

М.И.Стеблин-Каменский

древне-
скандинавская
литература



- [М. И. Стеблин-Каменский](#)
 - [Предисловие](#)
 - [От наскальных рисунков до рукописных памятников](#)
 - [Эддическая поэзия](#)
 - [Скальдическая поэзия](#)
 - [Саги](#)
 - [Зачатки науки о литературе](#)
 - [Средневековая литература в Норвегии, Швеции и Дании](#)
 - [Баллады](#)
 - [Римы](#)
 - [Библиография](#)
 -
 - [От наскальных рисунков до рукописных памятников](#)
 - [Эддическая поэзия](#)
 - [Скальдическая поэзия](#)
 - [Саги](#)
 - [Зачатки науки о литературе](#)
 - [Средневековая литература в Норвегии, Швеции и Дании](#)
 - [Баллады](#)
 - [Римы](#)
 - [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
 - [7](#)
 - [8](#)
 - [9](#)
 - [10](#)
 - [11](#)
 - [12](#)
-

М. И. Стеблин-Каменский
Древнескандинавская литература

Предисловие

В основе настоящего пособия лежит курс лекций, читанный автором в продолжение тридцати трех лет студентам-скандинавистам Ленинградского университета. В своих книгах (Культура Исландии. Л., 1967; Мир саги. Л., 1971; Миф. Л., 1976; Историческая поэтика. Л., 1978) автор обращался к частным аспектам древнескандинавской литературы. В настоящей работе он подводит итоги своим исследованиям, впервые обращаясь к этой литературе во всем ее объеме: книга охватывает эпоху в несколько тысячелетий. Ее диапазон — от наскальных рисунков каменного века в Скандинавии до литературных памятников позднего Средневековья в Исландии, Норвегии, Швеции и Дании.

Точка зрения автора в этой книге та же, что и в других его работах: в древней литературе его интересуют не факты сами по себе, а то, что скрывается за ними; не хронологическая приуроченность памятников, а их историческая неповторимость; не внешние сходства древних памятников с памятниками нашего времени, а внутренние отличия древних жанров от жанров позднейшей эпохи; не калейдоскоп сюжетов и тем, а мир мысли, не похожий на мир современного человека. Но тем самым в книге оказались поставленными проблемы, общие для всех древних литератур. Как развивалось авторское самосознание в литературе? Каким образом возникли осознанное авторство и осознанный художественный вымысел? Как с развитием осознанного авторства менялось соотношение правды и вымысла, а также формы и содержания? Какие стадии проходит отношение автора к личности человека как объекта изображения в процессе становления литературы? Как закономерности становления литературы связаны с развитием личностного самосознания? И так далее. Все это — вопросы, которые, вероятно, нашли бы место в такой еще не существующей науке, как общая история литературы (или теоретическая история литературы, или теория истории литературы).

В своих исследованиях древнескандинавской литературы автор пошел по пути, который показался ему наименее проторенным. В нашей стране эта литература, в сущности, вообще не изучалась до

того, как автор занялся ею. Напротив, изучение этой литературы очень широко представлено во многих зарубежных странах, и не только скандинавских. В современной зарубежной науке безраздельно господствует чисто фактографический подход к древнескандинавской литературе и полное игнорирование внутреннего отличия этой литературы от литературы нашего времени. Историки древнескандинавской литературы никогда не затрагивают проблем, интересовавших автора, и ограничиваются изложением содержания памятников, историей их изучения, попытками их датировки или их атрибуции определенным авторам, предположениями о возможных влияниях или заимствованиях и т. п. В настоящей работе все это, как правило, либо совсем отсутствует, либо (как в случае истории изучения памятников) приводится петитом.

Не случайно, конечно, материалом, который направил мысль автора на исследование истории литературы как истории сознания, была литература древнескандинавская. Эта литература глубоко уходит своими корнями в искусство дописьменной эпохи и по самобытности и богатству не имеет себе равных в средневековой Европе. Древнескандинавская литература поэтому представляет собой исключительно благоприятный материал для исследования общих закономерностей становления литературы.

Основные памятники древнескандинавской литературы были в последние годы опубликованы на русском языке и таким образом доступны советскому читателю (Исландские саги. Л., 1956; Старшая Эдда. М.; Л., 1963; Младшая Эдда. Л., 1970; Исландские саги // Исландские саги. Ирландский эпос. М., 1973; Сага о Греттире. Л., 1976; Скандинавская баллада. Л., 1978; Поэзия скальдов. Л., 1979). Все библиографические сведения отнесены в конец книги. Там же есть также указатель упоминаемых в книге авторов и названий произведений.

Книга представляет собой учебное пособие для студентов-скандинавистов. Она может быть также использована всеми, кто интересуется общими вопросами истории культуры.

Большую помощь при подготовке книги к печати оказала О. А. Смирницкая.

От наскальных рисунков до рукописных памятников

Кое-где на отвесных скалах в Норвегии и Швеции сохранились рисунки, сделанные человеком каменного века. Это, как правило, изображения тех или иных животных. Современному человеку эти рисунки кажутся произведениями реалистического или даже натуралистического искусства. Сходство с натурой в них в самом деле поразительно, хотя оно достигнуто чрезвычайно скудными средствами — немногими лаконичными штрихами. Однако какое отношение могут иметь эти рисунки к древнескандинавской литературе?

Конечно, изобразительное искусство — это совсем не то же самое, что искусство словесное. У этих искусств — разный материал, разные средства, разные методы. Все же у этих искусств должно быть и общее: ведь и то, и другое — искусства! Поэтому для эпох, от которых, как от каменного века в Скандинавии, не сохранилось никаких памятников словесного искусства, произведения изобразительного искусства — это материал, который может дать некоторое представление по меньшей мере о роли искусства в жизни людей той эпохи, а тем самым и о роли словесного искусства.

