоприятном случае характерная ситуация или черта (в сказании о Вальтарии — германские заложники у Аттилы; в сказании о битве гуннов — азиатские луки гуннов, изготовленные из рога); сохранены отдельные элементы исторического события в его общих очерта-

ниях и зачастую общая диспозиция враждующих сторон (Теодорих против Одоакра, Ирменфрид против Теудериха, Теудерих против своих братьев и т. п.). Из истории всегда заимствуются лишь отдельные факты, но никогда не сохраняется вся цепь событий: в рамках сказания об изгнании Дитриха мы находим объединенными Видигою (до 350 г.), Гензимунда — Хильдебранда (около 430 г.), союз Теодемера с гуннами (до 453 г.), борьбу Теодориха с Одоакром (после 488 г.), т. е. далеко отстоящие друг от друга, взаимно не связанные исторические даты; оба исторических устоя сказания о бургундах — гибель Гундихария и кончина Аттилы — в исторической действительности стояли изолированно друг от друга и разделены были 16 годами *.

Специфический характер сказаний — то, что превращает сказания о бургундах, о битве гуннов, о Вольфдитрихе в три совершенно различных произведения,— определяется моментом поэтическим. В этом отношении правы В. Гримм и Грундтвиг: сюжет любого германского героического сказания не «объясняется» историей. И не потому, что мы слишком мало знаем историю той эпохи, также и не потому, что сказания эти дошли до нас лишь в небольшом количестве, а потому, что германские героические сказания по своим мотивам и кругу мыслей не историчны и не способны отобразить историю.

Сказания эти ничего не знают о летосчислении и мало о географии, они аполитичны и чужды вопросам стратегии, не интересуются возникновением государств, завоеванием или утратой земель, переселением народов, да и вообще мало внимания обращают на народ. Дитрих отправляется на чужбину с горсточкой воинов, а вся

* Становление больших эпических поэм с единым сюжетом вовсе не обусловлено тем, что в них присутствует задний фон взаимосвязанных исторических событий. Ни «Песнь о Роланде», ни «Песнь о Нибелунгах», ни «Илиада» не отражают сравнительно длинной последовательности исторических событий. Причиной того, что героическая поэзия какого-нибудь народа образует цикл песен, как у сербов, или состоит из объемистых книжных эпосов, как у греков, индийцев, англичан и т. п., является специфика условий художественного творчества, а отнюдь не замкнутость самого исторического материала. Высказывания Вундта по этому вопросу [4] неправильны именно потому, что его воззрения на эпос, хотя и неосознанно, но тем более прочно, следуют теории редакционного свода: множество песен является для него основной и само собой разумеющейся предпосылкой эпоса [5].

масса готов за 30 лет его изгнания только меняет короля — таково отображение «бурной эпохи переселения» готского народа. Гибель Гибихунгов, Рольфа Краки или Гаральда Боевого Клыка в освещении эпоса не имеют характера национальной катастрофы, гибели целого народа; ведь кончалась же песнь о гибели Гунтера и Этцеля торжествующим возгласом о том, сколь величественна здесь месть, содеянная рукою женщины («Atlakvitha», 43): вот чем стала в героическом сказании историческая катастрофа 437 года! Действующие лица этого сказания — дружина (druht) со своим вождем (druhtin), отборные воины, окружающие короля. Но король этот не является политической фигурой, властителем, правящим странами, чинящим суд и расправу, возглавляющим народные войны,— он лишь идеальный, а потому благороднорожденный воин, владеющий сокровищем и повелевающий своей дружиной.

В нашем сказании господствуют идеи личного характера: взаимные обязанности и приязнь в пределах рода, между названными братьями, между вождем дружины и дружинниками; воинская честь определяет поведение отдельного лица, ее оскорбление накладывает клеймо позора. Личный сюжет определяет содержание германской героической песни. Современные стихи, вроде «Песни о Людвиге» [156] или «Победы Пипина над аварами» («victoria Avarica»), поэтому по самой своей внутренней сущности не являются «героическими песнями» и не содержат героического сказания, так как не имеют личного сюжета.

Через героическую поэзию других народов красной нитью проходит борьба народа против национального врага [157]: французов против сарацин, сербов против турок, Ирана против Турана. Германские сказания не знают национального врага. В «Беовульфе» имеет место длительный раздор между соседями — гаутами и шведами; однако шведские претенденты при случае сражаются на стороне гаутов: это — распри между королевскими династиями, но отнюдь не между народами. Вражда между датчанами и хадебардами, между хокингами и фризами, между бургундами и гуннами, между тюрингами и франками имеет характер семейной распри, которая обосновывается только тем, что враждующие короли связаны отношениями свойства.

Характерно в этом смысле распределение исторических ролей, установившееся в готско-южнонемецких героических сказаниях. На Дитриха от его исторического отца Теодемера перенесены были дружественные отношения к Аттиле и гуннам. А так как Дитрих на протяжении всего сказания является «героем», то и Этцель с его гуннами раз и навсегда поданы в благоприятном свете; Эрманарих и его готы выступают как антагонисты. Исторический Видигоя был прославленным героем готов в их борьбе с сарматами, но так как на их месте были поставлены гунны, то Витеге, как противник гуннов, должен был попасть в ряды антагонистов. Гибель сына Аттилы Эллака (около 454 г.) была результатом славной победы готов над гуннами; в сказании смерть обоих сыновей Этцеля в борьбе с Эрманарихом по необходимости обрисована как достойная сожаления участь. Поэтому совершенно исключается предположение, будто готское сказание могло прославить «крушение царства гуннов от руки Дитриха». Историческое освобождение готов из-под ярма гуннского владычества (454 г.) не могло сохраниться в таком виде в эпосе, где гунны являются друзьями и остаются таковыми. Таким образом, личное отношение Дитриха, с одной стороны, к Этцелю, а с другой — к Эрманариху полностью перекрыло национальное противоречие между готами и гуннами. Эрманарих в сказании — враг гуннов не потому, что исторический Эрманарих в 375 году потерял свое государство при нашествии гуннов (память об этом событии не сохранилась), а потому, что Эрманарих много позднее, в IX веке, перенял роль Отахера (Одоакра) и вместе с ней унаследовал от него вражду к Дитриху, а тем самым и к гуннам.

Этим безразличием к исторической вражде между народами объясняется также и тот примечательный факт, что датский эпос в сказании об Ингельде мог поменять местами позиции обеих партий — когда-то Фрода и Ингельд были чужаками, которые в конце сказания терпели поражение от датчан; позднее они были возведены на датский престол, а их прежние противники датчане были превращены в шведов или саксов [158].

Положение, что такие надындивидуальные силы, как родина и религия, не являлись движущими мотивами древнегерманской героической поэзии, представляет, по-

жалуй, наиболее резкую из многих противоположностей, отличающих ее от французского эпоса, и лишь в редких случаях нуждается в ограничении на основании дошедшего до нас материала. Так, в «Песни о битве гуннов» (в «Саге о Хервор») звучит тональность, не присущая исландским сагам, которую поэтому необходимо возвести к ее древнему песенному источнику: «готы защищали от гуннов свою свободу и свою отчизну» («frelsi sitt ok fostriörth»). Однако «Видсид» говорит в соответствующем месте (строфа 120) только о защите «древнего наследственного престола» (eald ethelstól), а не «племенного удела»; это имеет уже иной оттенок. Сказание об Уффо в изложении датчан Свена Огесена и Саксона Грамматика насквозь проникнуто патриотизмом. Однако в данном случае проявляется отношение датчан к немцам в эпоху Вальдемаров [159]. В английской редакции «Жития Оффы» («Vita Offae», I) отважный наследник престола не чужеземец, а мятежник из собственного государства Вармунда (quidam primarius regni): значит, здесь выражается опасение за судьбу любимого королевского дома; на него возлагаются надежды, а не на родину[6]. Но поскольку на основании древнейшего источника, англосаксонского «Видсида» (строки 35 и сл.), англ Оффа совершает свой героический подвиг в борьбе с внешними врагами — с племенами миргингов или свевов, то вопрос, была ли привнесена эта патриотическая черта саги еще в древние времена, следует оставить открытым; датские рассказчики усилили бы эту черту под влиянием настроений своей эпохи. Сказание об Ингельде в переложении Саксона Грамматика проникнуто пламенной любовью к родине и ненавистью к врагу. В данном случае мы можем противопоставить этому отрывок из «Беовульфа» (строки 2024 и сл.), в котором страстность чувства относится к личной распре королей.

То, что герои германских сказаний в отличие от французских не являлись борцами за веру ни с языческой, ни с христианской точки зрения, ясно само собой; можно лишь задать вопрос: отразились ли в обрисовке поэтических образов религиозные противоположности, наличествовавшие в IV—VI веках? В этом случае мы особенно остро ощущаем границу, которую воздвигла перед нами более поздняя традиция; было бы понятно,

если бы подобные черты оказались стертыми рядом столетий христианства. Автор «Беовульфа» считает своих персонажей язычниками и делает робкую попытку подать их таковыми; однако для самого хода повествования религия никакого значения не имеет. «Эдда», которая также относится к христианской эпохе, твердо сохраняет языческий или, во всяком случае, нехристианский облик, и только изредка в нее, помимо воли, проникают отдельные христианские черты. Эти исландские и гренландские поэты не сомневались в том, что герои «древних времен» (forn öld) принадлежали к «древней вере» (forn sithr), т. е. к вере языческой, и если бы какой-нибудь южный образец содержал отчетливо выраженную христианскую черту, вроде, например, обращения к богу в «Песни о Хильдебранде», то они устранили бы ее как противоречащую стилю. Непосредственное язычество, вера в богов проявляется, впрочем, только в героических песнях, содержащих специфически скандинавские сказания. Даже Саксон Грамматик отдает себе отчет в том, что нечего искать христианства в седой старине его датчан; впервые оно звучит в книге VIII, в пришедшем из Исландии романе о приключениях Торкила.

С другой стороны, позднейший немецкий героический эпос, за исключением тех случаев, когда речь идет о крестовых походах и о Востоке, изображает, не смущаясь, мир своих поэм как христианский мир, кроме следующих трех случаев: язычниками являются Этцель и его гунны, начиная с «Песни о Нибелунгах»; Хугдитрих и его супруга-полуязычница в «Вольфдитрихе» А; наконец, в «Саге о Тидреке» высказывается мысль, что к концу жизни Дитриха прекратила свое существование «ересь Ария» [160] и оставшиеся в живых герои обратились «в христианство» (гл. 415): мысль эта проведена настолько последовательно, что только с этого момента в повествовании саги появляются церковные обычаи (похороны, монастырская жизнь, обращения к богу); все же предшествующее выдержано в духе, лишенном какой бы то ни было религиозности. Что в этом может быть усмотрено «ученое» вмешательство скандинавского собирателя саги, не вызывает никакого сомнения при сравнении с немецкими поэмами о Дитрихе. Точно так же и в первых двух случаях можно предполагать позд-

нейшую историзацию. «Язычество» Этцеля стоит в одном ряду с перенесением его в Венгрию, в окружение чужеземных племен, т. е. с влиянием аварских и венгерских войн VIII—X веков. Отношение Хугдитриха к религии не так уж тождественно тому, что нам известно об историческом Хлодовеге, чтобы можно было усмотреть здесь какую-либо связь: если в сказании действительно уцелело бы что-нибудь от отношения Хлодовега к религии, то это был бы, без сомнения, отчетливый и выразительный штрих: например, король-язычник склоняется к христианству под влиянием своей жены и разрешает крестить своего ребенка; однако ничего подобного в эпосе не содержится.

Вероятнее всего, что более древний героический эпос южных германцев имел нерелигиозный характер, т. е. не заключал никаких отчетливо выраженных языческих или христианских черт (следовательно, не имел богов, а знал лишь существа низшей мифологии). Вполне понятно, что среди пестрого хаоса народов языческих, арианских и католических не прикрепленные к месту, бродячие героические песни если и не с самого начала придерживались в вопросах религии нейтральной и бесцветной манеры, то вскоре должны были, во всяком случае, воспринять таковую. Другое дело, что сокровенные глубины, которых не коснулись ни воды крещения, ни символ веры, еще долгое время оставались языческими.

Скорее следовало бы ожидать, что германские племена эпохи переселения народов могли чувствовать, что в своей совокупности они являются чем-то иным, чем находящиеся за их пределами венды, сарматы, гунны, с одной стороны, и народы греко-римской культуры — с другой, т. е. иметь сознание своей германской национальности. Совсем недавно Клуге[7] затронул вопрос о том, существовало ли у германцев какое-либо выражение, приблизительно соответствовавшее смыслу греко-римского «варвар» (barbarus): «имя прилагательное, которым германцы обозначали бы другие, негерманские народы примерно в значении диких народов». Вопрос этот не может быть разрешен, исходя из материала героических сказаний; можно лишь констатировать, что гунны отнюдь не противопоставляются германским племенам как некое принципиально отличное общество —

ни в древнефранкской традиции, рассматривающей их как антагонистов, ни в готской, где они являются друзьями. Когда «Видсид» начинает свой перечень королей и народов такими именами: «Аттила властвовал над гуннами, Эрманарих — над готами, Бекка — над байнингами, Гибика — над бургундами, император царствовал над греками, Кэлик над финнами»,— то ни поэты, ни слушатели явно не имели при этом представления, что здесь с германскими народами чередовались как более низко стоящие гунны и финны, так и более высоко стоящие греки. Поскольку Ангантю, победитель в битве гуннов, исторически восходит к римлянину Аэцию, то его превращение в гота убедительно показывает, с какой легкостью преодолевались границы между народностями.

В героическом сказании мы находим лишь слабые следы расовых различий. Имя Эрпр (Erpr, в «Битерольфе» — Erphe), означающее «шатен, брюнет», в применении к одному из сыновей Аттилы явно осмыслено независимо от того, переделано ли оно из гуннского Эрнак или нет; другой Эрпр, который, очевидно, как-то связан с упомянутым выше, убедительно называется в «Песни о Хамдире» (строфа 12) jarpskammr «темноволосый мальчуган». Более поздним скандинавским обобщением представляется в той же песне, когда «темные волосы» приписываются и королю готов (строфа 20). Странную мысль «Эдды» Снорри, что Сорли, Хамдир, Эрпр — «все имели волосы цвета воронова крыла, так же как и Гуннар, Хогни и другие Нибелунги», мы имеем возможность разоблачить как недоразумение. В основе лежит то место Браги [161], где употребляется прилагательное hrafnbláir «цвета вороного крыла» применительно к Хамдиру и Сорли. Это выражение означало «закованные в железные кольчуги». В «Эдде» Снорри эта черта была истолкована как своего рода расовый признак и рассматривалась как наследие рода Гьюкунгов. «Темные волосы» (skarar jarpar) чужеземных королей во второй песне о Гудруне (строфа 19) Неккель [8] справедливо относит к поздним чертам, которые были вызваны описанием дружинников Этцеля в верхненемецкой поэме о Нибелунгах; однако в самой «Песни о Нибелунгах» (строфа 1338 и сл.) они не служат признаком различия рас.

Кое-что из того, что здесь говорилось о внутренне неисторическом характере германского героического эпоса, может иметь значение для всей героической поэзии. Однако далеко не все: существуют весьма ощутимые градации. В настоящее время оживленно дебатируется вопрос о том, как высоко следует расценивать исторический элемент, содержащийся во французских героических поэмах. Однако даже если и считать его столь ничтожным, как это делают Беккер, Бедье и Форетч [162], то все же французский эпос остается значительно более историчным, чем германский. Но вопрос этот не решается тем, как часто и насколько резко он отклоняется от исторически засвидетельствованных фактов, а по признаку значительно более важному: как он по своей сущности соотносится с политической историей. Сравним наиболее историческое из германских сказаний — гибель бургундов — с содержанием эпоса о Роланде. В обоих случаях привнесена в качестве движущего мотива измена; связано вместе то, что не было соединено в действительности: фабула, в сущности, является созданием поэтического вымысла. Но французский поэт сделал из арьергардной стычки со случайными врагами басками величественную картину борьбы между двумя всемирно-историческими силами — французами и маврами, христианством и исламом, тогда как немецкий поэт превратил большое сражение, оказавшееся роковым для целого племени, в частную распрю между свойственниками и обрек на гибель, не делая различия, обоих противников — властителя бургундов и короля гуннов.

Не сохранившиеся и реконструированные произведения героического эпоса нередко представляют себе слишком конкретно-историческими потому, что не привлекают к рассмотрению сохранившиеся героические сказания и не обращают должного внимания на их отличие от современных песен, рифмованных хроник и памятных стихов [163]. Только для наглядности приведем нижеследующие утверждения: «У готов в то время, наверно, неоднократно воспевались основание великого царства на юге России, военные подвиги Эрманариха против герулов и венетов, смелые походы викингов через Черное море в Малую Азию... Содержание этого... героического эпоса остготов... повсюду одно и то же:

бои, отважные героические подвиги, переселения, изгнание со старых мест оседлости и завоевание новых» [9].

В этом случае фантазия автора мало руководствовалась тем, что нам известно о героическом эпосе; названы главным образом темы, которыми германские поэтические сказания не занимаются. Как исконную форму одного остготского сказания, которое будто бы сохранялось на протяжении веков, Блейер восстанавливает следующее: «Ночью гунны переправляются через реку, нападают на готов и наносят им поражение; в следующей затем стычке победа над гуннами достается готам, но в третьем сражении готы жестоко разбиты, их предводитель пал, пораженный в голову стрелой, и весь готский народ подпадает под власть гуннов» [10]. Подобный политико-стратегический материал не может являться содержанием сказания. Также и в дальнейшем [11]: то, что выдается автором за «подлинную традицию», а значит за сказание, является материалом для хроники, а не для сказания (независимо от того, представляет ли он новотворчество или имеет традиционный характер). Темпераментно написанное исследование Блейера могло бы воссоздать иную картину «венгерского сказания о гуннах», если бы оно применило к Симону Кеза и его товарищам масштаб известной нам традиционной героической поэмы [164]. Я отсылаю еще и к Маттеи [12], который приписывает предполагаемому им баварскому сказанию необычно богатую государственную и военно-историческую программу, и к Неккелю [13], который в указанной работе из чисто политического, лишенного личной фабулы военного сообщения Иордана (гл. 17) делает вывод о существовании готской песни III века, «выдержанной примерно в манере сохранившейся героической поэзии». Старинные выражения, вроде «древних царей деяния и войны» (veterum regum actus et bella) у Эйнхарда, «деяния предков и подвиги царей» — о фризе Бернлефе [165], могли бы, конечно, включить все что угодно; однако на основании того, что сохранилось, мы все же знаем, что эти «деяния» (actūs) не являлись ни политикой, ни стратегией.

Попадали ли какие-нибудь действующие лица или исторические факты в героическое сказание, зависело, пожалуй, в большей мере от искусства, чем от истории [14]. Так, Брандль объясняет отсутствие в эпосе отражения

англосаксонских завоеваний тем, что предводители этих военных банд не культивировали эпической художественной традиции [15]. Нечто подобное повинно, пожалуй, в том, что норвежцы в противоположность шведам и датчанам почти не создали героических образов, предшествующих эпохе викингов [16]. Но даже там, где героический эпос был в почете, дело все же зависело от того, находил ли определенный исторический стимул соответствующее героическое воплощение, и только это, а не величие действительного события определяло дальнейшее сохранение сюжета.

После всего сказанного следует ожидать, что германский эпос сохранил лишь очень мало отчетливых воспоминаний о времени своего происхождения — эпохе великого переселения народов. Хотя существуют веские основания считать, что искусство героической песни, а вместе с ним и героические сказания возникли в эпоху переселения народов, все же они содержат одни лишь имена, а не факты культуры, которые указывали бы с необходимостью на этот «героический век». Нашим поэтическим сказаниям не хватает именно категорий, отражающих все то, что было характерно для этой эпохи: массовые передвижения народов, образование государств на чужеземной культурной почве. С полным правом отмечалось как нечто характерное, что Византия и Рим оставили в германских героических сказаниях лишь несколько неясных мест, содержащих имена Cáser̃e, Kíarr («Кесарь»), и ни одного эпического мотива [17]; эпос, для которого существуют лишь столкновения человеческих судеб, а не мировые конфликты, мог упустить из виду борьбу с Римской империей. Князья, с которыми нас знакомит древняя героическая поэзия,— не те могущественные короли, которые появились лишь в эпоху переселения народов; судьбы Эрманариха и Дитриха в сказаниях могли иметь точно такое же развитие, как у вождя какой-нибудь небольшой общины; величие империи в них остается нераскрытым. Поучительно опять-таки противопоставление французскому эпосу о Карле Великом: этот эпос воспринял из исторической современности портрет короля своего народа, императора. Условия жизни воинской дружины показаны уже у Тацита так, что в главе 13-й его «Германии»

словно слышатся звучания «Беовульфа» или «Песни о Бьярки» («Bjarkamál») [166]. Нечто напоминающее обстановку эпохи переселения народов можно увидеть в сказаниях о битве гуннов и о Вальтарии, но это впечатление основывается на именах народов и географических названиях, а не на характере самого действия. Поэтому и скандинавы, которые не пережили «переселения народов», т. е. столкновения с Римской империей, могли создавать героические сказания, сходные в самом существенном со сказаниями южных германцев. Сражением, равным по своим масштабам битве готов с гуннами, является бой при Бравалла на гаутском севере [167].

Мы подчеркнули отсутствие в древних германских героических сказаниях моментов как политического, так и исторического характера. Но мы должны добавить, что в тех или иных местах более поздняя орнаментация приводила к усилению исторического фона сказания. Менее важное значение имело введение второстепенных действующих лиц с именами из более поздней исторической эпохи (маркграфы Гере и Эккеварт, епископ Пильгрим в «Песни о Нибелунгах», вождь норманнов Зигфрид в «Кудруне»). Существеннее то обстоятельство, что новый верхненемецкий эпический стиль переводил все — как образы, так и действие — в более крупный масштаб. Король становится властелином разных земель с множеством королей-вассалов (Хетель, Эрманарих, Этцель): перед глазами поэтов возникала при этом Германская империя, что сказывается хотя бы в том, что Эрманариху и Ортниду приписывают титул императора. Маленькие дружины уступают место целым армиям, исчисляющимся тысячами. Для них измышляются сражения, с трудом прикрывающие недостаточность основных эпических мотивов. Увеличивают количество местных названий, укрепляя тем самым географическую рамку. Дальше всего в этом отношении заходят поэмы о Дитрихе с их богатой названиями романской топонимикой, из которой, пожалуй, только Берн (Верона) и Рабен (Равенна) восходят к древнему сказанию. Уже у Эккехарта Этцель переселяется обратно в свою законную венгерскую родину (см. выше). О Дитрихе теперь уже сообщается, что он по завершении сво-

их скитаний долго и мирно царствует («Сага о Тидреке», гл. 414 и сл., 428, 437)*.

Все это вместе взятое облекает героические сюжеты в исторический или даже политический костюм. Датское сказание, со своей стороны, использовав саксонского соседа в качестве антагониста, получает тем самым новую политическую и отечественную окраску (Оффа, Ингельд и др.; см. выше).

---

* Некоторые из этих ретушей были вызваны научными письменными источниками; так же и форма имени Аттила в «Саге о Тидреке», имя Теодорих Веронский (Theodoricus Veronensis) наряду с готским именем в хронике Хвена, Хаген фон Троя («из Трои»). Эккехарт использовал в «Вальтарии» для своих описаний быта гуннов сообщения древних авторов: Исидора, также Приска, может быть — Иордана (?) [18]. Не совсем правдоподобно, что такая второстепенная фигура, как Зифрит из Морланта в «Кудруне», был заимствован впервые из какой-то хроники [19]. Предположение Вильманса [20], что Блёдель, Гизельхер (и Гернот) попали в сказание о бургундах только из ученого источника, также вызывает сомнения. Блёделя мы вправе отнести к древнейшему фонду остготско-южнонемецких сказаний о Дитрихе; оттуда, раньше или позже, могло заимствовать его сказание о бургундах. О Гислахарии (Gislaharius) и Годомаре (Godomaris), насколько известно, не упоминает ни один исторический источник, кроме бургундского судебника; между тем трудно допустить, чтобы какой-нибудь поэт, будь он даже латинистом мейстером Конрадом, мог распространить свои исторические поиски также и на этот памятник. Один из обоих братьев, вероятно, играл в исконном варианте сказания о бургундах вторую главную роль, которая впоследствии в «Песни об Атли» («Atlakvitha») досталась франку Хагену; другой мог быть упомянут вскользь в одном или двух местах древнейшей песни; этого было достаточно, чтобы удержать его имя на поверхности и передать распространенному эпическому стилю в качестве желанного дополнительного персонажа. Песни «Эдды» дают нам примеры такого случайного использования имени собственного без настоящей роли. Имена бургундов и Вормс могли таким же образом встречаться один или два раза в древней песне о бургундах; они могли легко забыться, как Вормс в скандинавской поэзии [бургунды (Borgundar) сохранились только один раз]; там же, где они уцелели вплоть до эпоса, они впоследствии упоминались гораздо чаще и приняли участие в создании распространенного эпического стиля. Для этих имен у нас нет необходимости прибегать к посредству письменной литературы. Предположение, что какое-либо из наших героических сказаний с самого начала в своих основных чертах извлечено было из того или иного письменного источника, представляется мне маловероятным и до сих пор ни в одном случае не доказано [21]. Сюжет Амлета, может быть, также и «Песнь о Веланде», если даже они и выделились когда-то из античного письменного источника [168], достались поэту, который их обработал в стиле германского героического сказания, конечно, как устные бродячие сюжеты.

В иных случаях вводятся новые национально заостренные эпизоды. Датский богатырь Старкад побеждает Вильце, представителя вендов [169], обитающих между Эльбой и Одером (Саксон Грамматик) [22]; но он позорно бежит перед Сигурдом («Рассказ о Норнагесте») — это может быть нижненемецким (скорее, однако, исландским) изобретением. В датской народной балладе (Folkevise) великому Дитриху приходится обратиться в бегство перед Хольгером Датчанином (Holger Danske) [170]. Повествование о юности Иормунрека у Саксона Грамматика Ольрик объясняет как порождение ненависти датчан к вендам в XII веке [23]. В этой связи можно упомянуть также и поэму «Розовый сад», битвы гуннов с вильцами («Сага о Тидреке»), но вряд ли войну против саксов в «Песни о Нибелунгах». Поскольку образ Рюдигера, как идеального героя немцев восточной марки, был создан в X веке, он, пожалуй, является наиболее благородным примером подобных патриотических побуждений [24]. Все остальное является легко устранимым и чаще всего совершенно недавним орнаментом.

Если отвлечься от патриотически настроенных датчан Свена Огесена и Саксона Грамматика, то древние героические сказания германцев всегда являются созданием свободного творческого воображения, не связанного рамками народности. Наиболее яркую противоположность представляют в этом отношении древнегреческие сказания, которые имеют культовые корни, отсутствующие у германских героев: они делают древних героев предками рода или племени, создают повествования, преследующие генеалогические и политические цели, мотивируют наследственные права деяниями предков и выводят местных героев в качестве второстепенных действующих лиц. У германцев же имеется только одно древнее героическое сказание, получившее такую историко-генеалогическую обработку: исландец XIII века ввел в сказание о Брюнхильде Аслаугу, внебрачную дочь Сигурда и Брюнхильды, в качестве родоначальницы норвежских королей; однако никто при этом не помышлял обосновать таким способом наследственные права этой династии.

Рассматривая ирландские и греческие героические сказания, Виндиш [25] замечает: «Подлинно националь-

ным сказание становится только благодаря тому, что все племена получают в нем свою долю» (т. е. получают своих поэтических представителей в самом сказании). В отношении германцев дело обстоит совсем не так. Когда в одном сказании объединяется несколько героев различного происхождения — как в «Песни о Нибелунгах» или особенно в «Равенской битве»,— речь идет вовсе не об «участии» в нем живых, активно действующих племен: Ирнфрид вовсе не должен служить возвеличению тюрингов и т. п. Как поэтическое произведение, стремящееся вовлечь в сказание весь круг известных ему племен, необходимо прежде всего назвать «Песнь о битве при Бравалла». Однако эту мысль последовательно осуществил только исландский стихотворец XII века, который в своей обработке перечисляет всех участников сражений по именам; между тем исландец того времени мог при этом руководствоваться разве только антикварно-художественными, но отнюдь не национальными интересами.