Люди каменного века, населявшие Скандинавию, в своих рисунках изображали только животных, на которых они охотились, а именно — оленей, лосей, медведей, тюленей, китов, некоторых рыб и птиц, и рисунки эти делались именно там, где животные должны были стать добычей охотников. Так, излюбленным местом для изображения оленей были отвесные скалы у порогов или водопадов. На одной отвесной скале в северной Норвегии сохранилось около четырехсот изображений оленей. У всех оленей голова направлена вниз, в воду под обрывом. По-видимому, рисунки эти связаны с методом охоты, который практиковался в северной Норвегии еще в XVIII в. Как полагают археологи, в каменном веке он был там обычным. В определенных местах вдоль пути, по которому олени стада осенью мигрировали к морю, ставились заграждения, и олени таким образом загонялись на обрыв, с которого они были вынуждены прыгать вниз в воду, где становились легкой добычей охотников.

Рисунки, о которых идет речь, должны были, по-видимому, «наколдовать» добычу, т. е. оказать магическое действие на животных — заставить их бросаться с обрыва в воду и таким образом обеспечить удачную охоту. Вероятно, в представлении людей того времени исполнение рисунков, о которых идет речь, было таким же непосредственным участием в охоте, как удар копьем в преследуемое животное, а сходство с натурой, которое современному человеку кажется результатом стремления к художественной правде, т. е. реализмом, на самом деле было, подобно меткости удара копьем в преследуемое животное, просто результатом стремления к удаче в охоте. Непосредственность участия в охоте обуславливалась, конечно, еще и тем, что тот, кто делал рисунки, не противопоставлял себя коллективу как художник, но, вероятно, отождествлял себя с ним, как и с его тотемом.

Надо полагать, что и в словесном искусстве первобытных охотничьих племен, населявших тогда Скандинавию, главенствующую роль играли произведения, которые исполнялись, чтобы обеспечить удачу в охоте, причем, поскольку тот, кто сочинял заклинание, не выделял себя из своего коллектива, сочинение заклинания не могло быть отдифференцировано от его исполнения.

В Скандинавии сохранились также наскальные рисунки века бронзы — эпохи, когда там появились зачатки земледелия и скотоводства. В Скандинавии граница между каменным веком и веком бронзы — это середина второго тысячелетия до нашей эры (т. е. около 1500 г. до н. э.), а граница между веком бронзы и веком железа — середина первого тысячелетия до нашей эры (около 500 г. до н. э.). Неизвестно, были ли люди, населявшие Скандинавию в каменном веке, предками современного населения Скандинавии. Но что касается людей, населявших Скандинавию в век бронзы, то, как обычно считается, они были прямыми предками современного населения Скандинавии.

Рисунков бронзового века сохранилось в Скандинавии (точнее, в некоторых местностях Швеции и Норвегии) гораздо больше, чем рисунков каменного века, и они совсем другого характера. Сходства с натурой в них много меньше. Они условны и схематичны. Некоторые из них, по-видимому, просто идеограммы, т. е. изображения идей, а не конкретных образов. В той мере, в какой эти рисунки идеографичны,

они — зачатки идеографической письменности. Однако в целом это все же не письменность.

В наскальных рисунках бронзового века различимы следующие мотивы: что-то отдаленно похожее на корабли или лодки с сидящими в них гребцами, какие-то колеса или диски, круглые углубления, изображения следов человеческих ног, человеческие фигуры, часто — фаллические, иногда с воздетыми руками или трубящие в длинные трубы, или держащие оружие, всего чаще — секиру, или с каким-то деревцом в руках, повозки на колесах, быки с плугом, лошади, собаки, олени, змеи. Эти более или менее регулярно повторяющиеся мотивы (из них всего обычнее корабли с гребцами, колеса, диски и фаллические человеческие фигуры) обычно образуют скопления. Поэтому, по-видимому, каждое такое скопление надо толковать как нечто целое. Однако, в силу их схематизма, рисунки бронзового века поддаются толкованию труднее, чем рисунки каменного века.

В обширной литературе, посвященной наскальным рисункам скандинавского бронзового века, было высказано много догадок о том, что они изображают. Наиболее убедительным представляется их толкование, предложенное шведским археологом Оскаром Альмгреном. На основании обширного сравнительного материала Альмгрену удалось доказать, что наскальные рисунки бронзового века — это изображения обрядов, которые совершались с целью обеспечить плодородие земли, людей и животных. Такие обряды плодородия, как их принято называть, представлены у народов всего земного шара. По-видимому, изображая на скале такой обряд, люди представляли себе, что тем самым продлевают его действие, т. е. обеспечивают плодородие на все время, пока сохраняется изображение.

Если такое толкование верно, то корабли — это ритуальные корабли. Такие корабли используются в обрядах плодородия у многих народов. Повозки — это ритуальные повозки. Быки с плугом — ритуальная инсценировка пахоты. Колеса, диски — эмблемы солнца. Изображение следов человеческих ног — символ чьего-то присутствия во время обряда, вероятно, какого-нибудь божества. Фаллические фигуры — это, возможно, какие-то божества, обеспечивающие плодородие. Человеческие фигуры с воздетыми руками, танцующие или трубящие, — это изображение праздничных процессовий или танцев.

Таким образом, искусство бронзового века, так же как искусство каменного века, было вызвано чисто практическими потребностями — необходимостью обеспечить хороший урожай, обильный приплод, продолжение рода. Однако, в то время как люди каменного века изображали само желаемое (животное, которое должно было стать добычей) и тем самым как бы *непосредственно* участвовали в практической деятельности, направленной на достижение желаемого, люди бронзового века изображали не само желаемое (богатый урожай, обильный приплод и т. д.), а только то, что должно было обеспечить достижение желаемого (обряды, исполняемые в праздник плодородия), и тем самым лишь *опосредованно* участвовали в практической деятельности, направленной на его достижение. Эта опосредованность подразумевает более высокую способность к абстракции у людей бронзового века, она же, вероятно, обусловила и «абстрактность» их рисунков, т. е. значительно меньшее, по сравнению с рисунками каменного века, сходство с натурой. Характерно, что в ряде случаев рисунки бронзового века — это не изображение самих образов действительности, а изображение их изображений: ведь изображение ритуальных кораблей, ритуальных повозок и эмблем солнца — это изображение изображений кораблей, повозок и солнца.

Обряды плодородия не могут не быть связаны с какими-то мифическими представлениями, а те, в свою очередь, подразумевают существование мифов. Поэтому вполне возможно, что в рисунках бронзового века есть изображение мифических персонажей, играющих какую-то роль в обряде, или сцен из мифов. Такие изображения — это тоже изображения изображений, поскольку мифы сами по себе — словесное изображение действительности (ведь то, о чем рассказывалось в мифе, принималось, конечно, за имевшее место в действительности).

Однако до сих пор не удалось сколько-нибудь убедительно доказать, что в скандинавских наскальных рисунках бронзового века есть изображения мифических персонажей или сцен, известных нам по древнеисландским литературным памятникам (мифологическим песням «Старшей Эдды» и т. д.). Это, конечно, может объясняться тем, что за два тысячелетия, отделяющие век бронзы от эпохи, к которой относятся древнеисландские памятники (XIII в.), мифы, бытовавшие в Скандинавии в устной традиции, изменились до неузнаваемости. Во

всяком случае, если рисунки бронзового века были действительно связаны с обрядами плодородия, то надо полагать, что в эпоху, к которой относятся эти рисунки, существовало в той или иной форме и словесное искусство, связанное с этими обрядами, т. е. какие-то тексты к этим обрядам.

К веку железа, точнее, ко II–VIII вв. н. э., относятся найденные в Скандинавии надписи старшими рунами. Эти надписи на много сот лет древнее древнейших скандинавских литературных памятников: ведь литературные произведения сохранились в Скандинавии в рукописях не древнее XIII в.

Всего в Швеции, Норвегии и Дании найдено около 150 надписей старшими рунами. Надписи эти сделаны на стоячих надгробных камнях (такой стоячий камень по-исландски называется bautasteinn, а по-норвежски, шведски и датски — bautasten), надгробных плитах, скалах, а также на разных металлических, деревянных или костяных предметах — бракетках (подвесках в виде тонких золотых дисков с чеканкой на одной стороне), пряжках, наконечниках копий и т. д. Надписи эти, как правило, очень кратки. Часто они состоят из одного слова или представляют собой трафаретную формулу из немногих слов.

Рунология, т. е. толкование рунических надписей, — это наука, которая уже давно интенсивно разрабатывается, особенно в Скандинавии. Однако в надписях старшими рунами очень многое до сих пор остается непонятным. Виной этому не столько плохая сохранность надписей, несовершенство орфографии или то, что в них представлены слова, обороты и значения, давно вышедшие из употребления в скандинавских языках и нигде, кроме как в этих надписях, не представленные, сколько своеобразие функции этих надписей.

Каждая из 24 рун старшего рунического алфавита состоит только из вертикальных и наклонных черточек. Это, вероятно, объясняется тем, что руны первоначально, вырезались на дереве. По первым шести рунам рунический алфавит называется «футарк» (futhork). Рунический алфавит из 24 рун называется «старшим» в отличие от «младшего», состоящего из 16 рун и пришедшего на смену старшему руническому алфавиту в IX в. Вопрос о том, когда и где возник рунический алфавит, очень много дебатировался в науке. По-видимому, всего вероятнее, что

он возник не позднее II в. н. э. у какого-то германского племени на основе одного из южноевропейских алфавитов, какого именно, остается спорным.

Однако, хотя рунический алфавит в своей основе восходит к письменности, в которой отдельные буквы были фонетическими знаками, а их сочетания образовывали слова, которые могли служить сообщениями, он использовался в функции более примитивной, чем та, которая обычно свойственна письменности. Он возник в обществе, в котором не было ни условий для широкого применения письменности, ни потребности в таком ее применении. Он как бы унаследовал ту функцию, которая была свойственна наскальным рисункам бронзового века с их зачаточной идеографичностью. Не случайно некоторые руны похожи на знаки, встречающиеся в этих рисунках. Возможно, что не случайно и то, что в одной наскальной надписи V в. (Корстад, западная Норвегия) старшие руны соседствуют с идеографическими или магическими знаками, в частности с кораблями, похожими на те, которые характерны для наскальных рисунков бронзового века. Идеографические или магические знаки встречаются в соседстве с рунами и в некоторых других надписях. Так, на некоторых брактеатах рядом с рунами или между ними различим магический знак, нередко встречающийся в наскальных рисунках бронзового века.

Как известно из ряда гораздо более поздних источников, у каждой руны было свое имя, и это имя начиналось со звука, обозначаемого данной руной. Так, известно, что руна *f* (здесь и всюду ниже руны приводятся в латинской транслитерации) называлась словом, которое значило «скот, имущество, богатство» (сравни исл. *fé*, норв. *fe*, шв. *fä*, датск. *fæ*). По-видимому, первоначально господствовало представление, что каждая руна обладает в соответствии со своим именем той или иной магической силой. В умении использовать эту тайную силу и заключалось, согласно представлению тех, кто вырезал руны, руническое искусство. Не было ясного понимания, что руны, как и всякие буквы, — это фонетические знаки. Руны использовались одновременно и как фонетические знаки, и как идеограммы или магические знаки.

В ряде надписей старшими рунами отдельные руны использованы для выражения понятий, содержащихся в их именах, и в то же время

для оказания соответствующего магического действия. Например, сочетание *gagaga* в надписи начала VI в. на древке копья, найденного в болоте (Крагехуль, остров Фюн), вероятно, означало трижды повторенное сочетание понятий «дар» и «ас» (руна *g* называлась «дар», а руна *a* — «ас») и служило выражением того, что копье, брошенное в болото, принесено в дар асам. В надписи VI в. на одном могильном камне (Гуммарп, южная Швеция) говорится: «Хадувольф поставил три руны *f f f*». По-видимому, надпись должна была обеспечить кому-то богатство (см. выше).