Таким образом, отдельные историко-политические черты могли проникнуть в германские сказания на более поздней ступени его развития. Наблюдалось ли также обратное явление: перемещение сюжета сказания из более политической атмосферы в более индивидуальную? Так как многие из наших сказаний восходят к истории, то не было бы удивительно, если бы они лишь постепенно поднялись в атмосферу обобщенных человеческих отношений вполне развитой героической фабулы.

В качестве примера можно, пожалуй, назвать сказание о Сванхильде. По рассказу Иордана, к сожалению не вполне ясному, можно восстановить следующий ход событий: некий вассал, вероятно, из числа благородных, принадлежавших к королевской дружине, отпал от Эрманариха, за что жена восставшего была подвергнута жестокой казни [26]. Подобная завязка трагической фабулы сама по себе выделяется своим необычным для германских условий политическим характером. Соответственно этому более позднее изложение звучит совсем по-иному: карается не измена вассала, а нарушение супружеской верности самой королевы; теперь это обычная распря между родичами. Если Иордан передает в этом случае подлинную форму сказания своего

времени, то мы имеем здесь случай, говорящий о том, что отливка в героическую форму еще не завершилась. Заимствованы ли восстание и кара за него из исторической действительности, в данном случае не имеет значения; дело здесь только во внутреннем качестве мотива этого сказания.

Второй пример — сказание об Ингельде по рассказу в «Беовульфе» (стихи 2025 и сл.), сопоставленное с изложением его у Саксона Грамматика. В кратком сообщении, содержащемся в древнеанглийском эпосе, говорится, по-видимому, о том, что некий юный датчанин, не связанный родственными узами с супругой Ингельда, был умерщвлен лицом, по имени не названным, но, во всяком случае, не самим Ингельдом; к этому примыкает, согласно «Видсиду» (стихи 47 и сл.), неудачный поход против датчан. У Саксона Грамматика Ингелл самолично с оружием в руках выступает против свояков, и сказание завершается его победой в стенах пиршественного зала и изгнанием королевы. Это представляет несомненный прогресс в сторону вольной поэтической и личной завершенности сюжета. И все же как в случае с Эрманарихом, так и в случае с Ингельдом дело заключается только в количественном различии: уже более древняя из обеих известных форм того и другого сказания не содержит мотива племенной вражды как таковой; в обоих случаях с самого начала наличествуют стимулы частного характера — взаимоотношения между членами дружины, месть за убитого родича.

В отношении «Песни о Хельги, убийце Хундинга» Софус Бугге[27] высказал следующие предположения: у Саксона Грамматика и в некоторых строфах «Эдды» («Helgi Hundingsbani», II, строфы 20—21) мы имеем более древнюю форму сказания, которая представляла войну между Хельги и Ходбродом скорее как акт политический, и лишь позднее привнесен был сюжет сватовства — сказание о Хельги и Сигруне. Для доказательства этого положения Бугге пришлось расположить источники этого сказания в генеалогической последовательности, противоречащей хронологическим отношениям: позднейший рассказ Саксона Грамматика получил для него значение наиболее исконной формы, а «Песнь о Хельги», II (кроме указанных двух строф) — новейшей формы. Однако, даже если бы отпало сомне-

ние в правильности этого построения, пришлось бы признать, что раскрытая Бугге форма сказания без сватовства известна нам только в крайне фрагментарном виде и что поэтому мы не можем определить, какое место наряду с военным и политическим элементом занимал в ней момент чисто человеческий. Ведь изложение «войны Хельги и Ходброда» у Саксона Грамматика никак не может, даже приблизительно, передать нам полное содержание древнего сказания, и если исключить некоторые черты, привнесенные со стороны [28], то останется лишь бессодержательная политическая формула, которая не может дать никакого представления о первоначальном содержании распри между Хельги и Ходбродом.

В целом героическая поэзия «Эдды» по сравнению с южнонемецкими памятниками характеризуется исчезновением этнографического материала. Древние наименования готов и гуннов (Gotar, Goththiód, gotneskr; Húnar, húnskr) имеют живое и дифференцирующее значение только в трех древних поэмах — «Песнь о Хамдире», «Битва гуннов» и «Песнь об Атли»; в остальных они потеряли свое содержание и превратились в полунарицательные имена, обозначающие все южные народы, вместе взятые, или даже героев вообще. Имя «бургунды» сохранилось как окаменелость в одном месте «Песни об Атли» (строфа 18); ср. также единичное упоминание о лангобардах (Langbarz lithar в «Слове о Гудруне», II, Langbarthar в «Саге о Волсунгах», гл. 32). К какому народу принадлежал Нидуд, «король Ниаров» («Niara dróttinn») и оба Хельги, до сих пор не определено. Это какое-то лишенное корней, вненациональное общество идеальных воинов. В лучшем случае династия заступает место народности, но даже и такие имена, как Скьольдунги, Хнифлунги (Нибелунги), Сиклинги (Skiöldungar, Hniflungar, Siklingar), частично переходят в имена нарицательные. Поэтому-то исландцы XII и XIII веков могли поместить хрейдготов (Hreithgotar) (слово это представляет, собственно говоря, поэтическое прозвище готов) в Данию, а Саксону Грамматику так легко оказалось включить битву между готами и гуннами Иормунрека и других героев недатчан в свои рассказы о датской старине. Если же сопоставить эти рассказы с «Беовульфом», то датчане, гауты и шведы

появляются в нем в совершенно других взаимоотношениях, тогда как в фрагменте «Песни о Хильдебранде» называется вообще по имени только один народ — гунны и не упоминается ни о готах, ни об Амелунгах. В «Эдде» наблюдается отход как в пространственном, так и во временно́м отношении от исходных исторических позиций германских героических сказаний [29].

В отношении географического элемента различие, вероятно, менее значительно; здесь даже древнеанглийский эпос уже обходится расплывчатыми намеками. В «Эдде» настоящие, осязаемые географические имена отступают перед многими мифическими и поэтически вымышленными географическими именами. Песни о Нифлунгах, если исключить прозаические отрывки, знают только страну гуннов, гуннскую марку, Рейн и Мюрквид (Húnaland, Húnmörk, Rín, Myrkvithr) [171], кроме того, что весьма примечательно, также и датские названия [Danmörk, Fión (Fivi), Hlésey, Limafiörthr]. «Сага о Волсунгах» показывает, сколь неотчетливые географические представления можно было извлечь из этих разбросанных данных. Песни о Хейдреке и о битве гуннов дают наиболее древние географические имена (Harvathafiöll, Jassarfiöll, Danparstathir) и др. как бессвязные и непонятные реликты. Примеры того, как географические имена в устах эддических поэтов могли превратиться в элемент стилистического орнамента, поэтической синонимики (heiti) [172], уже не вызывавшей никакого интереса к реальному месту действия, показывает в особенности более поздняя «Песнь о Хельги».

Своего рода ослабление исторического элемента видно, наконец, также и в количественном уменьшении. В «Песни о Хамдире» речь идет еще о «десяти сотнях» готов в зале Иормунрека. В сказании о битве гуннов количество его воинов исчисляется десятками тысяч, но незаконный сын короля отправляется из страны гуннов в страну готов одиноким путником. Гренландский поэт в «Песни об Атли» отправляет Гуннара и Хогни в опасное путешествие впятером и тут же добавляет: они могли бы взять с собой вдвое больше воинов. Атли после побоища сокрушается, что из 30 его воинов 19 пали. Менее опрощенная в социальном отношении «Песнь об Атли» («Atlakvitha») не называет никаких чисел. Однако даже песни о Сигурде нигде не порождают пред-

ставления о больших дружинах; кроме шести королей, на сцене действуют только рабы.

Средневерхненемецкие эпические поэмы и песни «Эдды» развивались в противоположных направлениях: эпические поэмы умножали реалии и тем самым приблизились если не к подлинным событиям эпохи переселения народов, то, во всяком случае, к какой-то общеисторической перспективе; скандинавские песни упростились; они почти утратили представление родины и географического пространства и в этом отношении приблизились к сказочной поэзии. Песня древнегерманской героической эпохи, вероятно, занимала в этом отношении промежуточное положение.

2. РОЛЬ МИФА

Вопреки работам Вильгельма Гримма и Грундтвига положение о том, что наряду с историей имеется еще и второй источник героического сказания — «миф», осталось в силе и должно еще и в наши дни считаться господствующим.

Следует ли принимать оба эти источника для германских сказаний как жанра или же необходимо учитывать их при анализе происхождения каждой героической фабулы в отдельности, этот вопрос, кажется, ставился не во всех случаях. Нередко, однако, на него отвечали и во втором смысле, как это видно, например, из следующего высказывания Мартина по поводу сказания о Хильде: «Ничто не указывает на историческую основу этого сказания; таким образом, придется искать мифологическую» [30].

Ясно одно: германские героические сказания, без сомнения, содержат мифические элементы, если понимать слово «мифический» в обычном, обиходном значении: в них действуют альбы и карлики, водяные тролли и драконы, т. е. существа из области демонического мифа. Мы находим в них такие мотивы, как битва душ павших в бою [173], рассказы о возвращении мертвецов, перемену обликов, оборотничество, т. е. сюжеты, почерпнутые из верований в сверхъестественное и т. п. Но теория двух источников не удовлетворяется такой констатацией чисто описательного характера. Она со-

держит мысль более общего характера, некий принципиальный теоретический постулат: из сочетания мифа и истории выросло нечто третье — героическое сказание.

Однако в понятие «миф» вкладывали столь различное содержание, что единогласие по данному вопросу было скорее кажущимся. Некоторые ограничивались при этом лишь пустой, не имеющей никакого значения формулой: героическое сказание слагается из реальных фактов и нереального.

Якоб Гримм[31] понимал «миф» в мистически-религиозном значении, считая его как бы равнозначным первобытному божественному откровению; идея подлежащего истолкованию природного мифа у него отсутствовала. Отсутствует она и у Уланда в его лекциях о героических сказаниях[32]. Уланд считает участие богов и демонов существенным для содержания сказания; Один, по его мнению, является «основой и центром скандинавско-германского мифологического цикла», т. е. эпоса о Нибелунгах и Хегелингах. Для человеческих деяний создался определенный «мифологический» задний фон этически-религиозных идей.

В дальнейшем признание получила формула, выдвинутая Лахманом для сказания о Нибелунгах и обобщенная Мюлленгофом: «мифическое» в героическом сказании есть поддающийся истолкованию природный миф, причем герои, если они только не восходят к истории, ведут свое происхождение от богов и демонов. Эларда Хуго Мейер видоизменил эту теорию следующим образом: не боги, а полубожественные герои (в смысле греческих сказаний) были носителями этих природных мифов, и они продолжали жить в образах последующих героев эпических сказаний. Этой теории придерживался, в частности, Симонс.

На практике различие между теориями Лахмана — Мюлленгофа и Мейера—Симонса не очень значительно. Они сходятся в основном принципе: поскольку героическое сказание имеет мифическое происхождение, оно позволяет и требует какого-то «толкования», т. е. расшифровки более глубокого и подлинного значения. Расстояние между действительно рассказанным и этим подлинным значением сказания порой столь велико, что пришлось бы принять наличие сознательно символиче-

ской речи, а не бессознательно антропоморфической аперцепции, например когда ночная стража Беовульфа и его единоборство с чудовищем, душащим спящих, истолковываются как борьба с морскими наводнениями. С подобным «истолкованием» повсюду бывает связана тенденция к сведéнию различных песенных сюжетов об одном герое в стройную биографическую формулу и стремление расшифровать эту полную биографию.

Так толкуется сказание о Беовульфе, которому предпосылаются сказания о Скильде Скефинге [174], сходным образом — два сказания об Ортниде (сватовство и бой с драконом), сказание о Хильде с «Кудруной» в качестве его продолжения [33]. Но основным примером является сказание о Зигфриде, причем как основа для его аллегорического истолкования неизменно всплывает биографическая формула (которой нет ни в одном источнике) [34].

В этом заключается основное возражение против мифологических теорий подобного рода. Пусть даже отдельные черты сказания допускают в конечном счете истолкование в духе природной мифологии, конструкция сохранившихся героических сказаний нигде не является отображением природных мифов, сказание как целое не поддается такому толкованию. Между тем объяснение его отдельных элементов в лучшем случае относится к предыстории героического сказания; оно не соответствует картине, созданной фантазией наших поэтов, и привносит нечто чуждое в созданные ими героические повествования. Если бы при этом, осознанно или бессознательно, не присутствовала мысль, что героический эпос восходит к эпохе раннего детства человечества, если бы учитывали, что это искусство родилось на свет на относительно поздней ступени, тогда значительно меньше споров могло бы вызвать предположение, что альбы, драконы, огненный вал и т. п. были для творцов героических сказаний чем-то заранее данным, в буквальном смысле мотивами поэтической фантазии.

Можно было бы, оспаривая положение, что сказания требуют «истолкования», учитывать в то же время возможность возникновения героев эпоса из богов. Но против этого говорит, между прочим, и тот факт, что известные нам образы германских богов и мифы о них имеют очень мало сходного с героями и их сюжетами; встречаются лишь единичные точки соприкосновения [35].

Беовульф падает жертвой дракона, так же как Тор погибнет в бою с мировым змеем, но в целом образ Беовульфа отнюдь не имеет сходства с образом бога-громовника, скорее уж с Фрейером, но о последнем нам неизвестны подобные эпические сюжеты. Смерть Зигфрида в одной редакции совпадает с мотивом мифа о Бальдре [175], но в этом мифе отсутствуют какие бы то ни было соответствия героическим подвигам Зигфрида. Если вместо богов иметь в виду героев полубожественного происхождения, то мы пользуемся некоей неизвестной величиной, существование которой у германцев до сего времени еще не доказано.

Подобно тому как в области мифов о богах устаревшие толкования в духе природных мифов оспаривались новомодными теориями ритуального (обрядового) характера, так и в героических сказаниях стали усматривать «ритуальные мифы» (ср., например, замечания Шюкка по поводу сказаний о Хильде и о Вальтере) [36].

В новейшее время получила распространение теория, согласно которой сказки, как жанр, отнюдь не моложе, чем мифы о богах и героические сказания. В широких масштабах эту точку зрения пытался обосновать Панцер в книге «Хильда — Гудруна» (1901) [37], рассматривая сказки как ступень, предшествующую германским героическим сказаниям. Сказка проникла и в теорию двух источников. Формула история + миф получила тем самым новое содержание. Такой мы встречаем ее у Вундта. «Миф» для Вундта — понятие, включающее в себя сказку, сказание и легенду. Из всех трех сказка является древнейшей. «Сказание» (Sage) — Вундт не делает различия между героическими сказаниями и народными преданиями — возникает из сказки (Märchen) путем проникновения в нее исторического элемента. Иными словами, цикл сказок превращается в эпос путем включения исторических элементов под формальным влиянием первобытной культовой песни. Эпические герои — либо исторические личности, либо бывшие сказочные герои. Значит, в отличие от ранее высказанной точки зрения, мы могли бы сказать: героическое сказание составляется из истории и сказки. Бывшие герои сказок могут в свою очередь восходить к природным демонам (тогда они допускали бы соответствующее истолкование); однако чаще всего они соответствуют «чело-

веческой разновидности» сказочных героев; лежащее в их основе природное значение уже не существовало для эпических поэтов. Таким образом, «толкование» героических сказаний не играет в этой теории никакой роли [38].

По каким же признакам можем мы распознавать «мифические», или «сказочные», т. е. неисторические, составные элементы наших героических сказаний? Ответ гласит: по их фантастическому, чудесному, сверхъестественному характеру. Ведь сказка определяется «причинностью волшебства и чуда» [39]. Правда, даже такие чисто человеческие сказания, как об Эрманарихе и Харлунгах, в прошлом возводили к природным мифам.

Рассмотрим с чисто описательной точки зрения, какое место занимает сверхъестественное в наших героических сказаниях [176]... Основную трудность, как всегда при подобных подсчетах, представляет отграничение собственно героических сказаний от более позднего новотворчества немецкой шпильманской поэзии (в средневерхненемецких поэмах и в «Саге о Тидреке») и скандинавских романов о викингах [в исландских «сагах старых времен» (Fornaldar sögur) и у Саксона Грамматика]. В дальнейшем я включаю и некоторые сюжеты, в которых не склонен допускать наличие древнего ядра, главным образом такие, которые традиционно причисляются к германским героическим сказаниям:

1. Вмешательство богов (встречается только в скандинавских источниках) — 9.
2. Участие валькирий, альбов, великанов — 12.
3. Борьба с чудовищами — 8.
4. Колдовство — 11.
5. Волшебные средства (перстень Андвари, огненный вал, изгородь из щитов и т. п.) — 7. Оружие волшебного происхождения или действия (меч и др.) — 9.
6. Чудесная судьба героя, сказочные ситуации (оборотничество, битва душ, «двойник» — как душа человека и др.) — 9.

Свободны от сверхъестественного следующие сказания: гибель бургундов, Вальтарий, Хильдебранд, Харлунги, изгнание Дитриха, Иринг, Альбуин, Хенгест, мастерский выстрел Эгиля [177], Ингельд, Хагбард, Хельги и Ирса (Helgi и Yrsa), Хальф, Хьялмар и Ингибьорг. Почти свободны от чудесного: битва гуннов, месть Ам-

лета за отца. Хрольф Краки и Кудруна также стоят на границе сказаний, лишенных чудесного.

Расположить в виде шкалы приведенные в пп. 1—6 сказания по обилию в них сверхъестественных черт не имеет смысла, так как мотивы эти недостаточно перечислить, но необходимо взвесить: рассказ о прибытии Скильда, хотя и представленный только в п. 6, в целом производит впечатление более сказочное, чем, например, сказания об Оффе или Брюнхильде, которые имеют не одну сверхъестественную черту. В итоге можно констатировать, что исключительно богаты элементом чудесного следующие сказания: юность Зигфрида (пп. 1—6), Зигмунд (пп. 1, 4, 5, 6), Хильда, сканд. ред. (пп. 1, 4, 5, 6), Веланд (пп. 2, 4, 5), Беовульф (пп. 3, 4, 5). Как по внешним признакам, так и по внутреннему характеру все это древние сказания. С другой стороны, к древнему героическому слою относится также бо́льшая часть вышеупомянутых сказаний, полностью или почти совсем лишенных элемента чудесного; несомненно более поздним является только Хальф (Hálf), спорными и по возрасту — Хьялмар, Амлет, Эгиль и Кудруна.

Итак, мы должны признать сосуществование обоих типов в древнегерманской героической поэзии — типа изобилующего и типа, лишенного чудесного, богатого фантастикой и жизненно правдивого. О двух «направлениях» в этом случае лучше не говорить, так как промежуточные ступени представлены уже в древнейшем слое: в сказаниях о Сванхильде, о Брюнхильде, об Оффе [40]. Более поздние по своему ядру или оформлению сказания, как, например, скандинавские: Хельги Хьорвардсон, сыновья Хальфдана, Асмунд, Хьорлейф, Рагнар Лодброк — или немецкие: юность Дитриха, Вольфдитрих, Ортнид, Освальд и др.— также относятся к переходным ступеням. В тех случаях, когда мы располагаем каким-нибудь одним сказанием в более древней и в более поздней форме, средневерхненемецкие эпические поэмы либо сокращают элементы чудесного, либо ослабляют его: ср. сказания о юности Зигфрида и Брюнхильде в «Песни о Нибелунгах», сказание о Хетеле и Хильде в «Кудруне». Напротив, исландский прозаический роман XII—XIV веков склонен к умножению фантастического элемента: ср. роль Одина в «Саге о Волсунгах» с песнями «Эдды» и в особенности сказа-

ния о Хрольфе Краки по ступеням: «Песнь о Бьярки» (Biarkamál), Саксон Грамматик, более ранняя и более поздняя версии «Саги о Скьольдунгах», римы о Бьярки (Biarkarímur), «Сага о Хрольфе Краки» [41].

На основании этих данных следует заметить, что германские отношения не дают никакой опоры для теории Вундта, согласно которой эпическая поэзия носила первоначально исключительно сказочный характер и постепенно врастала в более высокую сферу исторической поэзии, так как невозможно сколь-нибудь убедительным образом показать, что упомянутые древние героические сказания, богатые элементом чудесного (группа юности Зигфрида и Беовульфа) возникли в более раннее время, чем превосходящие их числом, столь же древние, но свободные от элемента чудесного поэтические сказания. Все говорит за то, что героические песни, а тем самым и героические сказания появились у германцев как новый художественный жанр в IV—VI веках. Кроме того, некоторые сюжеты отнюдь не сказочного характера относятся к числу самых древних. Все это приводит нас к заключению, что с самого возникновения германских героических песен сказания создавались частично в соответствии с жизненной правдой, частично же их мотивы и целые формулы заимствовались из мира фантазии. Сказочный элемент может постольку быть более древним, поскольку он уже раньше наличествовал в сокровищнице безыскусной прозаической повествовательной литературы. Однако это отнюдь не оправдывает утверждения о постепенном переходе от прозаической сказки к песне-сказке, затем к героизированной песне-сказке и, наконец, к лишенной сказочного элемента героической песне. Первую из этих четырех ступеней мы вправе бесспорно предполагать. Вторую же совершенно немыслимо представить себе у германцев в период аллитерирующей поэзии. Третью и четвертую мы знаем: юность Зигфрида и сказание об Ингельде могут служить типическими примерами. Однако дошедший до нас материал не подтверждает, что это были генетические ступени, что сначала сочинялись героические песни типа песен о юном Зигфриде, а потом уже только перешли к песням типа Ингельда.

Постулат о двух источниках, назовем ли мы их историей и мифом или историей и сказкой, лишен подлин-

ной связи с тем материалом, который действительно передан нам германской традицией. Насильственным попыткам уложить этот материал в прокрустово ложе теории двух источников противопоставляется признание следующих четырех источников героических сказаний: творцы этих сказаний черпали свои сюжеты: 1) из истории, 2) из частной жизни, 3) из собственного измышления, 4) из имевшегося ранее повествовательного материала, причем как первосоздатели данного героического сказания, так и более поздние авторы переделок: в этом отношении принципиального различия между ними не существует. С собственным измышлением — этим неотъемлемым фактором — была связана по меньшей мере одна из трех прочих сил; из всех четырех источников одновременно пополнялась, вероятно, лишь самая малая часть наших героических сказаний. Слух о событии (Fama), дошедшее до поэта преувеличивающее и приукрашающее сообщение об историческом событии стоит посредине между пунктами 1 и 2 в зависимости от его первоначального повествовательного оформления. По самой природе вещей мы никогда не в состоянии установить долю участия пп. 2 и 3, т. е. частной жизни и собственного измышления поэта. За исключением тех случаев, где какая-нибудь хроника случайно выделяет штрих, подходящий к п. 1, обычно пп. 1—3 сливаются для нас в одно неразличимое целое. Мне представляется, что случаи из частной, неполитической жизни играли более значительную роль в тех сказаниях о сватовстве, которые не похожи ни на исторические, ни на сказочные, как, например, сказание о Хьялмаре и Ингибьорг, о Хагбарде и Сигни, о Брюнхильде. Но можно ли в этих случаях пытаться отделить жизненно реальные наблюдения от вольного полета поэтической фантазии, если это не удается даже по отношению к поэтам нашей собственной эпохи? [42]

Под п. 4 («имевшийся ранее повествовательный материал») мы имеем в виду самые разные поэтические и прозаические произведения: сказки, народные предания, мифы о богах, альбах и душах, современные стихи, анекдоты, бродячие новеллы, разумеется, также и произведения героической поэзии, поскольку они заимствовались друг у друга. Следовательно, здесь представлены как миф (в обычном значении слова), так и сказка, ко-

торые, без сомнения, поставляли героическому сказанию важный строительный материал. Из этого, однако, не следует, что героическое сказание возникало только в результате объединения элемента исторического либо с мифом, либо со сказкой. Попытки возводить героические сказания к сказке, как их более чистой праформе, нередко так же насиловали переданное нам традицией, как и вычитывание из этого материала природных мифов. Достаточно напомнить о той губительной роли, которую сыграли в изучении героических сказаний «Золотоволосый» («Goldener») или так называемые сказки о Зигфриде [178]. Кажется, не было ни одного случая, чтобы сказка как целое повторялась в каком-нибудь германском героическом сказании [43]. «Песнь о Гротти», например, заимствовала и героизировала не всю сказку о волшебной мельнице, а только часть ее: мстящие великанши, как главные действующие лица этого сказания, представляют инородное добавление к сказке. Пробуждение Сигурдом заколдованной валькирии, если его сравнить со сказкой о спящей красавице, представляет собой, пожалуй, самую сложную сказочную формулу, включившуюся в более древнее героическое сказание; однако и здесь отсутствует сказка как целое. Сложение целого сказания из отдельных отрывков сказок (например, Отарус и Сюрита) обращает на себя внимание как свидетельство манеры, не характерной для героического сказания.

Одностороннее сведéние всех фантастических элементов германского героического сказания к сказкам не оправдывается фактами. Прежде всего можно усомниться, насколько правильно относить, вслед за Вундтом, весь повествовательный материал первобытных народов к категории сказки. Многое в этом материале имеет отчетливые черты других жанров — местного предания (объясняющего те или иные происшествия локального характера) или легенды о предках [44]. Однако даже если принять положение, что сказка представляет повествовательное искусство первобытных народов, то и тогда необходимо подчеркнуть, что зарождение германских героических сказаний относится не к той доисторической ступени, когда творчество сказок уже исчерпалось. Готы IV века уже знали и другие неисторические — «мифические» повествования, кроме сказок.

Бродячие сюжеты, с которыми они встречались, не обязательно должны были принадлежать к категории сказок. Когда всякий бродячий сюжет называют ео ipso «сказкой» и при этом говорят о сказках о Хильдебранде, Веланде или Амлете, то в таком случае злоупотребляют стилистическим понятием сказки. Даже битвы с троллями-чудовищами (вспомним «Беовульфа») могли существовать как местные народные предания, до того как их использовал и стилизовал какой-нибудь героический поэт; в их основе вовсе не должны были лежать сказки.

Выведенная Вундтом дедуктивным путем теория, согласно которой героический эпос в процессе развития народов непосредственно восходит к первобытным первичным жанрам — культовой песне и сказке — и органически, шаг за шагом, вырастал из этих простейших первоначальных ступеней, может быть и справедлива для отдельных представителей человечества, однако германские отношения никогда не могли бы привести к подобной теории: она не согласуется с известными нам фактами. Мы должны признать, что для нас неясно, как пришли германцы к своей первой героической песне; но то, что мы можем заключить о времени, содержании и культурной ступени их древнейшей героической поэзии, указывает на более сложную взаимосвязь ее исходных предпосылок.

Примечания автора

[1] Более поздние обстановочные фигуры (см. ниже) исключены из этого списка, равным образом и Освальд, как герой христианской легенды и шпильманского романа приключений.

[2] K. M ü l l e n h o f f, Beowulf, Berlin, 1889, стр. 85.

[3] W. W i l m a n n s, Der Untergang der Nibelunge in alter Sage und Dichtung, Berlin, 1903, стр. 2 и сл. (ср. C. V o r e t z s c h, Zur Geschichte der Nibelungensage in Frankreich und Deutschland, Zeitschrift für deutsches Altertum, т. 51, стр. 50). Так же и R. C. B o e r, Finnsage und Nibelungensage, там же, т. 47, 1903, стр. 130, считает противоречие между сказанием и историей «совершенно непонятным», если не принять во внимание какое-то третье повествование.