Поскольку отдельные руны представлялись обладающими той или иной тайной силой, то естественно, что написание всех 24 рун подряд должно было представляться своего рода мобилизацией всех этих магических сил. Такая надпись, датируемая V в., на одной могильной плите (Кюльвер, остров Готланд) должна была, по-видимому, служить оберегом могилы или, может быть, средством «привязать» мертвеца к могиле, т. е. помешать ему возвратиться с того света. После алфавита в этой надписи стоит еще какой-то знак в виде елочки. Возможно, что это руна *t* с ушестеренными боковыми палочками и тем самым ушестеренной магической силой (ее имя, «Тюр», — это имя бога). На той же плите вырезано еще совершенно непонятное слово *seues*. Такие перевертыши, т. е. слова, которые читаются спереди назад и сзади наперед одинаково, обычны в магии. Надписи, состоящие из всего рунического алфавита, есть также на некоторых брактеатах, найденных в Скандинавии. Рунический алфавит, вырезанный на брактеате, превращал, по-видимому, этот брактеат в могущественный амулет.

Даже в тех случаях, когда руны использовались как фонетические знаки, цель надписи в целом заключалась, как правило, не в том, чтобы сообщить нечто, а в том, чтобы уберечь могилу от ограбления или разрушения, отогнать от нее злые силы, защитить живых от мертвеца, лежащего в могиле, обеспечить месть за него, принести счастье владельцу предмета, на котором сделана надпись, и т. п. По-видимому, те, кто вырезал руны, в ряде случаев применяли еще и числовую магию, т. е. стремились к тому, чтобы надпись состояла из определенного, т. е. магического числа рун.

Во многих надписях старшими рунами встречаются слова, которые сами по себе имеют значение оберега. Таковы слова *alu*

(этимология и первоначальное значение слова неясны), ацја (первоначальное значение, по-видимому, «счастье»), laukaR (буквально — «лук», т. е. растение, используемое как оберег), laŕu (буквально — «приглашение»). Оберегом мог быть, по-видимому, и рисунок, сделанный рядом с надписью. Такой рисунок есть на одном могильном камне рядом с надписью, датируемой VI в. (Крогста, Уппланд, Швеция). Сама надпись на этом камне не поддается толкованию. Но на некоторых надписях действие, которое они должны оказать, выражено словами. Так, знаменитые надписи VII в. на камнях, стоящих у деревни Бьёркеторп и на поле Стентофтен (Блекинге, Швеция), угрожают лишением покоя и смертью от колдовства тому, кто разрушит камень, на котором сделана надпись.

Бывает, однако, и так, что, хотя понятно значение слова, выраженного рунами, неясно, с какой целью оно вырезано. Так, древнейшая из рунических надписей (надпись II в. на наконечнике копья, найденном около хутора Эвре Стабю, восточная Норвегия) состоит из одного слова, которое, судя по его соответствию в исландском языке, значит «испытатель». Но с какой целью это слово вырезано на наконечнике копья? Это имя, данное копью, или имя того, кто вырезал руны?

Во многих надписях старшими рунами тот, кто сделал надпись, сам себя называет, вероятно рассчитывая на то, что само его имя, и тем более вырезанное рунами, могущественно. Характерно, что в ряде намогильных надписей назван не тот, кто похоронен, а только тот, кто вырезал надпись. Видимо, само имя этого последнего должно было служить оберегом. В ряде надписей тот, кто вырезал надпись, называет себя искусным, опасным, могущественным. «Я Вакр умею вырезать [руны]» — гласит надпись V в. на одном могильном камне (Рейстад, южная Норвегия). «Я эриль [т. е. колдун, владеющий руническим искусством?] хитрый называюсь» — говорится в надписи VI в. на одном амулете (Линдхольм, южная Швеция) и дальше вырезано: ааааааа RRR nnn x bmuttt, т. е. руны, используемые как идеограммы или магические знаки, и слово alu. Надпись V в. на одном могильном камне (Нурхюглу, западная Норвегия) гласит: «Я жрец, неуязвимый для колдовства [по другому толкованию — непобедимый]». «Коварный называюсь, ворон называюсь, я эриль вырезаю руны», — говорит о себе тот, кто делал надпись, датируемую VI в., на одном могильном

камне (Ерсберг, Верmland, Швеция). А надпись V в. на одном брактеате, найденном в Зеландии, гласит: «Хариуха называюсь, опасное знающий. Даю счастье».

То, что надписи не предназначались для прочтения, особенно очевидно в тех случаях, когда они сделаны на могильных плитах, зарытых в могилу надписью вниз. По-видимому, именно так были зарыты Кюльверская плита (см. выше), а также плита с самой длинной из всех надписей старшими рунами (Эггья, западная Норвегия). В этой надписи конца VII в. есть, в частности, описание обряда, совершенного при захоронении. По наиболее правдоподобному из толкований надписи, обряд заключался в следующем: надпись была сделана ночью, чтобы на нее не попал солнечный свет, и не железным ножом, а каким-то особым ритуальным орудием; на камень были положены запреты: его нельзя обнажать при ущербной луне, и злые люди не должны вынимать его из могилы; он был окроплен кровью, и ею были натерты уключины лодки, которая была потом потоплена. Впрочем, многое в надписи остается спорным: обряд описан в ней в очень условных и неясных выражениях, ведь надпись сделана не для прочтения! В сущности, это описание обряда по своей функции аналогично изображению обрядов плодородия в наскальных рисунках бронзового века: и то, и другое должно было продлить действие обряда. На плите, о которой идет речь, есть также изображение лошади. Известно, что лошадь играла важную роль в магии, а также в культуре Одина. Вероятно, это изображение лошади тоже должно было служить оберегом могилы.