[4] W. W u n d t, Völkerpsychologie, т. 1, стр. 374, 379, 382 и сл.

[5] Т а м ж е, стр. 366, 369, 374 и сл.

[6] Во второй редакции «Жития Оффы» («Vita Offae», II) отношения смещены: здесь герой, не являющийся наследником престола, сражается против ненавистного тирана мерсийской земли.

[7] F. Kluge, Zeitschrift für deutsche Wortforschung, т. II, 1909, стр. 24.

[8] G. Neckel, Beiträge zur Eddaforschung, 1908, стр. 223.

[9] Br. Busse, Sagengeschichtliches zum Hildebrandslied, Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache, т. 26, 1901, стр. 83 и сл.

[10] Blayer, там же, т. 31, 1906, стр. 513.

[11] Там же, стр. 513 и сл.

[12] G. Matthaei, Die bairische Hunnensage in ihrem Verhältnis zur Amelungen- und Nibelungensage. Zeitschrift für deutsches Altertum, т. 46, 1902, стр. 57.

[13] G. Neckel, назв. соч., стр. 261.

[14] Ср. замечание Ф. А. Беккера о французских отношениях: Ph. A. Becker, Grundriß der altfranzösischen Literaturgeschichte, часть I, Heidelberg, 1907, стр. 35.

[15] A. Brandl, Altenglische Literatur (Grundriß der germanischen Philologie, herausg. v. H. Paul, изд. 2, т. 2, Straßburg, 1908 стр. 948.

[16] Другие предположения ср. E. Jessen, Die Heimat der Eddalieder, Halle, 1871, стр. 4, 6; J. Steenstrup, Saxo Grammaticus og den danske og svenske Oldtidhistorie. Arkiv för nordisk Filologi, т. 13, 1897, стр. 158 и сл.; Axel Olrik, Nordisches Geistesleben in heidnischer und frühchristlicher Zeit, Heidelberg, 1908, стр. 52.

[17] R. Heinzel, Über die Hervarar saga (Sitzungsberichte der Wiener Akademie, т. 114, стр. 87); J. Schütte, Oldsagn om Godtjod, Kjöbenhavn, 1907, стр. 120, 175.

[18] L. Uhland, Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage, Stuttgart, 1865—1873, стр. 94; Waltharius, herausg. v. Althof, т. 2, 1905, стр. 12 и сл.

[19] Kudrun, herausg. v. Ernst Martin, Halle 1872, предисловие, стр. LVI.

[20] W. Wilmanns, назв. соч., стр. 23 и сл.

[21] Ср. С. Бугге о битве при Бравалла: S. Bugge, Norsk Sagaskrivning, стр. 137 и сл.

[22] G. Roethe, Nibelungias und Waltharius (Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften, 1909), стр. 659; и все же в «Песни о Нибелунгах», как и в «Саге о Тидреке», душевный конфликт Рюдигера имеет не национальный, а сугубо личный характер, как это отмечает Рёте, там же, стр. 676.

[23] K. Müllenhoff, Zeugnisse und Exkurse zur deutschen Heldensage. Zeitschrift für deutsches Altertum, т. 12, 1865, стр. 340 и сл.

[24] Axel Olrik, Märchen in Saxo Grammaticus. Zeitschrift des Vereins für Volkskunde, т. 2, 1892, стр. 373—374.

[25] Tain bo Cualnge, herausg v. E. Windisch, предисловие, стр. III.

[26] B. Symons, Heldensage (Grundriß der germanischen Philologie, herausg. v. Hermann Paul, изд. 2, т. III, Straßburg, 1900), стр. 683; O. Jiriczek, Deutsche Heldensage, т. I, Straßburg, 1898, стр. 58 и сл.

[27] Sophus Bugge, The Home of the eddic Poems, London, 1899, стр. 144 и сл.

[28] См. Axel Olrik, назв. соч., стр. 174.

[29] Ср. M. Murko, Die Volksepik der bosnischen Mohameddaner, Zeitschrift des Vereins für Volkskunde, т. 19, 1909, стр. 29 — о героических песнях в Боснии: чем дальше они удаляются от своей исконной родины, тем более неустойчивы встречающиеся в них географические названия. Хороший пример см. F. S. Krauss, Slavische Volksforschungen, Leipzig, 1908, стр. 217.

[30] «Kudrun», herausg. v. E. Martin, стр. XLVII.

[31] «Gedanken über Mythos, Epos und Geschichte» (1813). См. Jakob Grimm, Kleinere Schriften, Berlin, т. IV, 1869, стр. 74 и сл.

[32] L. Uhland, там же, см. в особенности т. 1, стр. 158, 192 и сл., 202, 211, 343 и сл.; т. VII, стр. 339—351, 524—555.

[33] R. Much, рец. на F. Panzer, Hilde—Gudrun, Archiv für das Studium der neueren Sprachen, т. 108, 1902, стр. 410.

[34] Ср. W. Scherer, Vorträge und Aufsätze, Berlin, 1874, стр. 105 и сл.: B. Symons, назв. соч., стр. 654; O. Jiriczek Deutsche Heldensage, Leipzig, 1906 (Sammlung Göschen, № 32), стр. 82. Еще более богата звеньями праиндоевропейская биография у Э. Х. Мейера; см. E. H. Meyer, Indogermanische Mythen, т. II, стр. 655 и сл.

[35] Вряд ли следует распространять на германские отношения то, что отмечает Эрих Бете в этой связи о греческих мифологических и героических сказаниях. См. E. Bethe, Mythus, Sage, Märchen, стр. 36 и сл.

[36] H. Schück, Studier i Ynglingatal, Uppsala, 1907, стр. 87.

[37] F. Panzer, Hilde—Gudrun, Halle, 1901.

[38] См. W. Wundt, Völkerpsychologie, т. II, I, стр. 326 и сл., особенно стр. 382 и сл.; Archiv für Religionswissenschaft, II, стр. 200 и сл. Вундт также оставляет открытым вопрос, относится ли это происхождение к жанру в целом или только к каждому сказанию в отдельности.

[39] W. Wundt, назв. соч., II, I, стр. 330.

[40] Ср. различие в древнегреческих героических сказаниях между «реалистическим» и «романтическим» стилевым жанром. См. O. F. Gruppe, Griechische Mythologie, Wien, 1906, стр. 462.

[41] Axel Olrik, Danmarks Heltediktning, часть I, Köbenhavn, 1903, стр. 333.

[42] С предложенным здесь делением следует сравнить три пункта, которые различает Alfred Nutt, Problem of Heroic Legend (The second International Folklore Congress, Papers and Transactions, London, 1892), стр. 114 (согласно сообщению Br. Busse, назв. соч., стр. 46). Автор различает как составные элементы героического сказания: 1) историю. 2) предание (поэтическое по своему характеру, но соответствующее действительности). 3) миф («результат поэтического творчества, невозможный в реальной действительности, символизирует явления природы или исторические события»). Ср. также генетическую точку зрения Э. Векслера (E. Wechsler, Bemerkungen zu einer Geschichte der französischen Heldensage. Zeitschrift für romanische Philologie, т. 25, 1901, стр. 452).

[43] Сходную точку зрения по поводу сказаний о богах высказывает F. von der Leyen, Das Märchen in den Göttersagen der Edda, Berlin, 1899, стр. 67 и сл.; мелкие замечания см. у Bethe, назв. соч., стр. 45.

[44] Axel Olrik, Märchen in Saxo Grammaticus, там же, стр. 253. Ср., например, австралийские рассказы, о которых сообщают Спенсер и Гиллен (B. Spencer and F. J. Gillen, The native tribes of Central Australia, 1899; The northern tribes of Central Australia, 1904). Один из самых кратких имеет такое содержание. Некий человек из группы Эму, прозывавшийся Улулкара, из рода Бултара (одно из колен племени Арунта), пришел с Запада в место, называвшееся Упмаркунья, которое теперь называют Central Mount Stuart, и там нашел множество людей из племени Эму, которые ели мясо эму. Он спросил их, почему они не поделятся с ним. Это их страшно разозлило, и они убили его. Холм, возникший на этом месте в память о нем, является теперь для племени Эму великим oknankilla (название места, где провалились под землю тотемные предки). Остроконечный холм поблизости называется Аллатхара и представляет человека Алхерринга Кумара из тотемной группы Купакупалпула (название птицы). Он был iturka, т. е. занимался умыканием женщин, которые не были его законными женами.

Все это, конечно, имеет первобытный характер, но отнюдь не является сказкой.

I. Источники сказания о Нибелунгах

а) Немецкие источники

1. «*Песнь о Нибелунгах*» («Das Nibelungenlied»). Около 1200 года. Сохранилась в 34 рукописях (полностью или в отрывках). Из них старейшие — три пергаментные XIII века, обозначенные буквами A, B и C. Лахман положил в основу своей реконструкции рукопись A, его противники Хольцман и Царнке — C, Бартш — B. Брауне доказал, что рукопись B весьма близка к оригиналу; A является ухудшенным вариантом той же редакции; C представляет более позднюю переработку в куртуазном стиле. См. W. Braune, Die Handschriftenverhältnisse des Nibelungenliedes, Beiträge, т. 25, 1900, стр. 2—222; ср. Хойслер, стр. 128 наст. изд.

«Песнь о Нибелунгах» состоит из 39 глав («авантюр») и насчитывает в рукописях B — 2379, A — 2316, C — 2439 строф. Заглавие A и B «Der Nibelunge Not» («Гибель Нибелунгов»), C—«Der Nibelunge Lied» («Песнь о Нибелунгах»).

См. Der Nibelunge Not, mit Abweichungen von der Nibelungeliet, den Lesarten sämtlicher Handschriften und einem Wörterbuch, herausg. v. Karl Bartsch, Leipzig, 1870—1880 (I —основной текст, II — варианты, III — словарь). Das Nibelungenlied, herausg. v. K. Bartsch (в серии: «Deutsche Klassiker des Mittelalters», т. 3, Leipzig, 1866, неоднократно переиздавалось). Die Nibelungen, herausg. v. P. Piper, 2 тома, Stuttgart, 1889 (в серии: «Kürschners Deutsche Nationalliteratur», т. 6, 2—3). Историческое значение имеют: Der Nibelunge Not mit der Klage. In der ältesten Gestalt mit den Abweichungen der gemeinen Lesart, herausg. v. K. Lachmann, Berlin, 1826 (неоднократно переиздавалось). Das Nibelungenlied, herausg. v. F. Zarncke, Leipzig, 1855. Переводы: Das Nibelungenlied, übersetzt v. Karl Simrock, 2 тома, Berlin, 1827 (переиздавалось неоднократно); Хойслер указывает: Meyers Klassiker Ausgabe, herausg. v. Walter Freye.

«Песнь о Нибелунгах», перев. М. Н. Кудряшева, СПб, 1889. Содержание см. ниже, приложение II.

2. *«Плач»* («Die Klage»). Содержит краткое изложение событий «Нибелунгов» (586 стр.), плач оставшихся в живых (Этцеля, Дитриха, Хильдебранда) и погребение убитых героев. «Плач» написан вскоре после «Нибелунгов» и совпадает с ними по содержанию; следует за поэмой в большинстве рукописей. Объем около 4000 стихов (парными двустишиями). См. Хойслер, стр. 291 наст. изд.

3. *«Песнь о Роговом Зейфриде»* («Das Lied vom Hürnen Seyfrid») — две средневековые песни (конца XIII века) о юности Зигфрида, механически объединенные в поздней, сильно сокращенной печатной редакции XVI века (179 строф по четыре стиха, упрощенный вариант «нибелунговой строфы»). Содержит ряд мотивов, отклоняющихся от других версий сказания. В первой части (строфы 1—15) Зейфрид, сын короля Зигмунда из Нидерландов, изгнанный из дома за дикий нрав, воспитывается у кузнеца, ломает наковальню, избивает кузнеца и его подмастерьев; посланный в лес, убивает дракона и его выводок, искупавшись в крови дракона, становится неуязвимым («роговым»), за исключением одного места между лопатками; находит клад, отправляется в Вормс служить королю Гибиху, чтобы получить руку его дочери Кримхильды. Во второй части (строфы 16—179) дракон похищает Кримхильду и уносит ее в свою горную пещеру; Зейфрид побеждает великана Куперана, стража пещеры, убивает дракона, узнает свою будущую судьбу от короля цвергов Эйгеля (гибель через 8 лет и месть Кримхильды); клад Нибелунга, раньше принадлежавший цвергам, он погружает в Рейн; по приезде в Вормс празднует свадьбу с Кримхильдой; 8 лет спустя, говорится в заключении, он был убит злым Хагеном в Оденвальде.

В XVII веке «Песнь» в этой поздней редакции была переложена прозой в популярную народную книгу «О Роговом Зейфриде», которая неоднократно переиздавалась до XIX века. См. Das Lied vom Hürnen Seyfrid, nach der Druckredaktion des 16. Jahrhunderts. Mit einem Anhange «Das Volksbuch vom gehörnten Siegfried», nach der ältesten Ausgabe (1726), herausg. v. Wolfgang Golther, Halle, 1911, изд. 2 (в серии: «Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. u. XVII. Jahrhunderts», № 81—82); ср. Хойслер, стр. 65 наст.изд.

Некоторые мотивы, характерные для этой версии (похищение Кримхильды драконом и т. д.), содержит сохранившееся в Дармштадтской библиотеке оглавление утерянной рукописи «Нибелунгов» (XV в.). См. Der Nibelunge Not, herausg. v. K. Bartsch, т. I, 1870, стр. XXV (авантюры 7—9). Ср. Хойслер, 65 примеч. наст. изд.

4. Предисловие (или «приложение») к *«Книге героев»* («Heldenbuch»), позднему рукописному собранию важнейших произведений

немецкого героического эпоса (середина XV в.). См. Heldenbuch, Altdeutsche Heldenlieder aus dem Sagenkreise Dietrichs von Bern und der Nibelungen, herausg. v. F. von der Hagen, 2 тома, Leipzig, 1855. Первое печатное издание вышло уже в 1477 году. См.: Das deutsche Heldenbuch, herausg. v. A. Keller, Stuttgart, 1867. Предисловие содержит краткие сведения об эпических героях, частично отклоняющиеся от других источников. См. Fr. von der Hagen, т I, стр. XCI—CXXVI.

б) Скандинавские источники

1. Стихотворная *«Эдда»*. Сборник древнеисландских эпических песен в первой части мифологического и дидактического, во второй — героического содержания (аллитерирующий стих). Рукопись XIII века (Codex Regius — букв. «Королевский кодекс», хранится в Королевской датской библиотеке в Копенгагене). Бóльшая часть героических песен (№ 19—35) посвящена сказанию о Нибелунгах (Волсунги и Гьюкунги). Составитель сборника расположил их в последовательности развития сюжета как главы (эпизоды) одной книги, от рождения Сигурда до гибели его дочери Сванхильды и мести ее братьев, сыновей Гудруны, мужу ее, королю Иормунреку (Эрманариху). Однако время сложения песен — различное (с IX по XII век). Соответственно этому они различаются по характеру трактовки одинакового сюжета и по композиции (рассказ о событиях или лирические медитации, по терминологии Хойслера — «повествовательные» и «ситуационные» песни); некоторые представлены стихотворными отрывками, объединенными пояснительным прозаическим сценарием автора. Основные эпические сюжеты (Сигурд и Брюнхильда, Атли и гибель Нибелунгов) представлены в нескольких параллельных повествовательных версиях. Сюжеты эти сложились у континентальных («южных») германцев и в разное время (до IX века) проникли на скандинавский север, сначала в Норвегию, затем в Исландию, в форме аллитерирующих эпических песен. Поэтому они отражают в своей основе более древнюю ступень эпического сказания, чем средневерхненемецкие эпические поэмы XII—XIII веков (по Хойслеру — «первую ступень» сказаний о Брюнхильде и о гибели бургундов). Однако в Исландии они также подверглись самостоятельной поэтической переработке, представляющей во многих случаях существенные новшества и сюжетные различия (например, в изображении отношений между Сигурдом и Брюнхильдой). См. Хойслер, стр. 66 наст. изд.; вступительная статья, стр. 24.

См. Edda, herausg. v. B. Symons und H. Gering, 2 тома, 1903; herausg. v. G. Neckel, 2 тома, изд. 2, Heidelberg, 1927. — Переводы: Die Edda, übersetzt und erläutert v. Hugo Gering. Leipzig und Wien,

Bibliographisches Institut, s. a. — Edda. Übertragen v. Felix Genzmer, Mit Einleitungen und Anmerkungen v. Andreas Heusler. т. I, Heldendichtung, Jena, 1912 (серия «Thule», т. I). Перевод Генцмера сделан по плану и при консультации Хойслера и содержит, кроме героических песен «Эдды», ряд отрывков героического эпоса, «эддической поэзии», встречающихся в исландских сагах (так называемые eddica minora).

2. *«Сага о Волсунгах»* («Völsungasaga»), середина XIII века. Прозаическое переложение песен «Эдды» по рукописи, предшествующей «К оролевскому кодексу». Последовательно пересказывая эти песни и устраняя существующие между ними сюжетные противоречия, автор создает связную биографию Сигурда; по примеру исландских семейных саг он предпосылает ей историю рода Волсунгов, предков Сигурда, начиная от бога Одина, их мифологического родоначальника, и судьбу его потомков. «Сага о Волсунгах» представляет введение к «Саге о Рагнаре Лодброке», легендарном датском викинге, к которому возводили себя норвежские короли; через Аслаугу, дочь Сигурда и Брюнхильды, которая становится женою Рагнара, создается вымышленная родословная норвежского короля Гаральда Прекрасноволосого. «Сага о Волсунгах» использовала древние героические песни о предках Сигурда, не сохранившиеся в другой редакции (Сигмунд и Сигню — брат и сестра, их месть мужу Сигню за убийство отца и братьев). Хойслер пользуется ею для восстановления песен в «лакуне» королевского кодекса «Эдды». См. A. Heusler, Die Lieder der Lücke im Codex Regius der Edda (библ. № III, 1) и вступит. статья, стр. 29.

См. Völsungasaga ok Ragnarssaga lôthbrokar, utgiv. af Magnus Olsen, Köbenhavn, 1906—1908. Переводы: Die Geschichte von den Völsungen (в сборнике «Isländische Heldenromane», übertragen v. Max Hermann, Jena, 1923, серия «Thule», т. 21—«Сага о Волсунгах», перевод, предисловие и примечания В. И. Ярхо, Academia, 1934.

3. Прозаическая *«Эдда» Снорри Стурлусона,* выдающегося исландского политического деятеля, историка и поэта (1178—1241). Представляет трактат о поэтике скальдов, дружинных певцов скандинавских конунгов, имевший целью преподать основы их искусства на лучших образцах классического прошлого. Вторая часть содержит объяснение образных выражений (так называемых «кеннингов»), встречающихся в поэзии скальдов. В связи с кеннингами для золота Снорри дает краткую историю клада Нибелунгов («золота Рейна») в сюжетных рамках рассказа «Эдды» о Волсунгах и Гьюкунгах. В соответствии с указанной темой золото, проклятое своим первым владельцем, карликом Андвари, выступает как объ-

единяющий мотив всего цикла сказаний. Переводы см.: Snorris Skaldenlehrbuch: die jüngere Edda, übertragen von Gustav Neckel, Jena, 1923 (серия «Thule», т. 20).— Die Edda, übersetzt von H. Gering, Anhang, стр. 366—375.— См. приложения, III.

4. Норвежская *«Сага о Тидреке»* (середина XIII века). Является биографической циклизацией сказаний о Дитрихе Бернском (см. прим. 49) с включением в биографию Дитриха целого ряда других эпических сказаний, соприкасающихся с ним (о Зигфриде и гибели Нибелунгов, Эрманарихе и Сванхильде, Вальтере и Хильдегунде, Веланде-кузнеце, Тетлейфе Датчанине и др.). По словам автора, сага основана на «рассказах и песнях мужей немецких» из городов Зоста, Мюнстера и Бремена. Она представляет северонемецкую версию немецких эпических сказаний с локализацией резиденции Аттилы и места гибели Нибелунгов в городе Зосте в Вестфалии. Рассказ о рождении и юности Сигурда имеет в «Саге о Тидреке» некоторые специфические черты; сказание о Зигфриде и Брюнхильде и о гибели Нибелунгов представляет в ее переложении большое сходство с немецкой «Песней о Нибелунгах», а не с песнями «Эдды». Хойслер предполагает, что сага отразила более раннюю ступень в развитии немецкой эпической традиции: ее источниками послужили песнь о Зигфриде и Брюнхильде («вторая ступень сказания о Брюнхильде») и австрийский эпос о «Гибели Нибелунгов» в его первой редакции («третья ступень сказания о бургундах»). Другие исследователи (Царнке, Дёринг, Герман Пауль, в новейшее время в особенности Панцер) рассматривали «Сагу о Тидреке» как сокращенное и «вульгаризованное» переложение «Песни о Нибелунгах». Ср.: K. B. D ö r i n g, Die Quellen der Nibelungensage in der Darstellung der Thidreksage und den von dieser abhängigen Fassungen (Zeitschrift für deutsche Philologie, т. II, 1870, стр. 1—70, 265—292); Herrmann P a u l, Die Thidreksage und das Nibelungenlied, München, 1900; F. P a n z e r, Studien zum Nibelungenliede. Frankfurt a. Main, 1945, стр. 111—166. См. Thidriks Saga af Bern, utgivet ved Henrik Bertelsen, Köbenhavn, 1908—1911. Перевод: Die Geschichte Thidreks von Bern, übertragen v. Fine Erichsen, Jena, 1924 (серия «Thule», т. 22).

5. *«Рассказ о Норнагесте»* («Nornagestthattr», около 1300 года) — исландская «сага о древних временах» (см. прим. 129). Норнагест, старый дружинник, достигший сказочного возраста 300 лет, рассказывает норвежскому королю Олафу Трюгвасону (ум. в 1000 году) о боевых подвигах героев прошлого, свидетелем и участником которых он был. Отдельные эпизоды сказания о Сигурде рассказаны по «Эдде» с стихотворными отрывками из «Эдды». Не находит соответствия в «Эдде» эпизод войны против шве-

дов (гл. 7), в которой Сигурд помогает Гуннару и Хогни. Хойслер предполагает, что он восходит к войне против саксов и данов в «Песни о Нибелунгах» (см. стр. 160 наст. изд.).

См. Fornaldarsögur Nordlanda, Reykjavik, 1891, т. I, стр. 245—266. Перевод: «Die Erzählung vom Nornagest» (в сборнике: «Isländische Heldenromane», herausg. v. Paul Herrmann, Jena, 1923, серия «Thule», т. 21, стр. 197—218).

6. *Скандинавские народные баллады.* Народные баллады на тему сказания о Нибелунгах сохранились в наиболее полной форме в Дании и на Фарерских островах, хотя известны также в Норвегии и Швеции. Датские героические баллады (так называемые kiæmpeviser) известны в старых записях и печатных текстах начиная с XVI века; фарерские были открыты в начале XIX века датчанином Г. К. Люнгбю (1817) и в то время еще бытовали в живой народной традиции, в хоровом исполнении, с пением и пляской. Скандинавские баллады продолжают три традиционных сюжета германских эпических песен: юность Сигурда; Сигурд и Брюнхильда (смерть Сигурда); месть Кримхильды. Они восходят частично к устной песенной традиции, значение которой в настоящее время несправедливо преуменьшается (в частности, Хойслером); частично, по-видимому, и к письменным источникам, скандинавским и немецким («Эдда», «Сага о Тидреке», немецкая поэма о Нибелунгах, по Хойслеру — в ранней версии «Гибели Нибелунгов»). Взаимоотношение этих источников неясно и является предметом дискуссии. К «Эдде» особенно близки обширные фарерские баллады; однако и в них, как и в немецкой версии, мстительницей является Кримхильда (вместе со своим мужем Артала, т. е. Аттилой) и наличествуют эпизоды с русалкой и перевозчиком, которых убивает Хаген. В датских балладах отмечается ряд специфических новшеств: чтобы добыть Брюнхильду, Сигурд должен въехать на стеклянную гору (сказочный мотив); он отдает свою невесту названому брату Хогни, который заменил здесь Гуннара и является, таким образом, братом Кремольды, однако сохраняет роль мстителя и убийцы Сигурда; братом Хогни и Кремольды является также Фолькер (Фалькмар-шпильман), который сопровождает Хогни в его поездке на пир Кремольды и погибает вместе с ним. Скандинавские баллады сохранили также рассказ о мести сына Хогни (зачатого накануне смерти отца), который заманивает Кремольду в пещеру, где хранится клад и где она умирает с голоду (см. прим. 55). См. A. Heusler, Die deutsche Quelle der Ballade von Kremolds Rache. Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, 1921, стр. 445—469 (Kleinere Schriften I, стр. 103—131); H. de Boor, Die färoischen

Lieder des Nibelungenzyklus, Heidelberg, 1918; G. Neckel, Die Nibelungenballaden. Festschrift für W. Braune, 1920, стр. 85 и сл. Переводы: A. Raszmann, т. I, стр. 295—326; т. II, стр. 107—116, 130—148.

7. *Хвенская хроника* (конец XVI века, в 1603 году переведена с латыни на датский язык) локализует сказание на острове Хвен в Дании (Ютландский архипелаг). По характеру сюжета восходит частично к немецким источникам, частично к датским песням или балладам (Хогни в роли Гуннара, Фолькмар, т. е. Фолькер,— брат Хогни). Своеобразным новшеством является следующий мотив: Зигфрид Хорн (искажение немецкого прозвища «Рогового» Зигфрида) не может укротить свою жену Гримхильду, сестру Хогни, и обращается к своему названому брату, который, связав Гримхильду, велит ему побить ее розгами; в это время Зигфрид проводит ночь с женой Хогни и обманывает доверие своего друга; в отместку Хогни убивает Зигфрида. В искаженной форме (Зигфрид и Хогни поменялись ролями) Хвенская хроника сохранила здесь древнюю черту сказания о Зигфриде-свате, известную только из «Нибелунгов» и «Саги о Тидреке» (укрощение строптивой невесты на брачном ложе). См. O. L. Jiriczek, Die Hvensche Chronik, Berlin, 1892 (Acta Germanica, III, 2). Перевод: A. Raszmann, т. II, стр. 117—130.

II. „Песнь о Нибелунгах"

*(Пересказ Людвига Уланда)**

Часть I

I. Росла в Бургундии дева Кримхильда, и была она прекраснее всех на свете. Ее оберегали три брата-короля, Гунтер, Гернот и юный Гизельхер. Они царствовали в Вормсе на Рейне; их вассалами были отважные витязи: Хаген фон Тронье и его брат Данкварт, маршалк (конюший); их племянник Ортвин из Меца; маркграфы Гере и Эккеварт; Фолькер из Альцей, шпильман; Зиндольт, кравчий, Хунольт, стольник, и Румольд, королевский повар. Среди всего этого великолепия приснился однажды Кримхильде сон, будто ее прекрасного сокола, которого она сама вскормила, растерзали два орла. Мать ее Уота толкует ее сон: сокол — это благородный муж, которого Кримхильда полюбит и преждевременно потеряет. Но Кримхильда и слышать не хочет о любви. Многие тщетно свата-

* С небольшими сокращениями и уточнениями; римские цифры обозначают главы („авантюры").

ются к ней.— II. В Нидерландах, в городе Ксантене на нижнем Рейне, вырастает Зигфрид, сын короля Зигмунда и Зиглинды, с юных лет прославленный своими подвигами. Отец посвящает его в рыцари вместе с 400 другими юношами. В честь этого события король устраивает большой праздник.— III. Прослышав о красоте Кримхильды, Зигфрид решает посвататься к ней. Со своими рыцарями, сам-двенадцатый, он отправляется в путь, несмотря на предостережения родителей, слыхавших о надменном нраве бургундских королей. В Вормсе никто не знает блестящего чужеземного витязя. Только Хаген может назвать его имя и рассказать о его подвигах. Зигфрид владеет несметным кладом Нибелунга, спрятанным в горной пещере. Он отнял этот клад у сыновей его владельца, королевичей Шильбунга и Нибелунга, споривших из-за отцовского наследства. Получив от них меч Бальмунг, он убил обоих и вместе с ними 12 великанов и 700 витязей, которые им служили; он победил также цверга (карлика) Альбериха, отняв у него шапку-невидимку, и поставил его сторожить клад. Хаген советует принять прославленного героя с почестями. Зигфрид, однако, вызывает Гунтера на поединок: кто победит, тот пусть владеет землей и людьми. Но в мыслях о своей любви он смягчается и остается жить при дворе бургундских королей; целый год он проводит в мире и почете, но ни разу не видит Кримхильду. Она же тайком глядит в окно, когда он во дворе забавляется метаньем камня или копья.— IV. Гунтеру угрожают Людегер, король Саксонии, и его брат Людегаст, король Дании; Зигфрид во главе войска побеждает и берет в плен обоих королей. Когда гонец рассказывает Кримхильде, как доблестно сражался Зигфрид, ее прекрасное лицо расцветает румянцем; она щедро одаряет гонца.— V. Гунтер устраивает для своих витязей великолепный пир, на котором Зигфриду предстоит увидеть Кримхильду, ибо короли хотят удержать его. По просьбе братьев Кримхильда приветствует победителя поцелуем.— VI. Далеко за морем, в Исландии, живет прекрасная королева Брюнхильда. Тот, кто хочет ее любви, должен одолеть ее в трех состязаниях: в метании копья, камня и в прыжке; если он потерпит поражение хотя бы в одном из трех, он поплатится головой. Гунтер задумал посвататься к ней и обещает сестру свою Зигфриду, если тот поможет ему добыть Брюнхильду. Герои заключают братский союз. Вчетвером вместе с Хагеном и Данквартом они садятся в челн и сами гребут. С попутным ветром плывут они вниз по Рейну в море.— VII. На двенадцатое утро они прибывают к замку Изенштейн, где Брюнхильда стоит со своими девушками у окна. Когда гости выходят на сушу, Зигфрид подводит королю за уздцы коня, чтобы подумали, будто он служит Гунтеру. Они въезжают во двор замка.

Брюнхильда приветствует Зигфрида раньше, чем короля, но Зигфрид заявляет в ответ, что он вассал Гунтера. Начинаются состязания. Зигфрид находится подле Гунтера, скрытый шапкой-невидимкой; он совершает за него подвиги, а Гунтер лишь делает вид, что принимает участие в воинской игре. Засучив рукава, Брюнхильда берется за щит, который с трудом внесли три стольника; копье, столь же тяжелое, она мечет в щит Гунтера, так что острие его проходит насквозь, и оба героя едва не падают, пошатнувшись от удара; но Зигфрид поворачивает копье и бросает его назад с еще большей силой. Камень, который с трудом вносят двенадцать человек, она бросает на двенадцать саженей и еще дальше камня прыгает в звенящих доспехах; но Зигфрид бросает камень на большее расстояние и прыгает еще дальше, держа на руках Гунтера. Брюнхильда нехотя должна признать себя побежденной и велит своим людям присягнуть Гунтеру. Но последовать за ним на Рейн она согласна лишь после того, как оповестит своих родичей и вассалов — VIII. Чтобы предотвратить возможную опасность, Зигфрид втайне отплывает в страну Нибелунгов, где спрятан его клад; там он испытывает в поединке великана, охраняющего замок, и карлика Альбериха, стерегущего клад; затем он отбирает из подвластных ему Нибелунгов тысячу лучших витязей и возвращается с ними в Изенштейн.— IX. Зигфрида отправляют послом в Вормс, где его радостно приветствуют королева Уота и Кримхильда.— X. Брюнхильду привозят в Вормс, где ее ожидает торжественная встреча. В один и тот же день Гунтер празднует свадьбу с Брюнхильдой, а Зигфрид с Кримхильдой. Но Брюнхильда плачет во время свадебного пира, когда видит Кримхильду сидящей подле Зигфрида; свои слезы она объясняет тем, что ей жаль, что королевскую дочь выдали за вассала; а в брачную ночь она не соглашается стать женой Гунтера, пока не узнает толком, как это получилось. Она сопротивляется Гунтеру, связывает ему своим поясом ноги и руки и подвешивает его на всю ночь на высокий гвоздь на стене. Наутро Зигфрид видит, что король печален, догадывается о причине и обещает ему укротить невесту. На следующую ночь он проникает в шапке-невидимке в опочивальню Гунтера, борется с Брюнхильдой, укрощает ее и передает, не тронув, королю. Кольцо, снятое с ее руки, и пояс он уносит с собой. Став женою Гунтера, Брюнхильда теряет свою силу.— XI. Вскоре после того Зигфрид увозит Кримхильду к себе на родину в Ксантен, где отец уступает ему престол. Спустя 10 лет у Кримхильды родится сын, которого называют Гунтером; родится сын и у Брюнхильды и получает имя Зигфрид.— XII. За это время Зигфрид ни разу не был в Вормсе. Брюнхильда выражает удивление, что, будучи вассалом Гунтера,

он так долго не является ко двору. Она убеждает своего мужа пригласить сестру и друга на большое празднество в ближайший солнцеворот. Престарелый Зигмунд отправляется с ними в Вормс.— XIII. В веселых пирах проходит 10 дней.— XIV. На одиннадцатый день к вечеру, когда при дворе начинается турнир, обе королевы сидят вместе. Тут Кримхильда начинает хвалить своего Зигфрида, как прекрасно он шествует впереди других витязей. Брюнхильда возражает, что все же он не более как вассал Гунтера. С каждым словом увеличивается обида, и, когда наступает время идти к вечерней службе, они направляются в собор не вместе, как обычно, а каждая отдельно со своей свитой. Брюнхильда велит Кримхильде, как жене вассала, уступить ей дорогу; тогда Кримхильда попрекает ее тем, будто она была наложницей Зигфрида, который лишил ее целомудрия, и проходит в собор перед плачущей королевой. После богослужения Брюнхильда поджидает Кримхильду перед собором и требует от нее доказательства ее слов. Кримхильда показывает кольцо и пояс, подаренные ей Зигфридом. Тщетно Зигфрид, призванный к ответу, клянется, что не посягал на любовь Брюнхильды. Хаген обещает отомстить Зигфриду за слезы королевы и втягивает Гунтера в свой преступный план убийства Зигфрида.— XV. По совету Хагена в Вормс направляются подставные гонцы, будто бы от Людегера и Людегаста, отпущенных на честное слово и теперь вновь объявивших войну. Зигфрид тотчас же вызывается сразиться с ними. Когда войско готово выступить в поход, Хаген прощается с Кримхильдой. Она выражает раскаяние по поводу того, что обидела Брюнхильду, и просит его оберегать в бою жизнь Зигфрида. Для этого она открывает ему тайну: Зигфрид уязвим лишь в одном месте, между лопатками, куда упал липовый листок, когда он купался в крови дракона. Чтобы отметить это место, она по совету Хагена вышивает на одежде мужа маленький крестик. Хаген радуется удавшейся хитрости, и не успевает Зигфрид выступить в поход, как являются другие гонцы с вестью о мире.— XVI. Вместо похода решают отправиться в Вогезский лес поохотиться на вепрей, медведей и зубров. Горько плача, отпускает Кримхильда своего супруга. Ей приснилось, что два вепря гнались за ним по поляне и цветы покраснели от крови, что две горы обрушились на него и ей не пришлось более увидеть Зигфрида. Вместе с Гунтером, Хагеном и большой свитой выезжает Зигфрид в лес на охоту. Гернот и Гизельхер остаются дома.. Охотники разъезжаются в разные стороны, чтобы видно было, кто из них лучший. Зигфрид опустошает леса, ни один зверь не может уйти от него, все осыпают его похвалами. Уже трубят к трапезе, когда он подымает еще одного медведя. Соскочив с коня, он бежит за зверем, ловит его и привя-

зывает к своему седлу. Он скачет с ним к костру; спешившись, выпускает медведя, который мчится через походную кухню, под лай собак, опрокидывая котлы, пока Зигфриду не удается догнать его и заколоть мечом. Охотники садятся за трапезу, но нет вина. Хаген отправил его в другое место, будто бы по ошибке. Зато поблизости, говорит он, есть прохладный источник. Хаген приглашает Зигфрида побежать к нему наперегонки. Зигфрид в полном вооружении прибегает к источнику первый. Но он не начинает пить, пока не выпьет король. Когда он нагибается к источнику, Хаген хватает копье, прислоненное Зигфридом к липе, и пронзает героя сквозь знак на одежде, так, что кровь его фонтаном брызжет на одежду убийцы. Хаген обращается в бегство, он бежит, как никогда ни от кого еще не бежал. Зигфрид вскакивает, древко копья торчит из его раны, он подхватывает свой щит, ибо меч и лук унес Хаген; он настигает убийцу и ударом щита опрокидывает его на землю. Но силы покидают героя; истекая кровью, он падает на землю. Он проклинает предателей, так подло отплативших ему за верность, и все же перед смертью поручает Кримхильду брату.— XVII. Ночью тело Зигфрида перевозят через Рейн. Хаген велит положить его на порог опочивальни Кримхильды. Когда звонят к утренней службе, постельничий приносит свечу и видит окровавленное мертвое тело, не узнавая его. Он говорит об этом Кримхильде, которая собирается со своими женщинами в собор. Она знает, что это ее муж, еще до того, как увидела его. Она вспоминает о своем разговоре с Хагеном. «Это задумала Брюнхильда, а Хаген совершил!» — так восклицает она, падая без сознания на землю, и кровь проступает на ее губах. Наутро тело выставляют на носилках в соборе. Тут появляются Гунтер и Хаген; король оплакивает Зигфрида. «Разбойники», говорит он, «убили героя». Кримхильда предлагает им подойти к телу, если они хотят доказать свою невиновность; при приближении Хагена раны убитого начинают кровоточить. Три дня и три ночи остается Кримхильда у тела Зигфрида в надежде умереть рядом с ним. Когда затем Зигфрида несут в могилу, Кримхильда велит снова открыть гроб, целует мертвого, и глаза ее источают кровавые слезы.— XVIII. С тяжелым сердцем возвращается домой король Зигмунд. По просьбе родных Кримхильда решает остаться в Вормсе.— XIX. Кримхильда велит выстроить себе жилище подле собора, откуда ежедневно ходит к могиле Зигфрида. Четыре с половиной года она не разговаривает с Гунтером, а своего врага Хагена не видит ни разу. Хаген же замышляет, как бы заполучить себе клад Нибелунгов. Наконец Герноту и Гизельхеру удается добиться, чтобы сестра согласилась снова поздороваться с Гунтером; затем они уговаривают ее, чтобы она приказала перевезти сюда клад, брачный дар Зигфрида. Но когда она начинает

щедро раздавать золото, Хаген выражает опасение, как бы она не завоевала слишком много сторонников. Сначала у нее отнимают ключи, а когда она жалуется на это, Хаген погружает клад на дно Рейна.

Часть II

XX. Тринадцать лет вдовствует Кримхильда. Тут умирает госпожа Хельха, супруга могущественного короля гуннов Этцеля. Ему советуют посвататься к Кримхильде, и он посылает к ней маркграфа Рюдигера с большой свитой. Короли в Вормсе рады этому сватовству; но Хаген не советует соглашаться. Сама Кримхильда долго сопротивляется: ей подобает лишь оплакивать Зигфрида и ничего более. Только когда Рюдигер имеет с ней тайную беседу и клянется отомстить со своими дружинниками за малейшее зло, которое ей причинят, в ней загорается надежда отомстить за Зигфрида, и она соглашается отдать свою руку Этцелю. Вместе с послами, в сопровождении своих девушек и маркграфа Эккеварта она отправляется в страну гуннов.— XXI. Путь их лежит через Пассау, где епископ Пильгрим, брат ее матери, радушно принимает ее, затем через Бехларен, где она останавливается в гостеприимном доме маркграфа Рюдигера. В Тульне навстречу ей выезжает король Этцель со всеми князьями, которые служат ему, язычниками и христианами. Свадьбу справляют в Вене; в Мизенбурге они садятся на корабли и плывут по Дунаю.— XXII. Так прибывают они в Этцельнбург, где Кримхильда отныне воцаряется на месте Хельхи.— XXIII. У нее рождается сын, которого называют Ортлибом. Но за 13 лет почестей и власти она не могла забыть свое горе; ежечасно думает она о том, как бы отомстить. Она жалуется мужу, что ее считают одинокой и безродной, ибо до сих пор ее родичи ни разу не навестили ее, и уговаривает его пригласить ее братьев на празднество в ближайший солнцеворот. Вербель и Свеммель, королевские шпильманы, посланы гонцами, и Кримхильда наказывает им, чтобы Хаген не оставался дома, потому что он один знает дорогу.— XXIV. Король Гунтер совещается с братьями и дружинниками по поводу посольства. Хаген, помня об убийстве, советует не ехать; но когда Гернот и Гизельхер обвиняют его в трусости, он с гневом присоединяется к ним, однако советует взять с собой войско. Румольд, королевский повар, рекомендует своим господам оставаться дома, за вкусной трапезой и с красивыми женами.— XXV. Когда они готовы отправиться в путь, госпожа Уота видит зловещий сон, будто вся птица в стране полегла мертвой. С 1060 дружинниками, 1000 Нибелунгов в придачу и с 9000 слуг отправляются в путь короли; они едут по Восточной Франконии до Дуная, впереди всех едет на коне Хаген. В полном вооружении от-

правляется он по берегу искать перевозчика. Внезапно он слышит шум воды: это русалки купаются в прекрасном источнике. Он подкрадывается к ним, но, завидев его, они уплывают, скользя, как птицы, по воде. Но он успел захватить их одежды, и одна из них, Хадебург, обещает ему, если он вернет их, предсказать ему исход поездки. И действительно, она предсказывает, что бургунды благополучно доберутся в страну Этцеля. Но когда он после этого возвращает русалкам одежды, другая, Зиглинда, советует ему скорее возвращаться домой, иначе все они погибнут у гуннов, один лишь королевский капеллан вернется цел и невредим. И еще они объясняют ему, как перебраться через реку, если уж он обязательно хочет ехать дальше. По ту сторону живет перевозчик баварского маркграфа Эльзе; Хаген громко кличет его, назвав себя Амельрихом, одним из дружинников маркграфа; на кончике меча он протягивает ему золотое кольцо как плату за перевоз. Перевозчик подъезжает на лодке, но когда он видит, что его обманули, а Хаген не соглашается выйти из лодки, перевозчик наносит герою удар веслом. Хаген хватается за меч, сносит перевозчику голову и швыряет ее на дно реки. Затем он подводит лодку, еще дымящуюся кровью, к берегу, где стоят его господа, и сам перевозит войско, трудясь целый день, на другой берег; коней перегоняют через реку вплавь. Капеллана же Хаген бросает из лодки в воду; однако священник добирается цел и невредим до суши. Хаген видит, что неизбежно должно свершиться то, что предсказали русалки; тогда он разносит лодку в щепы и бросает обломки в реку, чтобы ни один трус не мог убежать.— XXVI. Далее они едут через Баварию, едут днем и ночью, Фолькер впереди со знаменем. Хаген предусмотрительно прикрывает арьергард со своими дружинниками и братом Данквартом. Вскоре на них нападают Гельпфрат и Эльзе с семьюстами воинов; они хотят отомстить за смерть своего перевозчика. При свете луны разыгрывается жестокий бой. Гельпфрат падает от руки Данкварта, а Эльзе спасается бегством. Лишь когда солнце поднимается над вершинами гор, Гунтер видит окровавленное оружие и узнает, как хорошо охранял их Хаген. Через Пассау они прибывают в марку Рюдигера, где находят спящего стража, у которого Хаген отбирает меч. Это Эккеварт, отправившийся вслед за Кримхильдой. Пристыженный тем, что он так плохо стоял на страже, он получает обратно свой меч и предостерегает героев.— XXVII. В Бехларен их гостеприимно принимает маркграф Рюдигер и его жена Готелинда. Прекрасную дочь хозяина обручают с Гизельхером; все прочие гости также получают богатые дары: король Гунтер — кольчугу, Гернот — меч, Хаген — драгоценный щит сына Рюдигера Нуодунга, чью смерть оплакивает Готелинда. Сам Рюдигер с 500 дружинников сопровождает героев на празднество.— XXVIII. Дитрих

Бернский, живущий при дворе гуннов, выезжает со своими Амелунгами навстречу гостям. Он также предостерегает их, говоря, что Кримхильда до сих пор каждое утро оплакивает Зигфрида. Кримхильда стоит у окна и высматривает приближение своих родичей, предвкушая близкую месть. Когда бургунды въезжают во двор, все спрашивают, где же Хаген, убивший могучего Зигфрида. Первым целует Кримхильда Гизельхера; Хаген, увидев, что она по-разному приветствует гостей, крепче подвязывает свой шлем. Хагена она спрашивает о кладе Нибелунгов; тот отвечает, что ему пришлось нести достаточно тяжелый груз — щит и кольчугу, шлем и меч. Когда герои отказываются отдать свое оружие, Кримхильда понимает, что они предупреждены; тому, кто сделал это, она грозит смертью. Дитрих гневно отвечает, что это он предупредил их.— XXIX. Хаген и Фолькер идут одни через двор и садятся на скамью против зала Кримхильды. Королева глядит в окно и, плача, молит воинов Этцеля отомстить Хагену. 60 воинов вооружаются; по ее мнению, этого мало; тогда снаряжаются четыре сотни. С короной на голове она спускается по лестнице во главе этого отряда. Надменный Хаген кладет на колени меч Зигфрида, на рукоятке которого ярче травы сверкает зеленая яшма. Фолькер вынимает смычок, крепкий и длинный, как меч. Бесстрашно сидят они, и ни один не встает, когда королева подходит к ним вплотную. Она начинает укорять Хагена за то, что он убил ее мужа; в ответ Хаген громко заявляет, что он совершил это,— пусть мстит ему тот, кому будет угодно! Гунны переглядываются и отступают, страшась смерти. Король Этцель, ничего не зная обо всем этом, радушно встречает героев.— XXX. На ночлег их отводят в обширный зал, где приготовлены роскошные постели. Хаген и Фолькер стоят перед домом на страже. Фолькер снимает с руки щит, берет скрипку. Под звуки его струн озабоченные гости засыпают. Посреди ночи вдали во мраке сверкают шлемы; это вооруженные воины, посланные Кримхильдой; но когда они видят, что дверь так хорошо охраняется, они вновь поворачивают назад, осыпаемые насмешливой бранью Фолькера.— XXXI. Наутро, когда звонят к мессе, Хаген говорит своим спутникам, чтобы они надели кольчуги вместо шелковых одежд, шлемы вместо венков, взяли щиты вместо плащей, мечи вместо роз. Этцель спрашивает, кто причинил им зло. Хаген отвечает, что таков обычай его господ — на всех празднествах три дня ходить в полном вооружении. Из гордости они ничего не говорят королю о своих подозрениях. После мессы начинаются рыцарские состязания. Дитрих запрещает своим витязям принимать в них участие; Рюдигер также удерживает своих воинов, ибо он видит, что бургунды не в духе. Одного из гуннов, нарядного и щеголевато гарцующего на коне, Фолькер пронзает насквозь копьем. Родичи гунна хватаются за

оружие, сам Этцель вынужден вмешаться и уладить спор. Перед тем, как идти к столу, Кримхильда обращается за помощью к Дитриху; но он с гневом корит ее за измену родичам. Более покладистым оказывается Блёдель, брат Этцеля, которому она обещает владения убитого Нуодунга и его прекрасную невесту.— XXXII. С тысячью вооруженных воинов Блёдель отправляется на постоялый двор, где пирует Данкварт, конюший, со слугами. После короткой перебранки Данкварт вскакивает из-за стола и наносит Блёделю такой удар мечом, что голова катится ему под ноги: это брачный дар невесте Нуодунга! Завязывается ожесточенный бой. Половина гуннов перебита; но появляется еще две тысячи, и схватка не прекращается, пока все слуги не перебиты.—XXXIII. Один Данкварт прорывается к залу, где пируют его господа. Как раз в эту минуту вносят Ортлиба, сына Этцеля, чтобы показать его дядьям. Тут в дверях появляется Данкварт с обнаженным мечом, одежда его вся забрызгана кровью гуннов. Громкими криками возвещает он об убийстве на постоялом дворе. Хаген велит ему охранять дверь, чтобы ни один гунн не вышел наружу. Затем он сносит голову младенцу Ортлибу, так, что она падает на колени королеве. Воспитателю мальчика он отрубает голову, а шпильману Вербелю в награду за его посольство — правую руку вместе со скрипкой. Хаген продолжает неистовствовать в зале. У Фолькера в руке также звенит его смычок, а песни его отдаются в шлемах и щитах. Он преграждает гуннам дверь изнутри, между тем как Данкварт охраняет лестницу снаружи. Рейнские короли сначала пытаются уладить спор; но, видя, что это невозможно, они сами геройски сражаются. Кримхильда взывает к Дитриху о помощи. Дитрих требует, чтобы его с друзьями выпустили с миром из зала. Гунтер соглашается на это. Тогда Дитрих берет под руку королеву, другой рукой он ведет Этцеля, и с ними выходит 600 витязей. Рюдигер с 500 также покидает зал. Но когда вместе с Этцелем в дверь хочет проскользнуть один из гуннов, Фолькер сносит ему голову. Все гунны, оставшиеся в зале, перебиты.— XXXIV. По совету Гизельхера мертвых сбрасывают со ступеней. Перед домом стоит много тысяч гуннов. Хаген и Фолькер издеваются над их трусостью; тщетно королева предлагает полный золота щит вместе с замками и землями тому, кто принесет ей голову Хагена.— XXXV. При дворе Этцеля живет Хаварт Датский со своим маркграфом Рингом и ландграфом Ирнфридом Тюрингским. Иринг первый отваживается сразиться с Хагеном. Он просит, чтобы ему позволили вступить в бой одному, как он обещал. Прикрываясь щитом, он врывается в зал и возвращается к своим, убив четырех бургундов и ранив Хагена сквозь шлем. Второй раз устремляется Иринг в бой, но тут Хаген бросает в него копье и древко рассекает голову. Чтобы отомстить за него, Хаварт и Ирн-

фрид приводят свой отряд; и они также падают под ударами мечей вместе со своей тысячью воинов, которых по совету Фолькера бургунды впустили в зал.— XXXVI. Сидя на мертвых телах, бургунды отдыхают. Но еще до наступления вечера собирается 20 тысяч гуннов. До ночи длится кровавый бой. Короли пытаются договориться о выкупе. Кримхильда требует прежде всего головы Хагена. Короли отказываются совершить подобное предательство. Тогда Кримхильда велит загнать всех героев в зал и поджечь его с четырех концов. Дым и жар мучают бургундских витязей; терзаемые жаждой, они пьют по совету Хагена кровь из ран убитых; теперь она кажется им на вкус приятнее вина. Наутро, к изумлению Кримхильды, их все еще 600 человек.—XXXVII. Утро начинается новым сражением. Королева велит принести щиты, полные золота, в награду бойцам. Появляется маркграф Рюдигер и видит, что обе стороны бьются из последних сил. Его корят, что он сам не нанес еще в этом сражении ни одного удара, а между тем он получил от короля немало людей и земель. Этцель и Кримхильда падают к его ногам и молят о помощи. Этцель готов возвести его в королевский сан и сделать его равным себе. Кримхильда напоминает ему о данной им некогда клятве — отомстить за зло, причиненное ей. Что бы ни выбрал Рюдигер, он поступит дурно. Он сопровождал сюда бургундов, принимал их в своем доме, отдал им свою дочь, щедро одарил их. Он готов вернуть королю полученные от него земли и замки и отправиться по миру с сумой. Но он должен выполнить то, что обещал, даже если на чаше весов стоит жизнь. Когда Гизельхер видит приближающегося тестя с его отрядом, он радуется ожидаемой дружеской помощи. Но Рюдигер опускает к ногам свой щит и отрекается от дружбы с бургундами. Они уже готовы поднять щиты, но Хаген требует еще одного. Щит, подаренный ему госпожой Готелиндой, разбит в щепы; он просит Рюдигера дать ему свой. Рюдигер отдает свой щит, последний дар щедрого маркграфа. Немало глаз увлажнилось горячими слезами, и даже свирепого Хагена растрогал этот дар. Он и его товарищ Фолькер дают клятву не трогать Рюдигера в сражении. Гернот вступает с ним в бой. Оба падают мертвыми, один от руки другого. Бургунды яростно мстят врагам. Ни одному из воинов Рюдигера не удается спастись. Когда шум битвы в зале затихает, мужчины и женщины поднимают горестный плач. Голос Этцеля раздается, как рыканье льва.— XXXVIII. Один из витязей Дитриха слышит громкие рыданья и сообщает об этом своему господину. Должно быть, погибли сам король или королева. Дитрих напоминает своим героям, что он обещал гостям сохранять с ними мир. Один из его дружинников приносит весть, что Рюдигер пал вместе со своими воинами. Дитрих хочет сам узнать от бургундов, что случилось, и посылает

своего дядьку Хильдебранда. Одновременно, без ведома Дитриха, все его воины вооружаются и идут вслед. Хильдебранд спрашивает бургундов, и Хаген подтверждает гибель Рюдигера. Слезы струятся по бородатым лицам воинов Дитриха. Хильдебранд просит выдать им тело, чтобы они могли после смерти воздать ему за верность. Но тут Вольфхарт и Фолькер затевают спор, обмениваясь обидными речами. Вольфхарт врывается в зал, а вслед за ним и все разгневанные воины Дитриха. Начинается яростный бой. Фолькер убивает племянника Дитриха Зигштаба, Хильдебранд — Фолькера, Хельфрих — Данкварта. Вольфхарт и Гизельхер падают один от руки другого. В живых остаются только Гунтер и Хаген, а из бернских воинов только Хильдебранд, который спасается бегством, получив тяжелую рану от руки Хагена. Весь обрызганный кровью, прибегает он к своему господину, который печально сидит у окна. Дитрих спрашивает, откуда эта кровь. Хильдебранд рассказывает, как они хотели унести тело убитого Рюдигера. Услышав подтверждение о смерти Рюдигера, Дитрих хочет сам отправиться туда и велит сказать своим витязям, чтобы они снаряжались в бой. «Кто же с вами пойдет? — говорит Хильдебранд.— Все, что осталось в живых, здесь перед вами». С ужасом слышит Дитрих весть о гибели своих дружинников. Некогда он был могущественным королем, теперь он всего лишь бедный Дитрих. Кто поможет ему вернуть его владения? Весь дом сотрясается от рыданий Дитриха.— XXXIX. Дитрих, вооружившись, идет к Гунтеру и Хагену, перечисляет все страдания, которые они причинили ему, и требует расплаты. Они должны сдаться ему как заложники, тогда он сам берется сопровождать их на родину. Хаген говорит, что позор для двух мужей, способных носить оружие, сдаться одному. Они бросаются в бой. Дитрих наносит противнику глубокую рану, но он не хочет убивать обессилевшего Хагена; он бросает свой щит и обхватывает врага обеими руками. Так он одолевает его и отводит связанным к королеве. Дитрих требует, чтобы она оставила ему жизнь. Затем он возвращается к Гунтеру; после жаркой схватки он связывает и его и передает Кримхильде с условием, чтобы она пощадила его. Она идет в темницу к Хагену и обещает ему жизнь, если он вернет ей то, что он у нее отнял. Он заявляет, что дал клятву не выдавать место, где спрятан клад, пока хоть один из его господ будет в живых. Кримхильда велит отрубить голову брату и, держа ее за волосы, приносит Хагену. Теперь он один знает тайну клада, никогда она не узнает ее, говорит Хаген. Но у нее остается меч Зигфрида, который он носил, когда она видела его в последний раз. Она поднимает его обеими руками и сносит Хагену голову. Старый Хильдебранд не может вынести этого зрелища — того, что женщина убила отважнейшего из витязей. Ударом меча он разрубает ее на части.