В древнеисландских, т. е. значительно более поздних, памятниках есть много упоминаний о рунах. Характерно, однако, что в памятнике, отражающем наиболее древнюю эпическую традицию, в «Старшей Эдде», о рунах всегда говорится только как о колдовстве. Так, в «Речах Высокого» Один говорит о том, как он добыл руны, повисев девять ночей на дереве пронзенный копьем, т. е. принеся себя в жертву самому себе, и дальше — о том, как надо пользоваться рунами и приносить жертвы и какие он, Один, знает заклинания. В «Поездке Скирнира», где рассказывается о сватовстве бога Фрейра к Герд, слуга Фрейра Скирнир грозит, что он найдет на Герд «похоть, безумье и беспокойство», вырезав руну «Турс» и еще три руны. В «Песни о Риге» говорится, что Кон Юный знал «руны жизни» и умел затупить

мечи, успокоить море и т. д. Упоминаются руны и в героических песнях (см. о них «Эддическая поэзия»). В «Речах Сигдривы» валькирия Сигдрива рассказывает, что напиток, который она дает Сигурду, содержит разные волшебные руны — руны целящие, руны победы, повивальные руны и т. д. Во «Второй песни о Гудрун» Гудрун говорит о таинственных рунах, вырезанных на роге, в котором ей был дан напиток забвения. Только в одной песни «Старшей Эдды», а именно в «Речах Атли», руны используются героями не как колдовство: Гудрун написала ими письмо братьям, чтобы предупредить их о грозящей опасности. Однако в «Песни об Атли», произведении, которое представляет собой более архаичную трактовку того же сюжета, Гудрун посылает не письмо, а кольцо с вплетенным в него волчьим волосом.

Хотя ни одна надпись старшими рунами не представляет собой записи произведения словесного искусства, эти надписи все же позволяют сделать некоторые заключения о поэзии той эпохи, к которой они относятся. Между рунической письменностью и поэзией существовала, видимо, какая-то связь. Об этом свидетельствуют прежде всего элементы поэтической формы, встречающиеся в надписях старшими рунами.

В ряде надписей старшими рунами встречаются строки аллитерационного стиха, тождественного стиху повествовательных песней «Старшей Эдды». Надпись V в. на одном из знаменитых золотых рогов, найденных около деревни Галлехус (южная Ютландия), представляет собой две такие строчки:

Ek HlewagastiR HoltijaR
horna tawido^[1].

Аллитерация (она выделена жирным шрифтом) и распределение ударных слогов в этих двух строчках точно такие же, как в «эпическом размере», известном по «Старшей Эдде» (подробнее о нем см. «Эддическая поэзия»). На обоих золотых рогах было много рисунков. Они сохранились только в старых зарисовках, так как оба рога были в 1802 г. украдены из кунсткамеры датского короля и переплавлены в золото. Что изображают эти рисунки, не поддается расшифровке. Но

очевидно, что они гораздо ближе по своему характеру к рисункам эпохи викингов (см. ниже), чем к наскальным изображениям бронзового века, и в таком случае всего вероятнее, что их содержание — какие-то мифологические или героические сказания.

Строки эддического стиха встречаются и в других надписях старшими рунами. Это позволяет заключить, что в эпоху, к которой относятся эти надписи, существовала поэзия, аналогичная древнеисландской *эддической* поэзии (см. ниже). Однако вероятно, в ту эпоху существовала и поэзия, аналогичная древнеисландской *скальдической* поэзии (см. «Скальдическая поэзия»). Во всяком случае по своему содержанию надписи старшими рунами ближе к скальдической поэзии, чем к эддической: их содержание, как и содержание скальдической поэзии, — актуальные для своего времени факты, сообщаемые для оказания определенного действия, а не древние сказания, как содержание эддической поэзии.

Есть в надписях старшими рунами и элементы скальдической фразеологии. Выражение «море трупа» в значении «кровь» (так обычно толкуется слово *naseu* в надписи из Эггья) очень похоже на скальдические кеннинги *hræs sær* или *hræs glær* (где *hræs* — родительный падеж от *hræ* «труп», *sær* и *glær* «море»), а выражение «рыба, из потока врагов плывущая, птица, против войска врагов поющая» (как толкуют конец второй строки той же надписи, полагая, что это зашифровка какого-то имени посредством слов того же значения, что и элементы этого имени) очень похоже на зашифровки имени, нередкие в скальдических стихах. Это выражение вместе с предыдущим предложением («Кого привел воинственный ас сюда в страну людей?») толкуют как правильную полустрофу «размера заклятий», встречающегося в «Старшей Эдде» (см. ниже).

Но есть и более глубокая связь между руническим искусством и скальдической поэзией. По-видимому, вырезание рун и сочинение скальдических стихов сходны как типы творчества. Из того, что скалды говорят в своих стихах о своем искусстве, очевидно, что они осознавали его как владение определенной формой, как умение зашифровать содержание посредством определенной фразеологии и в то же время как способность оказать определенное действие — прославить, в случае хвалебной песни, посрамить, уничтожить, в случае хулительных стихов. Но, как явствует из того, что рунические

мастера говорят о своем искусстве, они тоже осознавали его как владение определенной формой, как умение вырезать руны в определенном порядке и т. д. и в то же время как способность оказать, в силу владения этой формой, определенное действие — защитить могилу, отогнать злые силы и т. д.

В древнеисландских памятниках есть много свидетельств о том, что скальдическое искусство было исконно связано с руническим искусством. Один, образ языческой мифологии, который связывался с происхождением скальдического искусства, связывался также и с происхождением рун. В «Младшей Эдде» рассказывается о том, как Один добыл мед поэзии, т. е. скальдическое искусство (в мифе оно материализуется как напиток). Этот мед, говорится там же, «Один отдал асам и тем людям, которые умеют слагать стихи. Поэтому мы и зовем искусство скальда добычей или находкой Одина, его пьем и даром». А в «Старшей Эдде» (в «Речах Высокого») рассказывается о том, как Один добыл руническое искусство, повисев девять ночей на дереве, принесенный в жертву себе же. В двух шведских рунических надписях (Нулебю, VII в., и Спарлёса, IX в.) руны названы «происходящими от божества», и так же они названы в «Речах Высокого». Не случайно и то, что в «Младшей Эдде» слова «руны» и «искусство скальда» употреблены в одном месте как синонимы: «Мы прячем в рунах или искусстве скальда (*í rúnum eða í skáldskap*), называя его [золото] речью, либо словом, либо счетом тех великанов».