III. Из „Эдды“ Снорри Стурлусона

Рассказывают, что три аса, Локи, Один и Хёнир, отправились однажды посмотреть белый свет. Вот пришли они к реке и оказались у водопада. Там была выдра, поймавшая лосося. Тут Локи поднял камень и бросил им в выдру; он попал в голову и убил животное. Локи был горд своей добычей, потому что одним ударом добыл и выдру и лосося. Они подняли выдру и лосося и унесли их с собой. Вскоре они подошли к дому и вошли в него; здесь жил Хрейдмар, богатый крестьянин, сведущий в колдовстве. Асы попросили приютить их на время ужина и на ночь. Еда, сказали они, у них с собой, и показали ему свою добычу. Как увидел эту добычу Хрейдмар, призвал он своих сыновей Регина и Фафнира и сказал им, что брат их Отр [выдра] убит, и рассказал, кто совершил это. Тут отец и сыновья набросились на асов, одолели их и связали, ибо, по их словам, выдра была сыном Хрейдмара. Асы обязались заплатить за свою жизнь такой выкуп, какого потребует Хрейдмар; на том и порешили, скрепив уговор клятвами. Затем с выдры содрали шкуру; Хрейдмар взял ее и велел асам наполнить ее червонным золотом изнутри и покрыть снаружи: это и будет их выкуп. Тогда Один велел Локи отправиться в страну черных альбов. Тот явился к карлику по имени Андвари, который был сведущ в колдовстве, так что временами жил в воде в обличье рыбы. Локи поймал его руками и потребовал от него как выкуп за жизнь все золото, хранящееся в его камне. Карлик отдал все золото, но спрятал в руке маленькое золотое кольцо. Локи увидел это и потребовал, чтобы он отдал и это кольцо. Карлик стал просить не отнимать у него кольца, ибо с его помощью он снова сможет добыть себе богатство; но Локи сказал, что он не смеет утаить ни гроша, отнял у него кольцо и отправился в обратный путь. Тут карлик сказал, что кольцо принесет смерть всем, кто будет им владеть. Локи отвечал, что это ему весьма по душе, и добавил, что проклятие исполнится тогда, когда он сам вручит кольцо тому, кто должен владеть им, а тот примет его. После этого он отправился своей дорогой, вернулся в дом Хрейдмара и показал золото Одину. Когда тот увидел кольцо, оно показалось ему дивно прекрасным, и он выбрал его из кучи золота. Хрейдмар наполнил шкуру, набил ее до краев и поставил стоймя. Затем подошел Один, который должен был покрыть ее золотом снаружи. Потом он позвал Хрейдмара и велел ему подойти и взглянуть, полностью ли покрыта шкура. Крестьянин внимательно осмотрел ее; увидев один волосок от усов, он потребовал, чтобы и его покрыли золотом: иначе уговор будет нарушен. Тут Один вынул кольцо и покрыл им волосок; этим, молвил он, обязательство будет выполнено. Когда же Один получил обратно свое

копье, а Локи — башмаки и им более нечего было опасаться, Локи сказал: да сбудется то, о чем говорил Андвари,— что кольцо принесет смерть всякому, кто будет им владеть; и это проклятие с тех пор не раз обнаруживало свою силу. Вот мы и рассказали, почему золото называется «выкуп за выдру», или «добытый силой дар асов», или «сеющий раздор металл».

И вот Хрейдмар забрал себе золото как выкуп за сына. Фафнир же и Регин тоже потребовали себе долю как выкуп за брата; но Хрейдмар не дал им ни гроша из клада, и поэтому они убили своего отца. Затем Регин потребовал, чтобы Фафнир разделил с ним золото поровну. Фафнир же сказал, чтобы брат и не надеялся получить от него хоть часть золота после того, как он убил из-за этого золота отца; он велел Регину убираться подобру-поздорову, иначе его постигнет участь Хрейдмара. Фафнир успел забрать шлем Хрейдмара и надеть его на голову — он назывался шлемом ужаса, ибо все живые существа, увидев его, приходили в ужас,— успел он захватить и меч, называвшийся Хротти. Регин владел мечом, по имени Рефиль; он обратился в бегство; Фафнир же отправился в Гнитахейде, там он устроил себе жилище, превратился в дракона и лег на золото. А Регин отправился к королю Хьяльпреку в Тьод и стал у него кузнецом. Там он приютил и воспитал Сигурда, который был сыном Сигмунда, сына Волсунга, и Хьордис, дочери Эйлими. Сигурд отличался среди всех витязей своей силой, мужеством и родом.

Регин рассказал ему, где лежит на золоте Фафнир, и стал соблазнять его кладом. Регин выковал ему также меч, по имени Грам, такой острый, что однажды Сигурд, опустив его в реку, перерезал клок шерсти, который течением понесло навстречу лезвию. А потом Сигурд расколол этим мечом наковальню Регина до самого деревянного основания. Вот отправились Сигурд с Регином в Гнитахейде, и Сигурд вырыл на пути Фафнира яму и спрятался в ней. Когда же Фафнир пополз к воде, Сигурд поразил его мечом, и тут дракону пришел конец. Регин приблизился и сказал, что Сигурд убил его брата, и потребовал в искупление вины, чтобы Сигурд вынул сердце Фафнира и изжарил его на огне, а затем Регин нагнулся и испил крови Фафнира и растянулся на земле, чтобы заснуть. Когда же Сигурд поджаривал на огне сердце и, думая, что оно готово, попробовал пальцем, твердое ли оно, из сердца выступила кровь и обожгла ему руку; он поднес палец ко рту, и, когда кровь попала ему на язык, ему стала понятна речь птиц и он услышал, что говорили синицы на дереве.

Вот сидит Сигурд, забрызганный кровью,
На огне он жарит Фафнира сердце;
Хитер оказался б податель колец,
Когда б вкусил он от сердца дракона.

Вот лежит Регин и, зло замышляя,
Сгубить хочет юношу, что верит ему;
Притворно винит его в смерти брата;
Коварный кузнец хочет мстить за родню.

Тогда Сигурд направился к Регину и убил его. Потом он сел на своего коня, по имени Грани, и ехал, пока не добрался до жилища Фафнира. Там он забрал все золото, завязал его в узел и взвалил на спину Грани. Потом он сам сел на коня и продолжал свой путь. Вот мы и рассказали, почему золото зовется ложем или жилищем Фафнира, или рудой Гнитахейде, или ношей Грани.

Сигурд ехал и ехал, пока не добрался до дома на горе. В нем спала женщина в шлеме и доспехах. Он вытащил меч и разрезал ее доспехи; тут она пробудилась и назвала себя Хильдой; ее называют также Брюнхильдой, и была она валькирией. Оттуда Сигурд отправился к королю, который звался Гьюки. Жену его звали Гримхильдой, а детьми их были Гуннар, Хогни, Гудруна и Гудни; Гутторм был пасынком Гьюки. Там Сигурд прожил немало времени и женился на Гудруне, дочери Гьюки; Гуннар же и Хогни побратались с Сигурдом. Потом Сигурд отправился с сыновьями Гьюки к Атли, сыну Будли, чтобы посватать Гуннару его сестру Брюнхильду. Она жила в Хиндарфьялле, и зал ее был окружен огненным валом, а сама она дала клятву взять в мужья лишь того, кто отважится проехать на коне сквозь это пламя. Сигурд и Гьюкунги (которых называют также Нифлунгами) въехали на гору, и Гуннару предстояло проехать сквозь огненный вал. У него был конь, по имени Готи; он испугался и не пошел в огонь. Тут Сигурд и Гуннар поменялись обличьем и именами, ибо Грани не хотел нести на себе никого, кроме Сигурда. И вот Сигурд вскочил на спину Грани и проехал сквозь огненный вал. В тот же вечер он справил свадьбу с Брюнхильдой; когда же они взошли на ложе, он вытащил из ножен свой меч Грам и положил его между собою и девой. На другое утро, когда он встал и оделся, он дал Брюнхильде как свадебный дар золотое кольцо, которое Локи некогда отнял у Андвари, и взял у нее на память другое кольцо. Затем Сигурд вскочил на коня и отправился к своим спутникам. Он вновь поменялся обликом с Гуннаром, и все они отправились с Брюнхильдой домой в страну Гьюки. У Сигурда и Гудруны родилось двое детей — Сигмунд и Сванхильда. Однажды случилось так, что Брюнхильда и Гудруна пошли на реку мыть волосы; когда они подошли к реке, Брюнхильда вошла в воду глубже от берега и сказала, что не потерпит на своей голове воду, которая течет с волос Гудруны,— ведь ее, Брюнхильды, муж намного отважнее. Гудруна же пошла вслед за нею в реку и сказала, что может мыть волосы, стоя выше по течению, чем Брюнхильда,

потому что у нее такой муж, с которым не сравнится по смелости ни Гуннар и никто другой на всем свете: «ибо он убил Фафнира и Регина и забрал их наследство». На это Брюнхильда отвечала: «Гораздо больший подвиг — проехать на коне сквозь огненный вал, Гуннар совершил это, а Сигурд не решился». Гудруна засмеялась и сказала: «Так ты думаешь, что это Гуннар проехал сквозь огненный вал? А я думаю, что на твое ложе взошел тот, кто дал мне это золотое кольцо; а то кольцо, которое ты носишь на пальце и которое ты получила как свадебный дар, зовется Андваранаут, не думаю, чтобы Гуннар добыл его на Гнитахейде». На это Брюнхильда ничего не ответила и пошла домой. А затем она стала подстрекать Гуннара и Хогни убить Сигурда, но так как они были его побратимами, они подговорили Гутторма убить их брата Сигурда. Он пронзил Сигурда мечом во время сна. Но когда Сигурд почувствовал, что ранен, он бросил в Гутторма свой меч Грам, который рассек того сверху донизу. Так погиб Сигурд, а с ним и его трехлетний сын Сигмунд, которого они также убили. А потом Брюнхильда пронзила себя мечом, и ее сожгли вместе с Сигурдом. Гуннар же и Хогни завладели наследством Фафнира и Андваранаутом и стали царствовать в тех землях.

Король Атли, сын Будли, брат Брюнхильды, женился потом на Гудруне, которая прежде была замужем за Сигурдом, и у них родились дети. Атли пригласил к себе Гуннара и Хогни, и они приняли приглашение. Но прежде чем отправиться в путь, они погрузили в Рейн золото, которым владел когда-то Фафнир, и с тех пор его уже так и не могли найти. Король Атли заранее созвал своих воинов; он напал на Гуннара и Хогни и взял их в плен. Затем он велел заживо вырезать сердце у Хогни,— вот какой смертью тот пал. Гуннара же он велел бросить в яму со змеями, но ему тайком спустили туда арфу, на которой он играл пальцами ног, потому что руки у него были связаны,— так что все змеи заснули; только одна гадюка подползла к нему, ужалила его под грудью, просунула голову в отверстие раны, впилась ему в печень и оставалась там, пока он не умер.

Гуннара и Хогни называют Гьюкунгами или Нифлунгами, поэтому и золото зовется кладом или наследством Нифлунгов.

Вскоре после того Гудруна убила обоих своих сыновей и велела сделать из их черепов чаши, оправленные в серебро и золото. Когда устроили тризну по Нифлунгам, Гудруна поднесла Атли на пиру в этих чашах мед, смешанный с кровью мальчиков; сердца же их она велела изжарить и подала их королю за трапезой. Когда он съел их, она сама рассказала ему в жестоких словах о том, что содеяла. Хмельного меду было вдоволь, так что бо́льшую часть воинов одо-

лел сон на том месте, где они сидели. В ту же ночь она вошла к королю, когда он спал, а с нею вошел и сын Хогни; они обратили на короля свое оружие — и тут ему пришел конец. Затем они подожгли зал, и все, кто был там, сгорели. Потом она пошла к морю и бросилась в волны и хотела лишить себя жизни, но волны отнесли ее через залив в страну, где царил король Ионакр. Когда он увидел Гудруну, то взял ее к себе и женился на ней; у них было три сына, которых звали Сорли, Хамдир и Эрп; волосы у них были черные, наподобие воронова крыла, как у Гуннара, Хогни и прочих Нифлунгов.

Там же воспитывалась и Сванхильда, дочь героя Сигурда; она была прекраснейшей из женщин. Об этом прослышал король Иормунрек Могучий и послал своего сына Рандвера, чтобы тот посватал ему Сванхильду. Когда он явился к Ионакру, ему доверили отвезти девушку к Иормунреку. Тут Бикки сказал, что лучше бы Рандверу взять за себя Сванхильду, ибо он молод, как и она, Иормунрек же в преклонных летах. Этот совет пришелся по душе молодым людям. Бикки же рассказал об этом королю. Тогда король Иормунрек велел схватить сына и отправить его на виселицу. Юноша взял своего ястреба, выщипал ему перья и велел отнести в таком виде отцу; после того его повесили. Когда король Иормунрек увидел ястреба, он понял, что так же, как ястреб не способен летать без крыльев, так и его королевство в тяжелом положении, потому что сам он стар и бездетен. Когда король Иормунрек вернулся из лесу с охоты, королева Сванхильда сушила волосы; ее затоптали насмерть копытами коней. Когда Гудруна узнала об этом, она стала подстрекать своих сыновей, чтобы они отомстили за Сванхильду. Они собрались в поход, и Гудруна дала им такие крепкие шлемы и доспехи, что железное оружие не могло пробить их. Она дала им также совет: когда они прибудут к королю Иормунреку, напасть на него ночью, во время сна. Сорли и Хамдир должны были отрубить ему руки и ноги, а Эрп — голову. Когда они тронулись в путь, они спросили Эрпа, какой помощи им ждать от него, когда они нападут на короля Иормунрека? Он отвечал, что будет помогать им, как рука ноге. Они же сказали, что поддержка, которую рука может оказать ноге, ничего не стоит, и так как они были очень злы на мать, отправившую их в поход с суровыми словами, и рады были причинить ей самое жестокое страдание, они убили Эрпа, ибо его она любила больше всех. Немного погодя Сорли поскользнулся одной ногой и оперся на руку; тут он сказал: «Вот рука и помогла ноге: лучше было бы, если бы Эрп был еще жив». Когда они прибыли к королю Иормунреку, была уже ночь, и он спал; они отрубили ему руки и ноги; но он пробудился ото сна и стал звать своих людей. Тут Хамдир сказал: «Голова была бы также отрублена, будь Эрп в живых». Люди из свиты успели вскочить, на-

пали на братьев, но не смогли ранить их оружием. Тогда Иормунрек приказал, что их побили камнями. Так и случилось. Так пали Сорли и Хамдир, и отныне вымер весь род Гьюки и все, кто от него происходил.

Но оставалась еще одна дочь Сигурда, которую звали Аслауг. Она воспитывалась у Хеймира в Хлимдалире, и от нее ведут начало многие могучие роды. Также рассказывают, что Сигмунд, сын Волсунга, был настолько силен, что мог без вреда выпить яд; Синфьотли, его сын, и Сигурд имели такую твердую кожу, что яд не мог причинить им вреда, когда попадал снаружи на голое тело...

IV. Указатель к германским эпическим сюжетам

О других германских эпических сказаниях, упоминаемых Хойслером, см. в следующих примечаниях:

Амлет — 168; Беовульф — 71; Битва готов и гуннов — 150; Бравальская битва — 167; Вальтер — 38; Веланд-кузнец — 126; Видигоя — ~~346~~; Видсид — 20; Вольфдитрих и Ортнид — 58; Гротти (мельница счастья) — 145; Дитрих Бернский — 49 и 155; Ингельд — 158; Инглинги — 153; Иринг и Ирнфрид — 67; Кудруна — 77; Оффа — 154; Скильдинги (Скьольдунги) — 153; Финнсбург — 114; Харлунги — 50; Хельги Хьорвардсон и Хельги, убийца Хундинга,— 128; Хильда — 77 и 173; Хильдебранд — 16 и 151; Эгиль — 177; Эрманарих и Сванхильда — 116 и 155.

Сказание и песнь о Нибелунгах

Andreas Heusler, Nibelungensage und Nibelungenlied, Dortmund, 1921.

В последующих изданиях значительно расширено автором. Перевод сделан по 5-му изданию, Dortmund, 1955.

К стр. 51 [1].

Шпильман — средневековый бродячий певец-профессионал (франц. жонглер, лат. joculator, букв. «игрец»), исполнитель эпоса и других стихотворных жанров средневековой литературы, часто одновременно потешник и фокусник. Шпильманы были также создателями эпических поэм на традиционные или новые сюжеты (так называемый «шпильманский эпос»).

К стр. 51 [2].

Миннезанг — средневековая немецкая лирика, воспевающая любовь рыцаря к даме (XII—XIII века); связана в своем развитии с любовной лирикой провансальских трубадуров.

К стр. 51 [3].

Епископского двора в Пассау и герцогского в Вене — см. ниже, стр. 174—176 и прим. 112.

К стр. 51 [4].

Модная рыцарская литература — стихотворные рыцарские (куртуазные) романы, дающие идеализованное изображение рыцарского служения даме и связанных с ним подвигов и приключений, нередко фантастического характера. Большинство немецких рыцарских романов (с конца XII по XIII век) являются переводами или переработками французских. *Роман об Энее* имеет античный источник («Энеиду» Вергилия), романы о *Тристане* и о *рыцарях короля Артура* (так называемый «бретонский» цикл) восходят к кельтским фольклорным сюжетам, обработанным в рыцарском вкусе.

К стр. 52 [5].

«Книга о героях» — «Heldenbuch» (середина XV века). См. источники *а 4*. Хойслер употребляет это слово как термин — в значении «книжного» (письменного) эпоса.

К стр. 53 [6].

«Старая песнь о Сигурде». Хойслер восстанавливает на основании «Эдды» и «Саги о Волсунгах» три параллельные по сюжету песни, различающиеся по своей трактовке сказания о Зигфриде и Брюнхильде: «старую», «новую» и «короткую» (тоже новую) песни о Сигурде. См. вступительную статью, стр. 17.

К стр. 53 [7].

Меровинги — первая династия франкских королей, потомков завоевателя Галлии Хлодвига (465—511), которая положила основу франкскому государству, подчинившему себе остальные западногерманские племена (V—VII века н. э.). Сложение героических песен о Зигфриде и Брюнхильде и о гибели бургундов Хойслер относит к *«эпохе Меровингов»*.

К стр. 54 [8].

Рожденные от альба. В «Саге о Тидреке и некоторых других источниках Хаген является сыном альба, овладевшего во время сна королевой бургундов, матерью Гунтера и его братьев. *Альбы* (англ. эльфы) — в германской народной мифологии природные духи, живущие под землей, в пещерах, на холмах и в лесах и, подобно родственным им *цвергам* (нем. Zwerg «карлик»), нередко владеющие несметными сокровищами. Альбами являются Нибелунги (Альберих, карлик Андвари и др.) — первые владельцы клада, захваченного Зигфридом.

К стр. 55 [9].

Смешали свою кровь с его кровью — древнегерманский обряд побратимства, так называемого «кровного братства» (Blutbruderschaft). Смешение крови означает принятие в род: на названых братьях лежит долг кровной мести друг за друга, так же как и в отношении единокровных родичей.

К стр. 56 [10].

Растить внебрачных детей — в оригинале: «Sollen wir Gauche ziehen?» — Gauch — птенец кукушки, в переносном значении — незаконный сын.

К стр. 56 [11].

Уязвимое место... По немецкой версии сказания Зигфрид стал неуязвимым, искупавшись в крови дракона (его тело покрылось «роговой оболочкой» — отсюда его позднейшее прозвище в народной книге: «Роговой Зигфрид»); уязвимым осталось только место между лопатками, случайно прикрытое липовым листом. Магической неуязвимостью обладают в представлении многих народов прославленные герои эпоса и сказки, которым «смерть в бою не писана» (например, в эпосе тюркских народов — Алпамыш, Манас и др.). Это древнее представление в дальнейшем приспособляется посредством мотива «условной уязвимости» к преданиям о гибели героя: уязвимым местом Ахилла является пята, Исфендиара (в иранском эпосе) — глаз, Сосруко (в нартском эпосе народов Северного Кавказа) — коленный сустав и т. п.

К стр. 57 [12].

Об исторической Брюнхильде см. вступительную статью, стр. 43. Сближение ее истории, рассказанной летописцем Меровингов, со сказанием об убийстве Зигфрида имеет чисто внешний характер, если исключить общую атмосферу кровавых семейных распрей эпохи Меровингов.

К стр. 58 [13].

Свидетель — Прокопий. См. Прокопий из Кесарии. Война с готами, изд. АН СССР, 1950, стр. 264—265.

К стр. 58 [14].

Гибихунги — историческое название династии бургундских королей в краткий период существования бургундского государства на Рейне с центром в г. Вормсе (первая половина V века). В «Бургундской правде» («Lex Burgundionum», конец V — начало VI века) в качестве предков бургундского королевского рода упоминаются: Gibica (Гибих), Godomaris (Готмар), Gislaharis (Гизельхер) и Gundaharis (Гунтер). О последнем исторические источники сообщают, что он погиб в 437 году в битве с гуннами, союзниками римского наместника Галлии Аэция, «вместе со своим народом и родичами» — историческое событие, послужившее основой сказания о гибели Нибелунгов (по терминологии Хойслера, сказания о бургундах). См. ниже, стр. 83; «История и миф в германских героических сказаниях», стр. 348.

К стр. 58 [15].

Позднее влившиеся в народные сказки. Об отношении Хойслера к сказочным («фантастическим») мотивам сказания о юно-

сти Зигфрида см. «Историю и миф...», стр. 370 и сл. и вступительную статью, стр. 43.

К стр. 58 [16].

Сказание о поединке Хильдебранда со своим сыном... Составляет содержание сохранившейся в отрывке древненемецкой «Песни о Хильдебранде» (VIII век), единственного памятника древнегерманского аллитерирующего эпоса на немецком языке, а также немецкой баллады XVI века («Младшая песнь о Хильдебранде»). Бой отца с сыном представляет международный эпический сюжет (ср. Одиссей и Телегон в греческом эпосе, Кухулин и Конлах — в древнеирландском, Илья и Сокольник — в русских былинах, Рустем и Сохраб — в «Шах-Наме» Фирдоуси и другие). В германском эпосе этот сюжет прикреплен к «старому Хильдебранду», воспитателю («дядьке») и начальнику дружины Дитриха Бернского, и приурочен к возвращению этого последнего на родину из тридцатилетнего изгнания в стране гуннов.

К стр. 59 [17].

Толкают ее на месть. Такая психологизация «трагедии Брюнхильды» является результатом позднейшего истолкования архаического сюжета, в основе которого лежит представление о праве свата как представителя родового коллектива на невесту родича. См. вступительную статью, стр. 44.

К стр. 61 [18].

Точный немецкий перевод — подразумевается перевод Генцмера, см. вступительную статью, стр. 13, и источники *б 1*.

К стр. 62 [19].

Они «аллитерировали» между собой... Древнегерманский стих строится по принципу счета ударений при переменном числе неударных слогов (акцентный стих): по четыре метрических (сильных) ударения в длинном стихе, распадающемся на два коротких стиха (или полустишия). Аллитерация (повторение начальных согласных) объединяет первое ударение второго полустишия с одним или обоими ударениями первого. Метрическая интерпретация самого Хойслера значительно сложнее: его теория стиха строится по тактовому (музыкальному) принципу. См. A. Heusler, Zur Geschichte der altdeutschen Verskunst, Breslau, 1891; «Deutsche Versgeschichte, 3 тома, Berlin, 1925—1929. Ср. также статьи по вопросам метрики: Kleine Schriften, т. 2, 1943 (III Verskunst, стр. 379—504).

К стр. 63 [20].

Скоп (др.-англ. scop, др.-нем. scof) — дружинный певец у западных германцев, создатель и хранитель эпических песен. Его деятельность и репертуар воспроизведены во многих памятниках англосаксонской (древнеанглийской) поэзии, наиболее полно и ярко в маленькой поэме «Видсид» («Странник», т. е. «странствующий певец»), содержащей каталог эпических сказаний и имена древнегерманских народов и их королей, известные англосаксонскому скопу (См. A. Heusler, Die altgermanische Dichtung, изд. 2, Potsdam, 1941, гл. XIII, Der Hofdichter, стр. 113—123). Термин Хойслера «придворный поэт» (Hofdichter) представляет в социальном отношении модернизацию, подсказанную аристократической теорией героического эпоса. См. вступительную статью, стр. 44—45.

К стр. 63 [21].

Песенник Карла Великого. По сообщению Эйнхарда, биографа Карла Великого, Карл «приказал записать и сохранить для памяти древнейшие песни, воспевающие деяния и войны старых королей» (Einhardi Vita Caroli Magni, cap. 29). Записи эти не сохранились.

К стр. 64 [22].

В исландском пересказе — в «Саге о Волсунгах», гл. I—XI, см. источники *б 2*.

К стр. 65 [23].

Текст поэмы «Роговой Зейфрид» (XIII—XV века) и основанной на ней народной книги того же названия (XVII век) см. источники *а 3*. Поэма послужила источником для одноименной пьесы Ганса Сакса: «Der hürnen Seufrid. Tragödie in 7 Acten» (1557).

К стр. 65 [24].

Двести пятьдесят лет. Первое печатное издание «Песни о Нибелунгах» (включающее ее вторую часть, поэму «Плач» и отрывки из первой части) было осуществлено швейцарским поэтом и критиком Бодмером, поклонником немецкой национальной старины («Chriemhildens Rache und die Klage. Zwey Heldengedichte aus dem Schwäbischen Zeitpuncte, samt Fragmenten aus dem Gedicht von den Nibelungen. . .», Zürich, 1757). См. вступительную статью, стр. 6.

К стр. 67 [25].

Шесть веков официального язычества — официальное принятие христианства состоялось в Исландии по настоянию норвежского

короля в 1000 году, однако язычество продолжало существовать рядом с христианством, и церковь в Исландии не проявляла особого рвения в его искоренении и уничтожении связанных с ним произведений устного народного творчества.

К стр. 67 [26].

Разбуженная Сигурдом дева стала валькирией. «Песнь о Сигрдрифе» в «Эдде» рассказывает, как юный Сигурд разбудил ото сна валькирию Сигрдрифу (имя это означает «побуждающая к победе»), которую Один погрузил в волшебный сон; она же дала обет, что обручится только с витязем, не знающим страха. См. вступительную статью, стр. 27 и сл.

К стр. 68 [27].

Хойслер восстанавливает «большую песнь о Сигурде» и, в частности, эту сцену по переложению «Саги о Волсунгах», гл. 31. См. вступительную статью, стр. 29. Под *«одной из прекраснейших семейных саг»* он подразумевает «Сагу об Эгиле». См. «Исландские саги», перев. под. ред. М. И. Стеблин-Каменского, ГИХЛ, 1956, стр. 228.

К стр. 69 [28].

Первый *рифмованный* поэтический памятник на древненемецком языке представляет стихотворное переложение евангелия монаха Отфрида из Вейссенбурга (863—870). Отфрид вводит рифму, следуя образцу средневековых латинских церковных гимнов.

К стр. 70 [29].

Распевание (нем. Zersingen) — видоизменение (главным образом имеется в виду искажение) текста песни в результате устного исполнения. В зарубежной фольклористике конца XIX — начала XX века широкое распространение получила антидемократическая теория, согласно которой не творческие варианты, а механическое «распевание» представляет характернейшую особенность устной народной поэзии. Ср. John Meier, Kunstlieder im Volksmunde, Halle, 1906.

К стр. 70 [30].

В форму баллады. Скандинавские баллады на тему сказания о Нибелунгах см. источники *б 6*. Сомнение вызывает категорическое утверждение Хойслера, связанное с его общей концепцией, о том, что баллада — создание рыцарских кругов.

К стр. 71 [31].