Не случайно, конечно, и то, что Эгиль Скаллаgrimссон, самый знаменитый из скальдов, владел не только скальдическим искусством, но и руническим колдовством. Как рассказывается в «Саге об Эгиле», когда Эгилю на пиру был поднесен рог с брагой, смешанной с ядом, он воткнул себе в ладонь нож, принял рог, вырезал на нем руны и окрасил их своей кровью. Рог разлетелся на куски. В постели одной больной девушки, которой он взялся помочь, Эгиль нашел рыбью кость, на которой были руны. Эгиль обнаружил, что эти руны вырезаны неправильно и что именно это было причиной болезни. Он соскоблил руны, бросил их в огонь и, вырезав новые, положил под подушку больной, после чего она выздоровела.

Но связь скальдического искусства с руническим колдовством всего явственнее в рассказе о том, как Эгиль, уезжая из Норвегии в Исландию, высадился на прибрежный остров и, поставив там жердь с

лошадиным черепом, вырезал на ней заклятье, призывающее духов страны прогнать короля Эйрика Кровавая Секира и его жену Гуннхильд из Норвегии. Как показал норвежский рунолог Магнус Ульсен, Эгиль, по всей вероятности, вырезал не то прозаическое заклятье, которое приводится в этом месте, а другое, стихотворное, совпадающее с ним по содержанию, но приведенное в саге в другом месте. Особую силу надписи должно было придать то, что, как заметил Магнус Ульсен, в ней были выдержаны магические числовые соотношения между рунами: в каждой из четырех полустроф (четверостиший), из которых состояла надпись, было ровно 72 руны, т. е. три раза общее количество рун в старшем руническом алфавите. Таким образом, эта надпись была одновременно и скальдическим, и руническим искусством. Возможно, что она же была и древнейшими скальдическими стихами, записанными сразу после их сочинения (надпись эта была сделана около 946 г.).

* * *

Еще в начале эпохи викингов, т. е. в IX в., старшие руны уступили место младшим. В младшем руническом алфавите не 24 знака, а 16, и он применялся только скандинавами (старший рунический алфавит был известен и у других германских племен). Надписей младшими рунами найдено намного больше, чем старшими. Всего больше их в Швеции — около 3000, всего меньше в Исландии — около 50, причем все надписи, найденные в Исландии, — более поздние, чем древнейшие исландские рукописи, написанные латинским шрифтом.

Поскольку в младшем руническом алфавите только 16 знаков, он передает звуки речи более несовершенно, чем старший. Он не передает, например, различий между k и g, t и d, p и b, u и y, o и ø, a и æ. Тем не менее надписи младшими рунами лучше поддаются толкованию, чем старшими. Большинство их сравнительно легко читается. Это объясняется тем, что младшие руны в гораздо меньшей мере использовались в магических целях.

Правда, и младшие руны иногда применялись в магических целях. В исландских сагах есть немало рассказов о таком использовании младших рун. В частности, в приведенных выше рассказах об Эгиле

речь идет о младших рунах. Многие надписи младшими рунами на могильных камнях явно сделаны с целью защитить могилу от разрушения. Есть немало надписей, состоящих из всего младшего рунического алфавита, вырезанного с магической целью. Такие надписи делались, в частности, на церковных стенах. Свиная кость с такой надписью, относящейся к IX в., была в 1958 г. найдена в Новгороде. Вполне возможно, что магическое содержание имеет надпись IX в. на деревянной палочке, найденной в 1950 г. в Старой Ладогe (но она очень различно толкуется рунологами). Руническая магия практиковалась в Скандинавии и в гораздо более поздние времена. Так, в скандинавских балладах, т. е. устной поэзии, записанной в новое время, руны — всегда колдовство.

Все же, как правило, надписи младшими рунами — это обиходная письменность. Они делались, чтобы сохранить память о чем-то, сообщить те или иные сведения. Огромное большинство надписей младшими рунами сделано на камнях, поставленных в память о каком-то человеке, и содержат те или иные сведения о нем. В таких надписях всегда сообщается имя человека, в память которого поставлен камень (в надмогильных надписях старшими рунами, как уже говорилось, оно сообщалось далеко не всегда). Иногда дается краткая характеристика человека, в память которого поставлен камень. Нередко сообщается, где и как он погиб, в походе на восток или на запад или в своей стране. Реже упоминается такая его деятельность, как постройка моста или прокладка дороги. Иногда говорится, кто поставил камень — сын, брат или мать и т. д. Нередко сообщается также имя мастера, который вырезал надпись или окрасил ее. Некоторые из таких мастеров расписались на десятках надмогильных камней. В заключение выражается пожелание, чтобы камень долго стоял, и т. п.

В исландских сагах встречаются сообщения, которые можно понять так, что руны использовались для записи поэтических произведений. Например, в «Саге об Эгиле» рассказывается, что Торгерд, дочь Эгиля, выразила желание вырезать на деревяшке его поминальную песнь по сыновьям, а в «Саге о Греттире» некто Халльмунд просит свою дочь вырезать на деревяшке его предсмертную песнь. Однако сообщения такого рода, несомненно, анахронизмы. Рунам в них приписывается та функция, которую много позднее, т. е. в то время, когда писались саги, стала выполнять

латинская письменность. Литературные произведения стали записываться только после введения латинской письменности, да и то не сразу и не всюду.