«Сага о Гидреке» — см. источники *б 4*.

К стр. 71 [32].

Русская сказка о сватовстве. См. вступительную статью, стр. 34 и стр. 44.

К стр. 72 [33].

«Песнь о снах». Рассказ о вещем сне Кримхильды, которым открывается немецкая «Песнь о Нибелунгах», имеет близкую аналогию в скандинавской традиции, отраженной в «Саге о Волсунгах», гл. 27, по которой Хойслер восстанавливает не дошедшую до нас «Песнь о снах Гудруны» в «лакуне» рукописного кодекса «Эдды». См. вступительную статью, стр. 29. Ср. также Th. Frings, Beitrage, т. 54, 1930, стр. 144 и сл.

К стр. 72 [34].

Автор одной из крестьянских саг. Хойслер указывает на вещий сон Торстейна накануне рождения его дочери Хельги в начале «Саги о Гунлауге Змеином языке», гл. 2 (см. «Исландские саги», стр. 24—25). Вряд ли есть основания видеть в этом мотиве заимствование. «Вещие сны» играют большую роль как в древнегерманском эпосе, так и в исландских сагах, а также у многих других народов на той же ступени общественного развития, поскольку люди того времени верили в сны.

К стр. 72 [35].

Гогенштауфены — династия средневековых германских императоров (XII—XIII века). Эпоха Гогенштауфенов была временем больших внешнеполитических успехов Германской империи и ожесточенной внутренней борьбы (императора против папы и крупных князей), закончившихся крушением империи. На «эпоху Гогенштауфенов» падает период расцвета немецкой рыцарской литературы (примерно с 1170 по 1230 год) — рыцарской лирики миннезингеров и стихотворного рыцарского романа (см. стр. 125). К этому же времени относятся переработки сюжетов древнегерманских героических песен в «книжные» эпические поэмы, связанные с влиянием рыцарской поэзии, в частности создание эпоса о Нибелунгах, о котором говорит Хойслер.

К стр. 72 [36].

В рейнской огласовке. Для немецких диалектов среднего Рейна характерен переход u>o перед носовыми согласными.

К стр. 72 [37].

«Перебой согласных», характерный для верхненемецкого, связан с переходом звонких согласных в глухие, в частности g>k. Ср. также название поэмы «Кудруна» (Kudrun вместо Gudrun).

К стр. 72 [38].

«Вальтарий» Эккехарта — перевод латинскими гекзаметрами не дошедшей до нас германской героической песни, приписываемый монаху Санкт-Галленского монастыря Эккехарту (около 950 г.). Поэма рассказывает о бегстве сначала молодого Хагена, потом Вальтера Аквитанского и его возлюбленной Хильдегунды из страны гуннов, где они находились в качестве заложников в почетном плену у короля Аттилы. Переправившись через Рейн, беглецы встречают в ущелье Вогезов короля Гунтера с двенадцатью дружинниками, среди которых находится и Хаген, побратим Вальтера. Несмотря на предостережения Хагена, Гунтер вступает в бой с Вальтером, но Вальтер, стоя в узком ущелье, поодиночке убивает всех дружинников Гунтера, последним — племянника Хагена. Тогда Хаген, отказавшийся сначала от участия в бое, по просьбе короля, напоминающего ему о долге вассальной верности, соглашается выступить против своего названого брата. На следующее утро они заманивают Вальтера в открытое поле и нападают на него вдвоем. Все трое получают тяжелые увечья, после чего происходит примирение.

Сказание о Вальтере было широко распространено в германском мире; сохранились два отрывка англосаксонской поэмы «Вальдере» (X—XI века), фрагменты средневерхненемецкого эпоса о Вальтере (XIII века), прозаическое переложение нижненемецкой версии в «Саге о Тидреке». В «Песни о Нибелунгах» (строфы 1756 и сл.) Этцель вспоминает о своем знакомстве с молодым Хагеном и о том, как он посвятил его в рыцари. См. ниже, стр. 110.

К стр. 72 [39].

Книжная легенда о троянском происхождении франков. По примеру «Энеиды» Вергилия в средневековой «ученой» литературе принято было возводить происхождение народов и королевских династий к знаменитым героям троянской войны. Так, британцев возводили к Бруту, вымышленному внуку Энея (ср. «Историю королей Британии» Гальфрида Монмутского, около 1137 года, и основанный на ней старофранцузский стихотворный «Роман о Бруте» англонормандского поэта Васа, около 1156 года).

К стр. 75 [40].

Укрощение строптивой невесты на брачном ложе в немецкой версии «Нибелунгов» не является результатом позднейшего снижения под влиянием *вульгарного образа мысли шпильмана,* а древним мотивом богатырской сказки (см. вступительную статью стр. 44).

К стр. 78 [41].

Доказано Самуилом Зингером: впервые в «Neujahrsblatt der Literaturgesellschaft», Bern, 1917 (ср. S. Singer, Germanisch-romanisches Mittelalter, Aufsätze und Vorträge, 1938, стр. 248 и сл.). Влияние провансальской поэмы «Даурель и Бетон» на рассказ об убийстве Зигфрида в «Нибелунгах» получило признание Хойслера в статье «Die Quellen der Brünhildsage in Thidreksaga und Nibelungenlied», 1920 (библ. III, № 10). Однако это положение представляется спорным. Шнейдер указал на типический характер сюжета «убийства на охоте» в средневековой французской литературе; см. H. Schneider, Deutsche und französische Heldendichtung («Zeitschrift für deutsche Philologie», т. 51, 1926, стр. 205—206). Более широкий круг историко-типологических сопоставлений на материале средневековой литературы см. В. Жирмунский, Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса, стр. 82—87. Панцер указывает на хронологические трудности гипотезы Зингера и Хойслера: провансальская поэма датируется более поздним временем (конец XII века); существование старофранцузской, как ее предполагаемого Хойслером источника, фактически не доказано. См. F. Panzer, Studien zum Nibelungenliede, Frankfurt a. M., 1945 (часть 1. Das Lied von Daurel und Beton, стр. 5—42, 188—193).

К стр. 79 [42].

Происхождение двух последних стихов из более древнего источника подтверждает рифма ermorderôt : tôt, в которой сохранилась уже не встречающаяся в литературном языке конца XII века архаическая форма глагола с нередуцированным долгим гласным в неударном окончании (-ôt).

К стр. 81 [43].

Какой-то гренландец. Более обширная по размеру и более поздняя по времени песня о гибели Нибелунгов (бургундов) имеет в «Эдде» заглавие: «Гренландская песнь об Атли». Грен-

ландия была открыта и затем колонизована исландскими викингами около 990 года. Исландские поселения просуществовали там до XV века.

К стр. 83 [44].

Великая битва народов — битва на Каталаунских полях (в восточной Галлии) около Шалона-на-Марне, приостановившая наступление гуннов на Запад. В этой битве Аттила, в войско которого входили и подчиненные ему германские народы (остготы и др.), был разбит римским полководцем Аэцием, наместником Галлии, и его германскими союзниками (вестготами, франками и др.). В эпосе воспоминания об этой «битве народов» отражает, по-видимому, героическая песня о «битве гуннов и готов», см. ниже, прим. 150.

К стр. 84 [45].

Утвердительный ответ. Современник событий, римский посол Приск, побывавший в ставке Аттилы, и вслед за ним историк готов Иордан (VI век) рассказывают о внезапной смерти Аттилы после пира на ложе германской пленницы Ildico. Но уже Амиан Марцеллин сто лет спустя говорит, что Аттила был «заколот ночью ножом рукою женщины». В конце IX века «саксонский поэт» (Poëta Saxo) сообщает, что убийство это было местью за отца. В начале XI века о том же говорится в Кведлинбургской хронике: «Аттила, король гуннов, устрашавший всю Европу, заколот был ножом одной девушкой, которую взял силой, убив ее отца». См. Wilhelm Grimm, Die deutsche Heldensage, изд. 3; Gütersloh, 1889, стр. 9—10. Свидетельства эти показывают последовательные этапы развития сказания.

К стр. 86 [46].

Древнегреческие прототипы. Согласно древнегреческому сказанию, Атрей (внук Тантала и отец Агамемнона и Менелая), чтобы отомстить своему брату Фиесту, накормил его мясом его детей. Прокна из мести своему мужу Итию, изнасиловавшему и покалечившему ее сестру Филомелу, зарезала своего сына и накормила отца его мясом. Обычно считают, что аналогичные мотивы «каннибализма» в песнях об Атли в «Эдде» восходят к античным источникам. Однако предположение это маловероятно, скорее мы имеем здесь дело с историко-типологическим схождением на аналогичной этнографической основе: заставить врага съесть мясо его близкого представляется доблестным отмщением за обиду. Сходный мотив мы находим, например, в южнославянском эпосе

в «Песни о сватовстве Якшича Степана», где вражеский царь, вынужденный отдать свою дочь за обольстившего ее Степана, угощает Степана и его сватов мясом и кровью зарезанного его слугами младшего брата жениха (см. М. Халанский, Южнославянские сказания о кралевиче Марке, Варшава, 1893, стр. 320 и сл.). Другая форма этого сюжета со сходной этнографической основой — в старофранцузской стихотворной повести о «съеденном сердце», где муж, уличив жену в неверности, дает ей съесть изжаренное сердце ее возлюбленного («Кастелян де Куси», конец XIII — начало XIV века).

К стр. 86 [47].

Близ Бузенто. По рассказам, вестготы похоронили своего короля Алариха вскоре после завоевания Рима (ум. в 410 году) близ Бузенто в Калабрии, отведя течение реки и опустив его в сухое русло вместе с награбленными сокровищами, после чего воды реки были спущены, чтобы скрыть место его захоронения.

К стр. 88 [48].

Гибихунги аллитерируют на «Г». Собственные имена у древних германцев объединяются обычно в рамках семьи или рода аллитерацией начальных согласных или повторением одного из двух элементов сложного имени. Ср. Херибранд (дед) — Хильдебранд (отец) — Хадубранд (сын) и др.

К стр. 91 [49].

Дитрих Бернский — король остготов Теодорих Великий, царствовал в Италии с 493 по 526 год, захватив ее после кровопролитных боев с Одоакром, германским военачальником, объявившим себя королем Италии после падения Римской империи (476). Берн — средневековое немецкое название итальянского города Верона, одного из опорных пунктов владычества остготов в Италии. В германских эпических сказаниях завоевание Италии изображается как возвращение Дитриха в свою наследственную вотчину после тридцатилетнего изгнания, во время которого он нашел приют у короля Этцеля (Аттилы) в стране гуннов. Служба Дитриха Этцелю отражает положение отца Теодориха — Теодемера, находившегося при дворе Аттилы в качестве одного из германских вассальных князей. Остготы находились в подчинении у гуннов после разгрома этими последними готского государства Эрманариха в причерноморских степях (375). Одоакра в эпосе о Дитрихе вытеснил Эрманарих, который является здесь дядей Дитриха, изгнавшим племянника из его владений (см. прим. 154). Сказания

о бегстве и возвращении Дитриха обработаны в целом ряде средневерхненемецких эпических поэм, сохранившихся в текстах XIII века: «Бегство Дитриха», «Равенская битва», «Смерть Альпхарта» и др. Сказания о Дитрихе были особенно популярны в придунайских (баварских и австрийских) землях; некоторые из них имеют сказочное содержание (борьба молодого Дитриха с карликами и великанами). Все эти эпические сказания вместе с некоторыми другими объединены на основании немецких источников в обширной компиляции норвежской «Саги о Тидреке» (середина XIII века); см. источники *б 4*.

К стр. 92 [50].

Харлунги — в германских эпических сказаниях племянники Эрманариха, преследуемые, как Дитрих, жестоким дядей и умерщвленные по его приказу («Сага о Тидреке», гл. 281 и сл.). «Верный Эккарт» (Эккеварт) — их воспитатель (дядька) и защитник, имя которого сохранилось в немецком народном предании.

К стр. 92 [51].

Торжество супружеской любви над родственными чувствами соответствует германским представлениям.

Интерпретация Хойслера вносит в конфликт психологическую и этическую модернизацию. В условиях родового строя кровная месть означала месть за кровных родичей. Муж не был связан с женой кровнородственной связью, поэтому на ней могла лежать обязанность кровной мести за отца или братьев, но не за мужа. Не только в первоначальной версии сказания о бургундах, но и в ряде других германских эпических сказаний женщина мстит мужу за отца и братьев (ср. в особенности сказание о Сиггейре и Сигню в «Саге о Волсунгах», гл. 3—8). С развитием семейных связей архаический сюжет мести мужу за родичей (братьев) заменяется местью братьям за убийство мужа.

К стр. 95 [52].

Бесовская фурия — в оригинале vâlandîn — «чертовка» (строфа 1748).

К стр. 96 [53].

Блёдель, брат Этцеля,— лицо историческое — Bleda (ум. 444—445); упоминается у Приска и Иордана. См. ниже «История и миф...», стр. 346. В поэмах о Дитрихе неоднократно выступает как один из витязей Этцеля.

К стр. 99 [54].

Отождествление гуннов с *венграми* и локализация действия в придунайской равнине (древней Панонии) принадлежит, по Хойслеру, к числу более поздних исторических приурочений, особенно характерных для австрийской редакции «Нибелунгов». См. «История и миф»..., стр. 355. Из венгерских источников особенно важное значение имеет латинская «Хроника Кезы». (Simon Kéza, Chronica Hungarorum, XIII век). См. J. Bleyer, Die germanischen Elemente der ungarischen Hunnensage, Beiträge, т. 31, 1906, стр. 429—599; G. Matthāi, Die bairische Hunnensage in ihrem Verhältnis zur Amelungen- und Nibelungensage. Zeitschrift für deutsches Altertum, т. 47, 1902, стр. 1—60. Большое значение гуннско-венгерским историческим связям для развития сюжета гибели бургундов придает Kurt Wais, Frühe Epik Westeuropas, стр. 64—80 и др. (библ. II, 36).

К стр. 100 [55].

Сын Хагена как *мститель*. О сыне Хогни, который вместе с Гудруной убивает Атли в отместку за гибель Гьюкунгов, упоминают «Гренландская песнь об Атли» в «Эдде» и вслед за нею «Сага о Волсунгах» и «Эдда» Снорри. В «Саге о Тидреке» рассказывается, что взятый в плен Хогни накануне смерти проводит ночь с женщиной, от которой у него рождается сын — мститель. Он заманивает жадного Аттилу в горную пещеру, где лежит клад Нибелунгов, наследие его отца, и запирает там Аттилу; тот умирает голодной смертью. В скандинавских балладах и в «Хронике» Хвена той же участи подвергается Кримхильда, виновница смерти Хагена.

К стр. 100 [56].

Всем известное предательство Гримхильды: по рассказу Саксона Грамматика («Gesta Danorum», кн. XIII, вторая половина XII века), саксонский певец, посланный пригласить герцога Канута к королю Магнусу, предупреждает этой песней доверчивого герцога о коварном умысле короля. Событие это имело место в 1131 году.

К стр. 101 [57].

На юго-востоке Баварии... «Песнь о Роланде» была переведена на немецкий язык около 1131 года «попом Конрадом» для баварского герцога в Регенсбурге. Поэма об Александре Македонском — средневековый рыцарский роман, основанный на поздних античных источниках, переведен с французского «попом Ламбрех-

том», уроженцем среднего Рейна, около 1130 года; перевод сохранился в баварской редакции (из монастыря Форау).

К стр. 102 [58].

Вольфдитрих и его верные дружинники. Отец Вольфдитриха, король Хугдитрих, заподозрив по коварному навету приближенного свою жену в измене, велит умертвить младенца Вольфдитриха. Его спасает Берхтунг (верный «дядька» королевича), который воспитывает его вместе со своими сыновьями. В борьбе против узурпаторов, младших братьев Вольфдитриха, дружинники Вольфдитриха (Берхтунг и его сыновья) попадают в плен. Вольфдитриху после долгих приключений удается вернуть себе престол и освободить своих дружинников. «Вольфдитрих» сохранился в форме поэмы в нескольких поздних редакциях XIII века. Более ранняя форма этого сказания (предполагаемая «песня» XII века) оказала влияние на «Короля Ротера», где в плен попадают сваты Ротера, посланные за королевной,— его верные дружинники, сыновья его «дядьки» Берхтера.

С «Вольфдитрихом» связано по содержанию сказание и поэма об Ортниде, короле Ломбардии, его сватовстве и гибели в бою с огнедышащим драконом (см. «Песня и эпос...», стр. 316). Вольфдитрих убивает дракона и женится на вдове Ортнида. Ср. Д. Кирпичников, Поэмы ломбардского цикла, 1873.

К стр. 104 [59].

«Месть Кремольды» — датская баллада. См. источники *б 6*.

К стр. 104 [60].

У короля Ротера. Хойслер цитирует сцену признания из «Короля Ротера»: герой, под чужим именем явившийся в Константинополь, чтобы похитить красавицу королевну, призванный в ее опочивальню, примеряет ей золотые башмачки, которые послал ей в подарок.

К стр. 105 [61].

Рыцарь Кюренберг. Под этим именем в гейдельбергской рукописи миннезингеров сохранилось 15 строф, представляющих в большинстве однострофные четверостишия, по своей форме совпадающие с «нибелунговой строфой». Стихи Кюренберга архаичны как по форме, так и по содержанию: в них еще отсутствует влияние лирики провансальских трубадуров с ее рыцарским служением даме. Рыцари Кюренберги происходили из Верхней Австрии. Авторство этих стихов, время их создания (около 1160—1170 годов) и отношение к «Нибелунгам» были предметом разногласий.

Высказывалось даже мнение, ныне оставленное, будто миннезингер Кюренберг был автором «Нибелунгов» или их более ранней редакции. См. K. Bartsch, Untersuchungen über das Nibelungenlied, Wien, 1865; F. Pfeiffer, Der Dichter des Nibelungenliedes, Wien, 1869.

К стр. 105 [62].

«Звонкие» окончания (или рифмы) — нем. klingende Verschlüsse (Reime): двухсложные или трехсложные окончания, в которых предпоследнее метрическое ударение падает на ударный (корневой) слог последнего слова, а последнее (более слабое) — на неударный (конечный) слог. Вследствие наличия метрического отягчения на последнем слоге Hágenè : dégenè представляет рифму (архаического типа). Аналогичный характер имеют дактилические (метрически двухударные) окончания русской былины. Ср. *хоро́брую: кленóвую* и т. п. Другие типы окончаний (рифм): *«тупые»* (stumpf) — когда последнее метрическое ударение падает на односложное конечное слово (ср. úf den hélm gùot); *«полные»* — когда конечное слово, двухсложное и трехсложное, несет на ударном слоге последнее метрическое ударение, а неударные слоги окончания не имеют дополнительного отягчения (ср. nú ir mich betrógen hábet). См. ниже, стр. 148 (примеры в переводе опущены). Хойслер дает более сложную интерпретацию стиха «Нибелунгов» в связи со своей тактовой теорией (см. выше, прим. 19).

К стр. 105 [63].

С ее обилием заимствованных слов. Для немецкой рыцарской поэзии характерно большое число французских заимствований, связанных с культурным и литературным влиянием Франции как «классической страны феодализма» (Энгельс).

К стр. 106 [64].

Времен Барбароссы — германский император Фридрих I Барбаросса (из династии Гогенштауфенов) царствовал с 1152 по 1190 год.

К стр. 112 [65].

Впереди войска нормандского герцога *Вильгельма Завоевателя,* по рассказу поэта Васа, автора стихотворной нормандской хроники (1160—1174), ехал *жонглер Тайефер,* который пел о подвигах Роланда в Ронсевальском ущелье и первый вступил в бой с врагами.

К стр. 112 [66].

Самый старый из Амелунгов. Амелунгами называются в средневерхненемецком эпосе Дитрих Бернский и его дружинники; «страна Амелунгов» (стр. 172 и др.) — «отчина» Дитриха (остготская Италия). От имени Амалов (Amali), остготской королевской династии, к которой принадлежали исторические Эрманарих и Теодорих Великий. Согласно легендарной родословной поэмы «Бегство Дитриха», Эрманарих является сыном Амелунга, а Дитрих — его внуком, сыном Дитмара (исторического Теодемера).

К стр. 113 [67].

В исконном тюрингском сказании. Сказание это сохранилось в латинской «Истории саксов» монаха Видукинда (957—973). Иринг, вассал тюрингского короля Ирминфрида, подкупленный франкским королем Теодорихом, заманивает своего господина под предлогом переговоров в лагерь франков и там убивает его по приказу Теодориха; но, оскорбленный упреком Теодориха, тем же мечом закалывает и его и кладет тело своего мертвого господина как знак его победы на тело убитого врага. Изменническое убийство Ирминфрида по приказу франкского короля Теодориха I, сына Хлодвига, представляет исторический факт (530), связанный с разрушением тюрингского королевства франками и их союзниками саксами; в сказании оно изображается как распря между родичами, возникшая по наущению тщеславной и жестокой королевы Амальберги, жены Ирминфрида, и неверного Иринга. Источником Видукинда послужила, по-видимому, не дошедшая до нас тюрингская эпическая песня.

К стр. 125 [68].

Гартман фон Ауэ (около 1165—1210) — создатель немецкого артуровского романа («Эрек» и «Ивейн»); *Вольфрам фон Эшенбах* (около 1170—1220) — автор «Парцифаля»; *Готфрид Страсбургский* — автор «Тристана» (1205—1210); наиболее выдающиеся представители немецкого стихотворного рыцарского («куртуазного») романа, одновременно миннезингеры. Названные произведения представляют переработки одноименных французских рыцарских романов так называемого «бретонского цикла» (см. прим. 4). *Миннезингер Вальтер фон дер Фогельвейде* (около 1160—1230 гг.) — крупнейший немецкий лирический поэт этой эпохи.

К стр. 128 [69].

Родословная ее рукописей — см. источники *a 1,* Санкт-Галленская рукопись — B, Амбразская — d. Последняя представляет собрание произведений средневерхненемецкого эпоса, составленное

для императора Максимилиана, любителя рыцарской литературы, его писцом Гансом Ридом (ок. 1504—1515 годов). Принадлежит к той же группе рукописей, как С (но без специфической для С куртуазной обработки), и позволяет в ряде случаев контролировать отклонения В от оригинала.

К стр. 128 [70].

Перевод Зимрока — см. источники *а 1*.

К стр. 129 [71].

«*Беовульф*» — англосаксонская (древнеанглийская) эпическая поэма (около 700 года, рукопись X века). См. вступительную статью, стр. 18 и сл. Объединяет два эпических сюжета: в первой части Беовульф, гаутский витязь, явившись ко двору датского короля Хродгара, из рода Скильдингов, убивает в единоборстве чудовище Гренделя и его мать; во второй части, став королем гаутов, старик Беовульф убивает огнедышащего дракона, опустошавшего страну, и умирает от полученных ран. Гауты — скандинавское племя, занимавшее в древности территорию южной Швеции, позднее вошло в состав шведской народности. В «Беовульфе» содержатся упоминания об эпических сказаниях ряда германских народов, с которыми англы и саксы соседили на юго-восточном побережье Балтийского моря до своего переселения на Британские острова в V—VI веках (о Финне, Ингельде, Скильдингах, Волсунгах и др.).

К стр. 130 [72].

Вопреки Гартману и его собратьям. Немецкие рыцарские романы написаны коротким четырехударным стихом с парными рифмами.

К стр. 130 [73].

«*Хелианд*» («Спаситель») — эпическая поэма, представляющая стихотворное переложение евангелия на древнесаксонском (древненижненемецком) языке (первая половина IX века). Написана аллитерирующим стихом, с сохранением стиля древнегерманской эпической поэзии. См. вступительную статью, стр. 18.

К стр. 130 [74].

Некоторые из его зловещих восклицаний. На протяжении «Песни о Нибелунгах» неоднократно повторяются указания на грядущую гибель героев (обычно в заключительном стихе строфы).

К стр. 130 [75].

Располагает синтаксические паузы в любом месте. Такие синтаксические «переносы» Хойслер считает признаком книжного (письменного) эпоса в отличие от устной песни, в которой синтаксическое членение совпадает с метрическим (по стихам или двустишиям). См. вступительную статью, стр. 21.

К стр. 131 [76].

Карлик Альберих, повелитель альбов или цвергов, выступает, кроме «Песни о Нибелунгах», в поэме «Ортнид», где он является отцом и помощником героя. Французская форма этого имени — Оберон (Aubéron). В старофранцузской эпической поэме «Гюон де Бордо» Оберон также является волшебным покровителем и помощником героя.

К стр. 137 [77].

Поэма *«Кудруна»* (около 1210 года) состоит из вступления и двух частей. Вступление повествует о приключениях королевича Хагена, унесенного грифом на необитаемый остров. Первая часть рассказывает о сватовстве Хетеля, короля Хегелингов, к дочери Хагена Хильде и о похищении Хильды. Эта часть восходит к древнегерманской эпической песне (содержание которой известно из прозаического пересказа в «Эдде» Снорри), упоминаемой в англосаксонском эпосе. Вторая, наиболее обширная часть, которую Хойслер называет «романом о Кудруне», говорит о судьбе этой дочери Хетеля и Хильды, похищенной норманнами и освобожденной после тринадцатилетнего плена ее женихом Хервигом. См. F. Panzer, Hilde — Gudrun, Halle, 1901.

К стр. 156 [78].

Является одним из предков немецкого народного песенного стиля. Хойслер в соответствии со своими теоретическими установками ищет источники стиля немецкой народной песни в «Нибелунгах» и миннезанге. На самом деле эти последние, как правило, сами черпали из традиции народной песни, хотя в отдельных частных случаях обнаруживается и обратное воздействие. Ср. A. Heusler, Balladendichtung des Spätmittelalters (библ. III, 14).

К стр. 160 [79].

Исландский рассказчик. Подразумевается «Рассказ о Норнагесте». См. источники *б 5.*

К стр. 161 [80].

О гибели светлого бога *Бальдра*, сына Одина, рассказывается в песнях «Эдды» («Сны Бальдра» и др.) и в прозаическом переложении «Эдды» Снорри. Рассказ этот связан с «Нибелунгами» не генетически, а отдаленным типологическим сходством мотива «условной уязвимости» (ср. выше, прим. 11).

К стр. 171 [81].

Развивается в циклическом направлении. В поздних поэмах из цикла Дитриха Бернского (XIII век) — «Розовый сад» («Rosengarten»), «Битерольф и Дитлейб» и др., как и в норвежской «Саге о Тидреке», наблюдается тенденция к сопоставлению героев рейнских (Зигфрид, Гунтер и др.) с дунайскими (Дитрих и его дружинники, немецкие вассалы Этцеля), которые меряются силами в воинских состязаниях или массовых боях.

К стр. 172 [82].

На смерть Нуодунга. О гибели Нуодунга, сына Рюдигера, убитого Витеге, главным богатырем Эрманариха, рассказывается в поэме из цикла Дитриха Бернского «Равенская битва».

К стр. 173 [83].

Маркграф мейссенский *Эккеварт* (убит в 1002 году) — один из наиболее деятельных участников походов императоров саксонской династии против славян; «великий маркграф» *Геро* (ум. в 960 году) захватил Бранденбург, воевал против славян и венгров. Совпадение с маркграфами Эккевартом и Гере в «Нибелунгах» ограничивается именами. Ср. «История и миф...», стр. 360.

К стр. 176 [84].

August Wilhelm Schlegel, Über das Nibelungen Lied («Deutsches Museum»), Wien, 1842, т. I, стр. 503—535; т. II, стр. 1—23. См. вступительную статью, стр. 7.

К стр. 177 [85].

Вербель и *Свеммель* — два шпильмана короля Этцеля, которые, по рассказу «Песни о Нибелунгах», посылаются в Вормс с почетным поручением — пригласить бургундских королей в гости к Этцелю.

К стр. 178 [86].

«Строчечный стиль» (Zeilenstil) — термин Хойслера для обозначения песенного стиля, в котором синтаксическое членение соответствует метрическому делению на строчки (стихи). См. вступительную статью, стр. 21.