Впрочем, не исключено, конечно, что надписи, по своему содержанию представляющие то или иное сообщение, могли содержать элементы поэтической формы, или стихотворные строки, или даже целые строфы. То, что это действительно так, показали недавние раскопки в старом Бергене, в результате которых было обнаружено несколько сот надписей младшими рунами на различных предметах, в большинстве случаев деревянных. Надписи эти очень разнообразны по содержанию. В них есть и бытовые сообщения, и магия (в частности, около пятидесяти из них — это все руны, вырезанные подряд). Некоторые из них — денежные или торговые сообщения, другие — любовные послания. Многие — это просто имя владельца. Есть и надписи на латинском языке. Есть в надписях и стихотворные строки, и несколько целых строф, эддических и скальдических. Существенно, однако, что все эти надписи относятся к XII-XIV вв., т. е. к тому времени, когда уже применялась и латинская письменность.

О том, что поэзия, совершенно аналогичная древнеисландской (эддической и скальдической), существовала в эпоху викингов и на востоке Скандинавии, т. е. в Швеции и Дании, свидетельствуют прежде всего стихотворные строки в шведских и датских надписях младшими рунами. Особенно много таких строк на шведских рунических камнях эпохи викингов. Очень часто заключительные строки таких надписей — это стихи в обычном размере песней «Старшей Эдды» (см. ниже). Таковы, например, заключительные строки надписи на камне из Тюринге (Сёдерманланд):

Brøðr varu þaiR
bæstra manna
a landi
ok i liði uti,
heldu sina
huskarla vel.
Hann fiall i orrastu
austr i Garðum,

liðs forungi,
landmanna bæstr^[2].

В таких стихах не только ритм и аллитерация точно такие, как в песнях «Старшей Эдды», но и фразеология. В них встречаются, в частности, точные соответствия таких характерных для «Старшей Эдды» поэтизмов, как слова *vísi* «князь», *miðgarðr* «земля, мир», *óneiss* «смелый» или выражение *jǫrð ok uprhiminn* «земля и небо» и т. п. Правда, по содержанию такие стихи ближе к скальдической, чем к эддической поэзии: в них сообщается о тех, в память кого поставлен камень, т. е. о современниках, а не древнее сказание.

Есть, однако, в одной шведской рунической надписи эпохи викингов стихи, которые не только по форме, но и по содержанию аналогичны эддической поэзии. Это стихи в знаменитой надписи на Рёкском камне (Эстерьётланд), самой длинной из рунических надписей (в ней 762 руны, младшие и частично старшие). Вот они:

Reð Þioðrik,
hinn Þurmoði,
stillir flutna,
strandu HraioðmaraR.
Sitir nu garuR
a guta sinum
skialdi umb fatlaðR
skati Mæringa^[3].

Спорно, кто такой Тиодрик (остготский король Теодорих или франкский король Теодерик или какой-то неизвестный вождь викингов?), неясно, о каком море идет речь, и неизвестно, кто такие Меринги. Но бесспорно, что в этой строфе рассказывается что-то из какого-то героического сказания, а не сообщается о том, кому поставлен камень (о том, кому поставлен камень, говорится в пространной прозаической части надписи). Ряд слов в этой строфе точно соответствует древнеисландским поэтизмам, характерным для

«Старшей Эдды»: сравни др.-исл. *stillir* «повелитель», *flotnar* «воины», *goti* «конь», *skati* «князь».

Вместе с тем в шведских рунических надписях эпохи викингов встречаются и стихи, которые совершенно аналогичны древнеисландской скальдической поэзии не только по содержанию, но и по форме. На медной коробочке для весов, найденной в Сигтуне, есть две строчки совершенно правильного дротткветта, т. е. самого обычного скальдического размера (подробнее о нем см. «Скальдическая поэзия»):

*Fugl velva slæit falvan,
fann'k gauk a nas auka*^[4].

Внутренние рифмы (они выделены курсивом), полные в четной строфе и неполные в нечетной, и аллитерации расставлены здесь точно так, как принято в дротткветте. Есть в этих строчках и скальдический кеннинг («кукушка труп», т. е. ворон) и скальдическое словорасположение (обычный порядок слов был бы: *fann'k auka a nas gauk*). Предполагается, что эти стихи были заклинанием против воров.

А в надписи на камне у Карлеви (остров Эланд) есть целая восьмистрочная строфа того же размера, в которой есть и характерное для этого размера слово расположение (переплетение предложений), и трех- и четырехчленные кеннинги: «работник Труд битв», т. е. конунг (Труд — имя богини), «Один повозки земли Эндиля» (Эндиль — морской конунг, земля Эндиля — море, повозка моря — корабль).

О том, что скальдическое искусство практиковалось в Швеции в дописьменные времена, свидетельствуют и некоторые факты. Как явствует из многих рассказов в исландских сагах, исландские скальды бывали в Швеции, сочиняли там хвалебные песни в честь тех или иных правителей и получали за исполнение этих песней подарки. Скальдическое искусство, следовательно, ценилось там. Но ценить такое своеобразное и трудное для понимания искусство, как искусство скальдов, могли, конечно, только в той стране, в которой оно практиковалось. Не случайно и то, что на нескольких шведских рунических камнях тот, кто вырезал надпись, называет себя «скальдом» (*Forbiorn skald*, *GrimR skald* и *Uddr skald*).

На протяжении всего XI в. шведские рунические надписи — это не только тексты, но и произведения изобразительного искусства. Как правило, эти надписи вписаны в узор причудливо переплетающихся лентообразных туловищ каких-то фантастических зверей с разинутой пастью. Узор этот — одна из разновидностей так называемого звериного орнамента. Развившийся, как предполагается, в результате импульса, полученного от римского искусства, скандинавский звериный орнамент представлен с V по XI в. целым рядом последовательных стадий развития, или «стилей». У каждого из этих стилей есть специфичная для него манера и специфичные мотивы. Лентообразные звери на шведских рунических камнях XI в. характерны для самой последней стадии развития скандинавского звериного орнамента (с распространением христианства звериный орнамент отжил свой век).