К стр. 189 [87].

«Нибелунги» Фридриха Геббеля, трагедия в трех частях (1862). См. Фридрих Геббель, Трагедии, изд. «Academia», 1934, стр. 329—651.

К стр. 196 [88].

Хоранд в эпосе о Хетеле и Хильде. В первой части «Кудруны» короля Хетеля в качестве свата сопровождает Хоранд Датский, его знатный вассал. Своей волшебной песней, силе которой покорна вся природа, Хоранду удается заворожить сурового Хагена и пленить сердце его дочери Хильды. Король *Ротер,* проникнув под чужим именем ко двору константинопольского императора, поет песню, по которой его узнают пленные дружинники.

К стр. 201 [89].

Мотив Патрокла. Подобно тому как в «Илиаде» Ахилл вступает в бой только после гибели своего друга Патрокла, сраженного Гектором, так и Дитрих Бернский, не принимавший участия в битве, вступает в бой только после гибели своего друга Рюдигера.

К стр. 204 [90].

Предисловие к «Книге о героях». См. источники *а 4.*

К стр. 208 [91].

Детоубийца Медея. В древнегреческом сказании об Аргонавтах Медея, покинутая обольстившим ее Ясоном, убивает своих малолетних детей от него, чтобы отомстить мужу, как в древнейшей версии сказания о гибели бургундов, отразившемся в «Эдде», Гудруна (Кримхильда) убивает своих детей от Атли, чтобы отомстить мужу за братьев. Хойслер, разумеется, не предполагает генетической связи между этими сказаниями.

К стр 211 [92].

Ярость престарелого берсеркера. Берсеркеры — воины в дружинах скандинавских викингов, которые, по преданию, впадали во время боя в исступление, обнаруживая в этом состоянии сверхчеловеческую отвагу и силу. Слово «берсеркер» означает «медвежья шкура» (нем. Bärenhäuter) и связано, по-видимому, с представлениями об оборотничестве, широко распространенными у древних германцев (ср. Werwolf — «человек-волк»).

К стр. 220 [93].

«Диаскейасты» — редакторы гомеровских поэм, которым сторонники теории эпического свода приписывали систематизацию, объединение и цементирование эпизодических песен.

К стр. 221 [94].

Не были плодом минутного вдохновения. См. вступительную статью, стр. 41—42.

К стр. 221 [95].

Нижненемецкая песня о гибели Эрманариха — народная баллада XVI века, рассказывающая о том, как Дитрих и Хильдебранд с десятью дружинниками врываются во дворец, где пирует Эрманарих, и убивают его. См. Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien, herausg. v. Deutschen Volksliedarchiv, т. I, 1 Balladen, herausg. v. John Meyer, Berlin u. Leipzig, 1935, № 2, «Ermenrichs Tod». Дитрих и его дружинники заменили в этой балладе братьев казненной Эрманарихом Сванхильды, согласно древней форме сказания. См. прим. 116.

К стр. 224 [96].

Певец-дружинник — Хоранд, имя которого связано со сказанием о похищении Хильды как в скандинавской, так и в англосаксонской традиции. См. выше, прим. 88.

К стр. 225 [97].

Грандиозная индийская эпопея — «Махабхарата». См. «Махабхарата», кн. I, перев. и комментарии В. И. Кальянова, АН СССР, 1950 («Литературные памятники»); Г. Ф. Ильин, Старинное индийское сказание о героях древности, АН СССР, 1958. Под *персидской «книгой о героях»* подразумевается «Шах-Наме» Фирдоуси (ум. около 1025 года н. э.). Исходя из своей теории литературного происхождения «Песни о Нибелунгах» как «книги героев», Хойслер приравнивает средневековую немецкую поэму как создание индивидуального автора эпопее великого иранского поэта.

К стр. 225 [98].

«Калевала» — см. статью Хойслера «Gedanken über das finnische Epos Kalewala», 1923 (Andreas Heusler, Kleine Schriften, Berlin, 1943, стр. 213—220).

К стр. 231 [99].

Иоганнес Мюллер — известный историк Швейцарии (1752—1809), рецензировал в 1783 году первое полное издание «Песни о Нибелунгах». См. Johannes von M ü l l e r, Sämmtliche Werke, т. X, Tübingen, 1811, стр. 45—50.

К стр. 231 [100].

Вильгельм Шерер в своей популярной «Истории немецкой литературы», неоднократно переиздававшейся, целиком следует за Лахманом, излагая содержание «Песни о Нибелунгах» в соответствии с реконструкцией Лахмана в последовательности его 20 эпизодических песен. См. Wilhelm S c h e r e r, Geschichte der deutschen Literatur, изд. 4, Berlin, 1928, стр. 84—95 (ср. Вильгельм Ш е р е р, История немецкой литературы, перев. под ред. А. Н. Пыпина, ч. I, СПб, 1893, стр. 101—114).

К стр. 266 [101].

Об *архаической рифме* см. выше, прим. 42.

К стр. 273 [102].

О теории «параллельных песен» см. вступительную статью, стр. 9 и 41.

К стр. 277 [103].

Шнорр фон Карольсфельд (1794—1872) — немецкий художник романтического направления, известный своими фресками на темы «Песни о Нибелунгах».

К стр. 286 [104].

Зейфриц-Свинопас — местное предание, основанное на народной этимологии имени Зигфрида: Зейфрид> Зейфриц (букв. «свиной Фриц»).

К стр. 286 [105].

В одном произведении Фуке. Фридрих де-ла-Мотт-Фуке (1777—1843), немецкий романтик, автор в свое время широко популярных псевдоисторических романов на средневековые темы.

К стр. 287 [106].

Этот жанр уже глубоко опустился. Вряд ли есть основание, как это делает Хойслер в угоду своей теории, ограничивать значение этого свидетельства Кведлинбургской хроники (начало XI века) о популярности Дитриха Бернского среди «крестьян», даже если

считать его более поздней вставкой. По сравнению с «Нибелунгами» и «Кудруной» поэмы о Дитрихе обнаруживают гораздо более демократический характер как по содержанию, так и по стилю. См. вступительную статью, стр. 45.

К стр. 287 [107].

«*Чудесный рог мальчика*» («Des Knaben Wunderhorn», 1805—1807) — собрание немецких народных песен романтиков Арнима и Брентано. Сборник *Людвига Уланда*, поэта-романтика и германиста-филолога, представляет издание старинных немецких народных песен по старопечатным текстам (L. Uhland, Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder, Stuttgart, 1844). Сборник *Людвига Эрка*, пополненный Францем Бёме, долгое время представлял наиболее полное собрание немецких народных песен с мелодиями в многочисленных местных вариантах (L. Erck u. F. Böhme, Deutscher Liederhort, 3 тома, Leipzig, 1893 и сл.).

К стр. 288 [108].

Vulgus in populo (лат.) — «чернь в народе». См. вступительную статью, стр. 45.

К стр. 289 [109].

«*Кантиленами*» исследователи французского эпоса, сторонники теории «свода», называли эпизодические, или «частные», песни, из которых сложился эпос. См. вступительную статью, стр. 9.

К стр. 290 [110].

Гипотезу о существовании не сохранившейся *латинской* обработки «Нибелунгов» конца X века, сходной с латинским «Вальтарием», выдвинул Густав Рёте, который основывался на упоминании поэмы «Плач» о том, что епископ Пильгрим Пассауский будто бы поручил своему писцу Конраду изложить события гибели Нибелунгов латинскими стихами. Гипотеза эта была опровергнута Фогтом и не встретила признания (см. библ. II, 23 и 24).

К стр. 290 [111].

Для точки зрения Хойслера характерно, что образование немецких эпических поэм, «книг о героях», он объясняет влиянием старофранцузских литературных образцов, а в конечном счете — эпоса античного. См. вступительную статью, стр. 19.

К стр. 291 [112].

Герцог австрийский *Леопольд VI* (1194—1230) и епископ Пассауский *Вольфгер* (1191—1204), предполагаемые покровители автора «Песни о Нибелунгах». См. выше, § 70—71.

К стр. 293 [113].

Подразумевается книга Emil Kettner, Die österreichische Nibelungendichtung, Berlin, 1897, посвященная анализу образов и стиля поэмы в ее последней редакции.

Песня и эпос в германских эпических сказаниях

Andreas Heusler, Lied und Epos in germanischer Sagendichtung, Dortmund, 1905 (переиздано в 1955 г.).

К стр. 297 [114].

Фрагмент «Песни о Финнсбурге». Сказание о битве в замке Финна (Finnsburh) повествует о распре между родичами (свойственниками) — фризским королем Финном и датским — Хнэфом, сестра которого Хильдебург замужем за Финном. Хнэф и часть его дружинников перебиты в замке Финна во время ночного нападения, но Финн не может одолеть врагов, во главе которых становится начальник датской дружины Хенгест, и вынужден заключить с ним перемирие. Через год датчане во главе с Хенгестом совершают набег на фризов в отместку за Хнэфа, убивают Финна и увозят на родину Хильдебург вместе с сокровищами Финна. Сказание сохранилось в англосаксонском эпосе в отрывке «Песни о Финне» и в кратком пересказе в «Беовульфе», где скоп (дружинный певец) исполняет эту песню на пиршестве при дворе датского короля Хродгара (см. выше, прим. 71). Хенгест — лицо историческое (ум. в 489 году), имя Финна упоминается в родословных фризских королей и в эпическом каталоге «Видсида».

К стр. 297 [115].

«Бирхтнот» — отрывок поздней англосаксонской исторической песни (или поэмы) о битве при Малдоне (991) между англосаксами и датскими викингами и о гибели при этом ольдермана Бирхтнота Эссекского.

К стр. 298 [116].

«Песнь о Хамдире» в «Эдде» рассказывает о мести сыновей Гудруны Хамдира и Сорли Иормунреку (Эрманариху) за убийство их сестры Сванхильды, дочери Гудруны и Сигурда, которую ее муж несправедливо заподозрил в супружеской измене. Братья, напав на Иормунрека во время пира, отрубают ему руки и ноги, он же велит своей свите побить их камнями (ср. приложение III, стр. 401). По общим очертаниям сюжета «Песнь о Хамдире» совпадает с нижненемецкой народной балладой «Смерть Эрманариха» (см. выше, прим. 95).

К стр. 299 [117].

Древнесаксонская *«Книга Бытия»*, сохранившаяся в отрывке, представляет, как и «Хелианд» (см. выше, прим. 73), аллитерирующий эпос на библейский сюжет.

К стр. 300 [118].

См. «Kudrun», die echten Teile des Gedichtes, mit einer kritischen Einleitung hsg. v. K. Müllenhoff, 1895; K. Müllenhoff, Beowulf, Berlin, 1883 (ср. вступительную статью, стр. 8); B. Ten-Brink, Beowulf, Strassburg, 1888.

К стр. 301 [119].

«Вылущить» первоначальные «подлинные» песни из текста эпической поэмы пытались Лахман, Мюлленгоф и другие представители теории редакционного свода. См. вступительную статью. стр. 8.

К стр. 303 [120].

«Миф» в смысле фабулы у Аристотеля см. в его «Поэтике».

К стр. 305 [121].

«Песнь об Иринге» выделялась Лахманом в самостоятельную (19-ю) эпизодическую песню на основе авантюры XXXV «Песни о Нибелунгах», озаглавленной «Как был убит Иринг».

К стр. 306 [122].

«Повествовательные» и *«ситуационные песни»*. См. вступительную статью, стр. 16.

К стр. 306 [123].

«Песнь о Тримре» и *«Песнь о Химире»* — мифологические песни «Эдды», рассказывающие о борьбе бога-громовника Тора с великанами.

К стр. 306 [124].

Снорри Стурлусон (1178—1241) — см. источники *б 3*.

К стр. 306 [125].

«Поездка Скирнира» в «Эдде» рассказывает о сватовстве бога Фрейра к Герде, дочери великана Гюмира. В качестве свата в страну великанов отправляется Скирнир, слуга Фрейра.

К стр. 307 [126].

«Песнь о Веланде», волшебном кузнеце, объединяет в «Эдде» два сказания. В первой части рассказывается о женитьбе Веланда и двух его братьев на трех лебединых девах-валькириях (международный сказочный сюжет, каталог Аарне № 400); во второй — о том, как король Нидход искалечил Виланда, чтобы лишить его возможности покинуть его службу, и как Виланд отомстил ему, убив его малолетнего сына и изнасиловав его дочь Бодвильду, а потом улетел на выкованных им крыльях (последний мотив представляет некоторое сходство с древнегреческим сказанием о волшебном кузнеце Дедале). Сказание о Веланде было известно всем германским народам. Кроме «Эдды», его вторая часть пересказана в «Саге о Тидреке» (гл. 72—79) и упоминается в англосаксонской поэзии. Ср. Helge H o l m s t r ö m, Studier över svanjungfrumotivet i Völundarkvitha och annorstädes, Malmö, 1919.

К стр. 308 [127].

Лакуна рукописи «Эдды» — см. вступительную статью, стр. 29. Речь идет об «отрывке» (bröt) «старой песни о Сигурде».

К стр. 308 [128].

Хельги Хьорвардсон и *Хельги, убийца Хундинга,*— герои скандинавских эпических сказаний, не известные другим германским народам. Центральным эпизодом того и другого сказания является любовь героя к валькирии. Сказание о Хельги, убийце Хундинга, сохранившееся в «Эдде» в двух параллельных по содержанию песнях, было в своем дальнейшем развитии включено в цикл сказаний о Волсунгах; Хельги является здесь сыном Сигмунда (отца Сигурда) и мстит его убийцам, Хундингу и его сыновьям (как Сигурд в «Песни о Регине»). Следующие за ними в «Эдде» *песни о Регине* (волшебном кузнеце, воспитывающем Сигурда в лесу), о драконе *Фафнире* (бой с драконом и добыча клада), о *Сигрдрифе* (валькирии, пробужденной Сигурдом, см. прим. 26) образуют «биографию» юного Сигурда, которой предпослан, в начале «Песни о Регине», рассказ о происхождении клада карлика Андвари («золота Рейна») и лежащем на нем проклятии (в пересказе Снорри см. приложение III). Все эти песни сохранились лишь в отрывках, объединенных прозаическим сценарием составителя-сборника.

К стр. 309 [129].

Исландские *«саги о древних временах»* («Förnaldarsögur») в отличие от реалистических семейных саг прикреплены к именам полуисторических или легендарных героев ранней эпохи викингов, живших преимущественно в период до окончательного заселения

Исландии (870—930 годы) или в еще более отдаленные времена. Саги эти носят характер героических романов приключения с эпическими и сказочными мотивами, нередко фантастического характера. Некоторые из них содержат отрывки героических песен «эддического» стиля, не вошедших в состав «Эдды». К этому жанру относятся саги о Хервор, о Рагнаре Лодброке, о Хрольфе Краки, а также саги о Волсунгах и о Тидреке, основанные на эпических песнях.

К стр. 309 [130].

«Песнь о Хервор» в саге того же названия представляет диалог между девой-воительницей Хервор и ее убитым в бою отцом Ангантюром. Хервор приходит ночью к могильному холму Ангантюра, чтобы получить из его рук чудесный меч Тюрфинг, который она передает своему сыну Хрейдмару, одному из легендарных героев «саг о древних временах». См. исследование И. Шаровольского, Сказание о мече Тюрфинге, Киев, 1906.

К стр. 311 [131].

«Пророчество Грипира» — в форме диалога между юным Сигурдом и вещим старцем Грипиром рассказывает всю будущую историю Сигурда. Песня эта принадлежит к позднему «ситуационному» жанру (по терминологии Хойслера) и поставлена составителем «Эдды» в начале цикла песен о Сигурде и Нибелунгах, составляющих вторую часть этого сборника.

К стр. 311 [132].

О свидетельстве Саксона Грамматика см. выше, прим. 56. Саксон Грамматик (около 1150—1216 годов) — автор латинской «Истории Дании» («Gesta Danorum»), содержащей в первых своих девяти разделах прозаическое переложение целого ряда скандинавских героических сказаний и песен. См. Paul Herrmann, Heldensagen des Saxo Grammaticus, Leipzig, 1922.

К стр. 312 [133].

Слова Маркера. Маркер — немецкий поэт второй половины XIII века, автор дидактических стихотворений в жанре «шпруха» («изречения»). Цитируемый отрывок содержит репертуар немецкого шпильмана того времени.

К стр. 312 [134].

О скандинавских балладах на темы сказания о Нибелунгах см. источники *б 6*.

К стр. 315 [135].

Исландские *«римы»* (rimur) — рифмованные песни по континентальным образцам, которые начиная с XIV века постепенно вытесняют старую аллитерирующую поэзию.

К стр. 316 [136].

Похищение жены героя и ее возвращение представляет «второй тур» эпического сюжета, варьирующий содержание первого: прием, обычный в эпосе немецких шпильманов и повторяющий сюжетную схему многих сказок о сватовстве.

К стр. 317 [137].

«Битва при Оттербурне» — английская историческая баллада, рассказывающая о набеге шотландцев под предводительством герцога Дугласа на владения английского графа Перси Нортумберландского (1388). «Битва при Оттербурне» была в дальнейшем переработана и послужила источником для известной английской народной баллады XVI века «Охота на Чивиоте» («The Hunting of the Cheviot» или «Chevy Chase»). См. K. N e s s l e r, Geschichte der Ballade Chevy Chase, Berlin, 1911.

К стр. 320 [138].

Codex Regius — рукопись «Эдды» Датской королевской библиотеки в Копенгагене (см. источники *б 1)*. Хойслер сопоставляет «Эдду», как древнеисландский песенный сборник, с многотомным полным собранием английских народных баллад Чайльда: F. J. C h i l d, The English and Scottish Popular Ballads, Boston, 1882 и сл.

К стр. 320 [139].

«Песнь о Хамдире» — к последующему ср. прозаическое переложение Снорри, приложение III.

К стр. 328 [140].

«Предыстория клада», как и *«мотив проклятия, тяготеющего над золотом»*, наличествовали в «Эдде» в начальной части «Песни о Регине» и отчетливо выступают в прозаическом переложении Снорри (см. приложение III). Рихард Вагнер положил мотив «проклятого золота» в основу своей тетралогии «Кольцо Нибелунга» (1853—1874), откуда он проник в научно-популярную литературу, которую имеет в виду Хойслер.

К стр. 329 [141].

Гьюкунги — скандинавская форма родового имени бургундских королей, соответствующая немецкому Гибихунги. См. «Сказание и песнь о Нибелунгах», стр. 58 и прим. 14.

К стр. 330 [142].

Вывывающая речь последнего бургунда — Гуннара в «Песни об Атли» («Atlakvitha», стр. 26—28), Хагена в «Песни о Нибелунгах» (строфа 2371); содержат в сходной ситуации одинаковый мотив: теперь я один знаю о тайне клада, и ты никогда о нем не услышишь!

К стр. 333 [143].

Мы выпустили гл. 4 книги Хойслера, посвященную процессам циклизации в английских и датских балладах, поскольку она не относится непосредственно к проблеме эпоса.

К стр. 335 [144].

Программные песни — поздний скандинавский жанр ситуационных песен, обобщающих основные сюжеты, связанные с героем, в форме предсказания его судьбы («Пророчество Грипира») или «героической элегии», воспоминания о прошлом («Плач Гудруны», «Поездка Брюнхильды в Хель») и др. См. A. Heusler, Die altgermanische Dichtung, стр. 186 (библ. III, 15).

К стр. 336 [145].

Сказание о Гротти, мельнице богатства или счастья,— широко распространенный фольклорный мотив (ср. Сампо в «Калевале»). Владение этими волшебными жерновами приписывается скандинавским сказанием датскому королю Фроди из рода Скьольдунгов, который заставил двух взятых им в плен великанш молоть ему золото на мельнице Гротти. Великанши, работавшие дни и ночи, разбивают мельницу и с нею богатство и удачу короля, который погибает во время вражеского набега. «Песнь о Гротти» сохранилась в «Эдде» Снорри, где приводится для пояснения мифологического образа «мука Фроди» (золото). В ее состав входит рабочая песенка, которую поют великанши под вращение жерновов, вероятно, более древняя, чем приурочение мельницы к имени Фроди. *Хальфбанинги* — датские короли, потомки Хальфдана, сына Фроди.

К стр. 337 [146].

«Нибелунги сами себя создали». Эта точка зрения Мюлленгофа соответствует романтической теории Якоба Гримма, согласно которой эпос, как создание народного коллектива, не имеет индивидуального автора. См. вступительную статью, стр. 7.

История и миф в германских героических сказаниях

Historisches und Mythisches in der germanischen Heldensage (Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin, 1909, стр. 920—945).

К стр. 345 [147].

Свенд Грундтвиг (Svend Grundtvig, 1824—1883) — крупный датский фольклорист, издатель полного собрания старинных датских народных баллад: «Gamle Danske Folkeviser», 1853 и сл.

К стр. 346 [148].

Видигоя (Vidigoia) упоминается историком готов Иорданом (VI век) как «храбрейший из готов», о котором «сложено много песен»; погиб в бою с сарматами (около 330 года). В поэмах о бегстве и возвращении Дитриха он выступает вместе со своим боевым товарищем Хейме как витязь-изменник, перешедший на сторону Эрманариха. В «Равенской битве» он убивает сыновей Этцеля, сражающихся в войске Дитриха, и его младшего брата Дитхера, в «Смерти Альпхарта» — этого молодого героя, племянника старого Хильдебранда. Он — сын русалки, участвует в сказочных приключениях молодого Дитриха в стране карликов и великанов. Имена обоих витязей упоминаются уже в англосаксонском эпосе IX века («Видсид»).

К стр. 346 [149].

Kreka, или *Kerka,* по сообщению византийского посла Приска (449),— главная жена Аттилы; судя по имени, была гречанкой (Graeca), может быть — византийской царевной. В немецких эпических сказаниях о Дитрихе Бернском и о гибели Нибелунгов «госпожа Хельха» — первая жена Этцеля, покровительница изгнанника Дитриха. После ее смерти женою Этцеля становится Кримхильда. Венгерская хроника Кезы рассказывает о междоусобной борьбе после смерти Аттилы между сыновьями его от греческой царевны и от германки Кримхильды (исторической Ильдико?); германского царевича поддерживал Дитрих Веронский (см. Wilhelm Grimm, библ. I, 1, стр. 183). Курт Вайс (библ. II, 36) высказал предположение, что эти исторические события послужили источником сказания о гибели Нибелунгов.

К стр. 346 [150].

«*Песнь о битве гуннов с готами*» — одна из старейших в германском эпическом репертуаре, сохранилась в «Саге о Хервор» и в прозаическом переложении «Истории Дании» Саксона Грамматика. Согласно сказанию, битва эта была вызвана семейной распрей между сыновьями готского короля Хейдрека — его законным наследником Ангантюром и незаконным сыном Хлодом, который добивался своей части наследства при поддержке своего деда по матери, гуннского короля Гумли. Девять дней продолжается

битва, наконец огромные полчища гуннов обращены в бегство, а их вожди погибают. Принято считать, что песня эта прославляет битву на Каталаунских полях (451), в которой гунны Аттилы были разбиты римским военачальником Аэцием и его германскими (вестготскими) союзниками (см. прим. 44), а может быть, и более ранние бои между остготами и гуннами во времена Эрманариха (375), на берегах Днепра и Дона, которые упоминаются в песне (Danpr и Dun). Для германского эпоса характерно изображение «битвы народов» как семейной распри. Однако отождествление имени Angantýr (в англосаксонской форме Ingenthéow) с Аэцием является крайне спорным и представляет характерное преувеличение в духе «исторической школы».

К стр. 347 [151].

Гензимунд (Gensimundus) был воспитателем и опекуном трех малолетних королевичей из остготской династии Амалов, Теодемера, отца Теодориха, и двух его братьев; по словам историка Кассиодора (480—565), секретаря Теодориха, его имя осталось жить в памяти готов, и его всюду прославляли в песнях. Поэтому Мюлленгоф и ряд других исследователей хотели видеть в нем исторический «прототип» старого Хильдебранда, «дядьки» и начальника дружины Дитриха Бернского. См. K. Müllenhoff, Zeugnisse und Exkurse zur deutschen Heldensage, Zeitschrift für deutsches Altertum, т. XII, 1864; O. L. Jiriczek, Deutsche Heldensagen, т. I, Straßburg, стр. 274. Правильнее было бы говорить здесь не об индивидуальном прототипе, а о типическом явлении германского дружинного быта (ср. роль Берхтунга в «Вольфдитрихе», «верного Эккарта» в сказании о Харлунгах и др.).

К стр. 347 [152].

О неудачном морском набеге гаутского (или датского) короля *Хюгелака* (Chochilaicus) на франков в правление короля Теодориха, сына Хлодвига, в котором Хюгелак был разбит франками и сам погиб (около 516 года), рассказывает летописец Меровингов Григорий Турский (VI век). В англосаксонском «Беовульфе» Хюгелак — дядя Беовульфа; после его гибели Беовульф становится королем гаутов (Beowulf, стр. 2200 и сл.).

К стр. 347 [153].

Скьольдунги (Skjoldunge), или Скильдинги,— древнейший род датских королей, к которому легенда относит Фроди (см. прим. 145), его сына Хеальфдана, внука Хельги и правнука Хрольфа Краки (о последнем существует исландская «сага древних времен»). Героические сказания о Скьольдунгах сохранились

в пересказах Саксона Грамматика и датской хроники Свена Огесена (около 1200 года). *Инглинги* (Ynglinge), или Скильфинги (Scilfinge),— шведская королевская династия; ее стихотворная родословная («Ynglingatal», около 870 года) была использована Снорри в его «Саге об Инглингах», представляющей введение к его историческому труду «Круг земной» («Хеймскрингла», около 1230 года). Героические сказания о Скьольдунгах и Инглингах нашли частично отражение в упоминаниях англосаксонского эпоса.

К стр. 347 [154].

Оффа, король англов (в скандинавских источниках Уффо), упоминается в «Беовульфе» и «Видсиде»: в бою с врагами он мечом своим закрепил границу англов у Фифельдора (т. е. по р. Эйдер). Таким образом, сказание сохранило воспоминание о событиях, имевших место на старой родине англов в Ютландии (Шлезвиге) до их переселения на Британские острова (вероятно, еще в IV веке), где имя Оффы сохранилось в родословных таблицах королей Мерсии. Более подробно о подвиге Оффы рассказывают его латинское житие, сохранившееся в двух редакциях («Vita Offae», I и II, около 1200 года), а также датские источники (Саксон Грамматик и Свен Огесен), в которых он является датчанином и воюет с саксами. По этим рассказам, основанным на героическом сказании, Оффа, единственный сын старого короля Вармунда, до тридцатилетнего возраста был немым. Когда враг угрожает захватить престол его отца, Оффа, получив дар речи, побеждает в поединке вражеского богатыря и таким образом спасает родную землю. См. ниже, стр. 353.

К стр. 349 [155].

По свидетельству современных исторических источников (Аммиан Марцеллин), обширное царство остготского короля Эрманариха в причерноморских степях было разрушено нашествием гуннов в 375 году, причем сам Эрманарих покончил жизнь самоубийством; после этого остготы почти на целое столетие сделались данниками гуннов. Вокруг этих исторических событий рано сложилось поэтическое сказание, о зарождении которого свидетельствует рассказ историка готов Иордана (VI век). По его сообщению, гибели Эрманариха предшествовало предательство племени Росомонов и жестокое наказание, которому король подверг женщину из этого племени Сунильду (т. е. Сванхильду) «за измену ее мужа» или «за измену мужу» (текст допускает двоякое истолкование); Сунильда была четвертована (разорвана лошадьми), за что ее братья Сарус и Амиус (ср. Сорли и Хамдир в «Эдде») отомстили королю, нанеся ему неизлечимую рану. При слухе о приближении гуннов

престарелый Эрманарих, достигший стадесятилетнего возраста, покончил с собой, страшась как мучений, причиняемых раной, так и неизбежного поражения.

Этот рассказ, в котором историко-политические мотивы (измена Росомонов, гуннское нашествие) сочетаются с личными, вероятно, легендарного характера (семейная распря, Сванхильда и ее братья), является зачаточной формой сказания о Сванхильде, как оно рассказано в «Эдде» в «Песни о Хамдире» (см. выше, прим. 116 и приложение III, стр. 401). В Германии сказание об измене Сванхильды было забыто и не нашло отражения в эпосе, хотя в исторических источниках встречаются имена ее братьев (Hemido и Serila) как виновников гибели Эрманариха (Кведлинбургская хроника, начало XI века). Однако под влиянием этого сказания, как и сказания о Харлунгах (см. выше, прим. 50), Эрманарих рано получил черты жестокого властителя, свирепствующего против своих собственных родичей, каким он является в особенности в немецких поэмах о Дитрихе Бернском, где он заменил Одоакра в качестве главного антагониста героя (см. выше, прим. 49). Англосаксонский эпос уже в VIII веке, вероятно под влиянием того же сказания, также говорит о «волчьей душе» Эрманариха.

К стр. 351 [156].

Современные стихи вроде «Песни о Людвиге». «Песнь о Людвиге» представляет хвалебную песню в рифмованных стихах, сочиненную неизвестным автором на древненемецком языке по случаю победы, одержанной в 881 году западнофранкским королем Людовиком III над норманнами при Сокуре. Она проникнута церковным духом и не связана со старым германским эпосом. Под *«современными стихами»* Хойслер понимает песни хвалебного содержания, прославляющие князя, одержанную победу и т. п., вроде хвалебных песен исландских скальдов, дружинных певцов скандинавских конунгов. Такие песни в отличие от героического эпоса в большей степени отражают современные историко-политические события. Ср. A. Heusler, Die altgermanische Dichtung, гл. XIV, Das Preislied.

К стр. 351 [157].

Германский эпос *не знает национального врага.* См. вступительную статью, стр. 32.

К стр. 352 [158].

Сказание об *Ингельде* известно в пересказе англосаксонского «Беовульфа» (строфа 2025 и сл.), поскольку подвиги Беовульфа

совершаются при дворе датского короля Хродгара, одного из действующих лиц этого сказания (см. выше, прим. 71). Хродгар одержал победу над королем «хадубардов» Фродо, который погиб в бою. Из боязни мести Фродо отдает свою дочь за Ингельда, малолетнего сына убитого. Однако Ингельд, достигнув совершеннолетия, нарушает мирный договор по наущению одного старого дружинника своего отца, когда датчане во время пира похваляются мечом, отнятым в бою у Фродо. Хадубарды поджигают дворец Хродгара, где происходит пир, но терпят снова поражение от датчан. В позднейшем прозаическом переложении Саксона Грамматика, основанном на скандинавской эпической традиции, сохранилась тема семейной распри между свойственниками, но давно забытые «хадубарды» заменились датчанами (Скьольдунгами), а их врагами являются саксы. В роли старого дружинника здесь выступает «дядька» Ингельда — *Старкадр,* герой ряда скандинавских эпических сказаний, известных в пересказе того же автора.

К стр. 353 [159].

Эпоха Вальдемаров — Вальдемара I Великого (1157—1182) и Вальдемара II Победителя (1200—1241) — отмечена укреплением королевской власти и широкой военной экспансией Дании (успешная борьба против славян и саксов, захват Любека, острова Рюгена и значительной части южного побережья Балтийского моря). Саксон Грамматик и Свен Огесен жили в это время.

К стр. 354 [160].

Ересь Ария — христианское вероучение, осужденное господствующей церковью на Никейском соборе (325 год). Арианами были многие древнегерманские племена, в том числе и готы, принявшие христианство в пору господства арианства в Византии. Исторический Теодорих Великий и остготы его времени в отличие от романского населения Италии, принадлежавшего к католической церкви, были арианами.

К стр. 356 [161].

Браги Боддасон, старейший норвежский скальд (первая половина IX века); после смерти почитался как создатель и покровитель этого рода поэзии.

К стр. 357 [162].

Беккер, Бедье и *Форетч.* Французский ученый Жозеф Бедье отрицал традиционный исторический характер старофранцузского героического эпоса, рассматривая французские эпопеи как «эпические легенды», созданные жонглерами XI века, состоявшими на службе монастырей. См. Joseph B é d i e r, Les légendes épiques,

Paris, 4 тома, 1908 и сл. К аналогичной точке зрения пришел и немецкий ученый Ф. А. Беккер в своем исследовании эпического цикла Гильома Оранжского. См. Ph. A. B e c k e r, Der südfranzösische Sagenkreis und seine Probleme. «Grundriss der altfranzösischen Literatur», Heidelberg, 1898. Точка зрения Бедье и Беккера характерна для антидемократического направления зарубежной медиэвистики, отрицавшего традиционные народные корни средневековой литературы. Критику этого направления дал проф. А. А. Смирнов: см. «Историю французской литературы», изд. АН СССР, т. I, 1946, стр. 48 и сл. Карл Форетч искал источники эпоса в устных рассказах. См. Carl V o r e t z s c h, Epische Studien, т. I, 1901.

К стр. 357 [163].

Памятные стихи (Merkverse) — древний дидактический жанр германской поэзии, содержащий перечисление мифологических имен, народов и их князей, родословные и т. п. К этому жанру относятся некоторые дидактические песни «Эдды», стихотворная родословная Инглингов (см. прим. 153), репертуар скопа в «Видсиде» (см. прим. 20) и др. См. A. H e u s l e r, Die altgermanische Dichtung, гл. X, Merkdichtung.

К стр. 358 [164].

Симон Кеза (Simon K é z a), вторая половина XIII века,— автор написанной на латинском языке «Венгерской хроники», которая рассматривает гуннов как предков венгерского народа и содержит ряд сообщений об Аттиле, Дитрихе Бернском и Кримхильде, отклоняющихся в некоторых подробностях от немецкой традиции. См. Wilhelm G r i m m, Die deutche Heldensage, № 63 и прим. 54.

К стр. 358 [165].

О фризе Бернлефе, знаменитом в своем народе слепом певце, воспевавшем «деяния предков и подвиги царей», рассказывает латинское житие св. Людигера (744—809). Обращенный Людигером в христианство, фризский певец стал служить церкви, слагая песни религиозного содержания на своем родном языке. Аналогичные свидетельства существуют об англосаксонских поэтах Кэдмоне (конец VII века), Кюневульфе (конец VIII века), создателях религиозного эпоса на темы священного писания и житийной литературы в традиционном стиле древнегерманского аллитерирующего эпоса. См. вступительную статью, стр. 19.

К стр. 360 [166].

«Песнь о Бьярки» («Bjarkamál») связана с рассказом о гибели последнего Скьольдунга Хрольфа Краки в семейной распре во

время ночного набега шведов и гаутов. Бьярки — дружинник конунга; он призывает остальных дружинников сохранить верность своему вождю («Сага о Хрольфе Краки»). Сохранилось только три строфы этой песни, но Саксон Грамматик переложил ее содержание латинскими гекзаметрами. В «Саге об Олафе Святом» рассказывается, что этот король в своей последней битве, чтобы воодушевить дружину, приказал своему верному скальду Тормоду спеть «старую песню о Бьярки» (1030).

К стр. 360 [167].

Бравальская битва, в которой погибает престарелый датский конунг Харальд Боевой Клык, сражаясь против полчищ шведского короля Сигурда Хринга, известна по рассказу Саксона Грамматика и некоторым другим прозаическим источникам, изображающим ее как битву народов, вызванную, как обычно, семейной и племенной распрей. Нельзя сказать определенно, лежит ли в основе этого героического сказания старая эпическая песня; во всяком случае, она не сохранилась.

К стр. 361 [168].

Сюжет *Амлета* (Amlethus) — месть за убитого отца, рассказан у Саксона Грамматика (отдаленный источник «Гамлета» Шекспира). Чтобы дождаться случая отомстить убийце, Амлет притворяется сумасшедшим. Сходная черта в сказании о Люции Юнии Бруте («тупоумном»), мстителе за обесчещенную царем Тарквинием Лукрецию, является случайным совпадением. Сходство германского сказания о Веланде с греческим об искусном кузнеце Дедале (см. прим. 126) имеет типологический, а не генетический характер (широко распространенные сказания о чудесных кузнецах, восходящие к начальной эпохе обработки металлов).

К стр. 362 [169].

Вендами немцы называли приэльбских славян, с которыми начиная с X века они вели кровопролитные войны. Датчане также воевали с западными славянами в Поморье (Померании); король Вальдемар I взял в 1166 году славянский город Аркону на острове Рюгене (Руяне). *Вильцы,* или *вильтины* (в «Саге о Тидреке Бернском» и у Саксона Грамматика),— одно из западнославянских племен. Войны с вильтинами в эпосе отражают исторические походы против славянских народов. См. А. Н. Веселовский, Русские и вильтины в «саге о Дитрихе Бернском», Петербург, 1906.— Waldemar Haupt, Zur niederdeutchen Dietrichsage, Berlin, 1914.

К стр. 362 [170].

Хольгер Датчанин, Ожье Датчанин (Ogier le Danois),— один из героев старофранцузского эпоса каролингского цикла, проникший под этим скандинавским именем в Данию благодаря исландской «Саге о Карле Великом» (Karla Magnus-Saga, XIII век.)

К стр. 366 [171].

Мюрквид (Myrkvithr) — букв. «темный лес»; в эпосе как географическое название — пограничный лес, лежащий на краю «земли гуннов» или обитаемой земли вообще (страны богов); отождествляется с исторической Silva Hercynia в средней Германии.

К стр. 366 [172].

Синонимы (так называемые heiti в поэтике исландских скальдов) служили для вариации основных понятий древнегерманского эпоса (воин, битва, корабль и т. п.). Параллелизм, связанный с синонимической вариацией, является важным стилистическим средством германского аллитерирующего эпоса, в особенности в более поздний период. См. вступительную статью, стр. 21.

К стр. 367 [173].

Битва душ павших в бою. По представлению многих народов, в том числе и древних германцев, души павших в бою пробуждаются ночью на поле сражения и возобновляют призрачную битву. В прозаическом переложении сказания о похищении Хильды в «Эдде» Снорри рассказывается, что Хильда каждую ночь своими чарами воскрешала павших в бою воинов своего отца и возлюбленного для такой битвы. Поздним отражением этого народного представления является фольклорный по своему происхождению рассказ о «ночном смотре» Наполеона («В двенадцать часов по ночам из гроба встает барабанщик...»).

К стр. 369 [174].

Скильд Скефинг — мифический родоначальник Скильдингов (см. прим. 153), о котором рассказывает «Беовульф» (стихи 4—52): он прибыл в страну датчан из-за моря, в челноке, наполненном оружием и сокровищами; когда он умер после долгого счастливого царствования, его похоронили таким же образом в челноке и отправили за море (отражение древнего похоронного обряда, известного и у германских народов). Слово «скеаф» (англосакс. sceaf) означает «сноп»; возможно, что мифологический родоначальник династии мыслился как культурный герой, связанный с земледелием.

К стр. 370 [175].

Смерть Зигфрида сопоставляется с *мифом о смерти Бальдра* лишь на основании внешнего сходства наличия мотива «условной уязвимости» героя (см. вступительную статью, стр. 43 и прим. 80).

К стр. 371 [176].

Мы опускаем таблицу, в которой Хойслер перечисляет фантастические (мифологические и сказочные) мотивы германских эпических сказаний, и приводим только итоги подсчета этих мотивов.

К стр. 371 [177].

Мастерский выстрел Эгиля. В «Песни о Веланде» воспевается волшебный стрелок Эгиль, он является братом чудесного кузнеца Веланда. В «Саге о Тидреке», где пересказывается (по нижненемецким источникам) сказание о Веланде, его брат Эгиль по приказу Нидунга должен сбить стрелой яблоко с головы своего трехлетнего сына. Эгиль прячет две другие стрелы в рукав и после «мастерского выстрела» признается королю, что эти стрелы были бы предназначены для него, если бы он попал в своего мальчика. Рассказ о «мастерском выстреле» имеет широкое распространение в фольклоре различных германских народов; с историческим приурочением — в известном швейцарском предании о Вильгельме Телле.

К стр. 375 [178].

«Золотоволосый» («Goldener») — сказка сборника Гриммов № 136, более известная под заглавием «Железный Ганс» («Der Eisenhans»). См. J. Bolte u. G. Polivka, Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, т. III, Leipzig, 1918, стр. 97. Хойслер имеет в виду сказочную теорию Панцера. См. F. Panzer, Hilde—Gudrun, 1901, стр. 251. О так называемых русских *«сказках о Зигфриде»* см. вступительную статью, стр. 44.— *Пробуждение Сигурдом спящей валькирии* — в «Песни о Сигрдрифе (см. прим. 26).

БИБЛИОГРАФИЯ

I. Германский героический эпос

Свидетельства: 1. Wilhelm Grimm, Die deutsche Heldensage. Изд. 3. Gütersloh, 1889. — 2. K. Müllenhoff. Zeugnisse und Exkurse zur deutschen Heldensage (Zeitschrift für deutsches Altertum, т. XII, 1865, стр. 253—386, 413—443).

Перевод важнейших источников: 3. A. Raszmann, Die deutsche Heldensage und ihre Heimat. 2 тома, изд. 2. Hannover, 1863.

Обзоры и исследования: 4. O. L. Jiriczek, Die deutsche Heldensage (Sammlung Göschen, № 32, изд. 4, Straßburg, 1919). — 5. O. L. Jiriczek, Deutsche Heldensagen, т. I, Straßburg, 1894. — 6. B. Symons, Heldensage (Grundriß der germanischen Philologie, herausg. v. H. Paul, изд. 2., т. III, Straßburg, 1900, стр. 606—734). — 7. F. von der Leyen, Die deutschen Heldensagen, изд. 2, München, 1923. — 8. J. Bruinier, Die germanische Helden sage. Leipzig u. Berlin, 1915 (в серии: «Aus Natur- und Geisteswelt»). — 9. E. Mogk, Deutsche Heldensage, изд. 2, Leipzig, 1926. — 10. H. Schneider, Germanische Heldensage. т. I—II, 1—2, Berlin u. Leipzig, 1928—1933; рец.: A. Heusler, Anzeiger für deutches Altertum, т. 54, 1929, стр. 102—108 (Kleine Schriften, т. I, стр. 175—212). — 11. H. Schneider, Deutsche Heldensage, 1930; Englische und nordgermanische Heldensage, 1933 (Sammlung Göschen). — 12. F. R. Schröder, Germanische Heldendichtung, 1935; Mythos und Heldensage (Germanisch-romanische Monatsschrift, т. 36, 1955, стр. 1—21). — 13. G. Baesecke, Vorgeschichte des deutschen Schrifttums, Halle, 1940. — 14. W. Betz, Die deutsche Heldensage (Deutsche Philologie im Aufriß, herausg. v. W. Stammler, т. III, 1957, стр. 1459—1548).

Историография: 15. Th. Haarer, Geschichte der deutschen Heldensagenforschung von den Anfängen bis Andreas Heusler, Tübingen, 1924.

Обзоры литературы: 1. Hermann Fischer, Die Forschungen über das Nibelungenlied seit Karl Lachmann, Leipzig, 1874. — 2. R. V. Muth, Einleitung in das Nibelungenlied, Paderborn, 1877. — 3. Th. Abeling, Das Nibelungenlied und seine Literatur, Leipzig, 1907; дополнение: Zu den Nibelungen. Beiträge u. Materialien v. M. Ortner u. Th. Abeling, часть II (до 1919). — 4. Mary Thorp, The Study of the Nibelungen Lied, being the History of the Epic and Legend from 1755 to 1935. Oxford, 1940. — См. также: F. Panzer, № 34, стр. 19—63.

Исследования: 5. K. Lachmann, Über die ursprüngliche Gestalt des Gedichtes von der Nibelunge Not, Berlin, 1816. — 6. K. Lachmann, Zu den Nibelungen und zur Klage, Berlin, 1836. — 7. A. Holtzmann, Untersuchungen über das Nibelungenlied, Stuttgart, 1854. — 8. K. Müllenhoff, Zur Geschichte der Nibelungensage (Zeitschrift für deutsches Altertum, т. X, 1855 стр. 146—180). — 9. K. Bartsch, Untersuchungen über das Nibelungenlied, Wien, 1865. — 10. E. Jessen. Über die Eddalieder (Zeitschrift für deutsche Philologie, т. III, 1875). — 11. B. Symons, Untersuchungen über die sogenannte Völsunga-Saga (Paul-Braune's Beiträge, т. III, 1876, стр. 199—303). — 12. W. Wilmanns, Beiträge zur Geschichte und Erklärung des Nibelungenliedes, Halle, 1877. — 13. E. Kettner, Zur Kritik des Nibelungenliedes (Zeitschrift für deutsche Philologie, т. 15—17, 19—20, 23, 1883—1891); Die österreichische Nibelungendichtung, Berlin, 1897. — 14. W. Golther, Die Wielandsage und die Wanderung der fränkischen Heldensage (Germania, т. 33, 1888, стр. 449—480); Norddeutsche und Süddeutsche Heldensage und die älteste Gestalt der Nibelungensage, там же, т. 34, 1889, стр. 265—297; Studien zur germanischen Sagengeschichte (Abhandlungen der Bayrischen Akademie der Wissenschaften, philos.-philol. Klasse, т. XVIII, Abt. 2. München, 1889, стр. 399—504); Über die Sage von Siegfried und den Nibelungen (Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, т. 12, 1899, стр. 186—208, 289—316). — 15. H. Lichtenberger, Le poème et la légende des Nibelungen, Paris, 1891. — 16. Fr. Vogt, Dornröschen-Thalia (Festschrift für K. Weinhold, 1896). — 17. W. Braune, Die Handschriftenverhältnisse des Nibelungenliedes, Halle, 1900. — 18. H. Paul, Die Thidreksaga und das Nibelungenlied, München, 1900. — 19. W. Wilmanns, Der Untergang der Nibelunge in alter Sage und Dichtung, Berlin, 1903. — 20. R. C. Boer, Untersuchungen über den Ursprung und die Entwicklung der Nibelungensage, т. 1—3,

1906—1909. — 21. G. Holz, Der Sagenkreis der Nibelunge, Leipzig, 1907 (Wissenschaft u. Bildung, 6). — 22. K. Droege, Zur Geschichte des Nibelungenliedes (Zeitschrift für deutsches Altertum, т. 48, 1907, стр. 471 и сл.); Die Vorstufe unseres Nibelungenliedes (там же, т. 51, 1909, стр. 177 и сл.); Nibelungenlied und Waltharius, там же, т. 52, 1910, стр. 193 и сл.); Zur Geschichte der Nibelungendichtung und der Thidreksaga (там же, т. 58, 1920, стр. 1 и сл.). Das ältere Nibelungenepos (там же, т. 62, 1925, стр. 185 и сл.); — 23. G. Roethe, Nibelungias und Waltharius (Sitzungsberichte der Preußischen Akademie der Wissenschaften, 1909). — 24. F. Vogt, Volksepos und Nibelungias, Breslau, 1911 (Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde, H. XIII—XIV). — 25. F. Panzer, Studien zur germanischen Sagengeschichte: т I. Beowulf, München, 1910; т. II. Sigfrid, München, 1913. — 26. L. Polak, Untersuchungen über die Sigfridsagen, 1910; Untersuchungen über die Sage vom Burgundenuntergang (Zeitschrift für deutsches Altertum, т. 54—55, 60, 1910—1911, 1916). — 27. F. R. Schröder, Nibelungenstudien, Bonn, 1921. — 28. J. Körner, Das Nibelungenlied, Berlin, 1921 (Aus Natur- u. Geisteswelt, 591). — 29. A. Löwis of Menar, Die Brünhildsage in Rußland, Berlin, 1923 (Palaestra, 142); рец.: Б. М. Соколов, Новейшие труды иностранных ученых по русскому эпосу («Художественный фольклор», II—III, М., 1927, стр. 39—58). — 30. E. Tonnelat, La chanson des Nibelungen, Strassbourg, 1926. — 31. H. Hempel, Nibelungenstudien, т. I, 1926; Sächsische Nibelungendichtung und sächsischer Ursprung der Thidreksaga (Festschrift für F. Genzmer, Heidelberg, 1952, стр. 138—156). — 32. D. v. Kralik, Die Sigfridtrilogie in Nibelungenlied und in der Thidreksaga, т. I, Halle, 1941. — 33. F. Panzer, Studien zum Nibelungenliede, Frankfurt a. M., 1945. — 34. H. Schneider, Die deutschen Lieder von Siegfrieds Tod. Weimar, 1947. — 35. F. Panzer, Nibelungische Ketzereien (Beiträge, т. 72, 1950, стр. 463—500; 73, 1951, стр. 95—123; 75, стр. 248—272). — 36. Kurt Wais, Frühe Epik Westeuropas und die Vorgeschichte des Nibelungenliedes. Mit einem Beitrag von Hugo Kuhn, Brünhild und das Krimhildlied, Tübingen, 1953. — 37. F. Panzer, Das Nibelungenlied, Entstehung und Gestalt, Stuttgart, 1955.

На русском языке: 38.— Т. Н. Грановский, Песни Эдды о Нифлунгах, 1851 (см. Собрание сочинений, т. I, М., 1856 и сл. изд.).— 39. Ф. И. Буслаев, Песни древней Эдды о Зигурде и муромская легенда («Исторические очерки», т. I, Москва, 1851).—

40. А. Н. Веселовский, История эпоса. Курс, читанный в Санкт-Петербургском университете в 1884—1886 акад. годах, ч. I—II, запис. М. И. Кудряшева (литогр. изд.), СПб. 1885—1886; германский эпос, ч. I, стр. 148—445; ч. II, стр. 1—182 («Песнь о Нибелунгах», ч. I, стр. 149—223).— 41. «Песнь о Нибелунгах», перев. М. И. Кудряшева, с введением (стр. 1—139) и примечаниями, СПб. 1889.— 42. Б. И. Ярхо, Сказание о Сигурде Фафнисбани и его отражение в русском эпосе (Русский филологический вестник, 1914, № 3—4; 1915. № 1—2).— 43. Б. М. Соколов, Эпические сказания о женитьбе князя Владимира. Германо-русские отношения в области эпоса (Ученые записки Саратовского университета, т. I, вып. 3, 1923).— 44. В. Жирмунский, Проблемы формы в германском эпосе (сборн. «Поэтика», вып. IV, Л., 1928, стр. 90—113).— 45. В. Жирмунский, Нибелунги («Литературная энциклопедия», т. 8, 1934, стр. 31—38).—46. История западноевропейской литературы. Раннее средневековье и возрождение, под ред. В. М. Жирмунского, Учпедгиз, 1947, гл. III—V, X (изд. 2-е: История зарубежной литературы, Учпедгиз, 1959, гл. 3—4, 9).

III. Труды А. Хойслера по германскому эпосу и сказанию о Нибелунгах

1. Die Lieder der Lücke im Codex Regius (Germanistische Abhandlungen H. Paul dargebracht, Straßburg, 1902, стр. 1—98). — 2. Der Dialog in der altgermanischen erzählenden Dichtung (Zeitschrift für deutsches Altertum. т. 46, 1902, стр. 189—284). — 3. Lied und Epos in germanischer Sagendichtung, Dortmund, 1905 (изд. 2, 1955).— 4. Alter und Heimat der eddischen Gedichte (Archiv für das Studium der neueren Sprachen, т. 116, 1906, стр. 249—281). — 5. Geschichtliches und Mythisches in der germanischen Heldensage (Sitzungsberichte der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin, 1909, стр. 920—945). — 6. Heldensage (статьи в «Reallexikon der germanische Altertumskunde», herausg. v. J. Hoops, т. I—IV, Straßburg, 1911—1919). — 7. Die Heldenrollen im Burgundenuntergang (Sitzungsberichte, 1914, стр. 1114—1143). — 8. Altnordische Dichtung und Prosa von Jung Sigfrid (там же, 1919, стр. 162—195). — 9. Das Nibelungenlied und die Epenfrage (Internationale Monatsschrift, т. 13, 1919, стр. 97—114, 225—240). — 10. Die Quelle der Brünhildsage in Thidreksaga und Nibelungenlied (в сборн. «Aufsätze zur Sprach- und Literaturgeschichte». Festschrift für W. Braune, Dortmund, 1920, стр. 47—84). — 11. Heliand, Liedstil und Epenstil (Zeitschrift für deutsches Altertum, т. 57, 1920, стр. 1—48). — 12. Die deutsche Quelle der Ballade von Kremolds

Rache (Sitzungsberichte, 1921, стр. 445—469). — 13. Nibelungensage und Nibelungenlied, Dortmund, 1921 (изд. 5, Dortmund, 1955). — 13а. Обзоры и рецензии: H.-Fr. Rosenfeld, Nibelungensage und Nibelungenlied in der Forschung der letzten Jahre (Neuphilologische Mitteilungen, т. XXVI, Helsinki, 1925, стр. 145—178); Fr. Neumann, Das Nibelungenlied in der gegenwärtigen Forschung (Deutsche Vierteljahrschrift, т. 5, 1927, стр. 130—171); Hans Naumann, Stand der Nibelungenforschung (Zeitschrift für Deutschkunde, 1927, стр. 1—17). — F. Piquet, Où en est l'étude du Nibelungenlied? (Revue germanique, 1927, № 1, стр. 215—238, 316—337); см. также: Zeitschrift für Deutschkunde, т. 36, 1922, стр. 101 и сл.; Literarisches Zentralblatt, т. 72, 1921, стр. 1001 и сл.; Literaturblatt für Germanisch-romanische Philologie, т. 43, 1922, стр. 232 и сл.; Anzeiger für deutsches Altertum, т. 41, 1922, стр. 141; Deutsche Literaturzeitung, 1924, H. 4, стр. 278 и сл. — 14. Balladendichtung des Spätmittelalters, namentlich im skandinavischen Norden (Germanisch-romanische Monatsschrift, т. 10, 1922, стр. 16—31). — 15. Die altgermanische Dichtung (в серии: Handbuch der Literaturwissenschaft, herausg. v. O. Walzel), Berlin, 1923 (изд. 2, Potsdam, 1943). — 16. Die germanische Dichtung im kurzen Überblick, Leipzig, 1927. — 17. Das alte und das junge Hildebrandslied, Preußische Jahrbücher, т. 208; 1927, стр. 143—152. — 18. Die Sage von Walther und Hildegund (Zeitschrift für deutsche Bildung, т. II, 1935, стр. 69—78). — 19. Andreas Heusler, Kleine Schriften, т. I—II, Berlin, 1943 (том I содержит № 6—9, том II — № 16—17).

СОДЕРЖАНИЕ

Германский героический эпос в трудах Андреаса Хойслера 5

Сказание и песнь о Нибелунгах

Предыстория «Песни о Нибелунгах» 51
Песнь о Нибелунгах 125
Послесловие к третьему изданию 292

Песня и эпос в германских эпических сказаниях

1. Введение. Теория редакционного свода 297
2. Границы сюжета в песне и эпосе 302
3. Сжатость песенного стиля и пространность эпического 317
4. Разрастание сюжетного материала 327
5. Некоторые соображения относительно терминологии 333

История и миф в германских героических сказаниях

1. Роль истории . 345
2. Роль мифа . . . 367

Приложения I—IV . 380
Примечания редактора 403
Библиография . . 441

ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
105	1 сверху	sengwánt,	ísengwánt,
132	12 снизу	das	daz
314	7 сверху	первых	первой
358	6 снизу	actüs	actūs
366	21 снизу	Jassarfiöll	Iassarfiöll
402	7 снизу	346	148
431	10 снизу	*Хальффбанинги*	*Хальфданинги*
437	16 снизу	deutche	deutsche
438	2 снизу	niederdeutchen	niederdeutschen
441	12 снизу	deutches	deutsches
444	7 сверху	фафеисбани	фафнисбани

16 p.