Было высказано много соображений о том, какие внешние влияния обусловили эти стили. Однако смена стилей в рамках традиционной формы в конечном счете объясняется, вероятно, не внешними влияниями, а тем, что эта форма позволяла широкое варьирование, т. е. обеспечивала возможность индивидуального творчества, и что эта возможность использовалась. Характерно, что исследователи скандинавского звериного орнамента обнаруживают в нем не только последовательные стадии развития, но подчас даже индивидуальные манеры в пределах одной стадии. Так, норвежский археолог Шетели находит в великолепной резьбе на корабле и разных деревянных предметах из погребения в Усеберге (Норвегия, IX в.) работу разных мастеров — «строгача», «импрессиониста» и «барочного мастера», как он их называет.

Звериный орнамент давал широкие возможности варьирования потому, что он был искусством орнаментальным, а не изобразительным в собственном смысле слова, т. е. подразумевал направленность творчества на форму, а не на содержание. Однако, хотя звериный орнамент не был искусством изобразительным в собственном смысле слова, функция его все же, по-видимому, не была чисто орнаментальной. В исландской «Книге о заселении страны» рассказывается, что языческие законы начинались с такого запрета:

«Люди не должны иметь в море кораблей со звериными головами, а если они их имеют, они должны убирать эти головы прежде, чем их станет видно с земли, и не подплывать к земле со скалящимися звериными головами и разевающими пасть мордами, дабы не испугать духов хранителей страны». Высказывалось предположение, что обязательность звериных морд в орнаменте, так же как и этот языческий запрет, имели своей почвой веру в магическую силу звериных морд с разинутой пастью.

Это предположение подтверждается тем, что, несмотря на многообразные изменения, которые претерпел звериный орнамент в Скандинавии, страшные морды с разинутой пастью не только не превратились в нем в абстрактный узор, как, естественно, должно было бы произойти, если бы их функция была чисто орнаментальной, но, наоборот, развитие звериного орнамента в Скандинавии в ряде случаев заключалось именно в том, что устрашающий момент в нем усиливался. Так, в IX в. в скандинавском орнаментальном искусстве появился так называемый «хватающий зверь» — фантастическое существо с головой не то кошки, не то собаки, не то человека, круглыми, яростно вытаращенными глазами и мощными и цепкими лапами, хватающими либо другого зверя, либо самого себя, либо раму орнамента. А в X в. в скандинавском орнаменте появилось новое страшное существо — так называемый «большой зверь», что-то вроде льва, обвиваемого змеей. То, что звериный орнамент отжил свой век только с распространением христианства, и всего позднее — в Швеции, стране, где язычество держалось всего дольше, тоже говорит о магических представлениях, связанных с язычеством, как почве, в которой коренился скандинавский звериный орнамент.

Как тип творчества, а именно — творчество, направленное на форму, а не на содержание, и заключавшееся поэтому в варьировании традиционной формы (что, однако, не исключало магической действенности этой формы), звериный орнамент аналогичен скальдической поэзии, как она нам известна из древнеисландских памятников (см. подробно в главе «Скальдическая поэзия»). И подобно тому как скальдическая поэзия, т. е. искусство, в котором интерес был сосредоточен на форме, сосуществовало с эддической поэзией, т. е. искусством, в котором интерес был сосредоточен на содержании, *орнаментальное* искусство сосуществовало в эпоху викингов в

Скандинавии с *изобразительным* искусством в собственном смысле слова, и содержание этого изобразительного искусства совпадало с содержанием эддической поэзии.

На одной скале в Швеции (Рамсундсбергет, Сёдерманланд, начало XI в.) есть ряд рисунков, изображающих важнейшие моменты из сказания о Сигурде, убийце дракона Фафнира: Сигурд, сидя в яме, вонзает меч в дракона (лентообразного зверя, на котором вырезана обычная для XI в. надпись в память о том, кто построил соседний мост); Регин лежит, обезглавленный Сигурдом, и рядом с ним его молот, меха, наковальня и клещи; Сигурд поджаривает на очаге сердце дракона и сует себе в рот палец — он его обжег, пробуя, достаточно ли оно поджарилось; синицы, язык которых Сигурд стал понимать, когда кровь дракона попала ему в рот, сидят на дереве, и к дереву привязан Грани, конь Сигурда, нагруженный ларем с золотом. Изображения сцен из мифологических или героических сказаний, известных по «Старшей Эдде», — Сигурд убивает дракона, Гуннар в змеином рву, Тор ловит Мирового Змея, Фенрир Волк проглатывает Одина, великанша едет верхом на волке, и поводья у нее — змеи — есть на некоторых других шведских рунических камнях того времени.

Аналогичные рисунки есть и на камнях, на которых нет рунических надписей. На острове Готланд найдены камни с аналогичными рисунками. Они относятся к началу эпохи викингов. Общепризнано, что содержание этих рисунков — сцены из мифов или героических сказаний. Некоторые персонажи эддических сказаний ясно различимы на них (Один и его восьминогий конь Слейпнир; Тор, который ловит на удочку Мирового Змея, и бычья голова служит ему наживкой; Вёлунд в кузнице и обезглавленные им сыновья Нидуда; Гуннар в змеином рву). Однако очень многое в этих рисунках остается непонятным. Кто эти воины, плывущие на корабле или шествующие с опущенными вниз мечами, эти всадники, эти летающие фигуры? Очень возможно, что сказания или мифы, изображенные на рисунках, до нас не дошли, и в таком случае возможность понять, что на них изображено, вообще исключается.

Аналогичное изобразительное искусство было распространено, по-видимому, по всей Скандинавии. Изображение Гуннара в змеином рву различимо в резьбе на повозке из знаменитого погребения в Усеберге. Сцены из сказания о Сигурде (Регин куёт меч Сигурду,

Сигурд убивает дракона, поджаривает его сердце, убивает Регина) есть в резьбе на крыльце церкви XII в. в Хюлестаде. О существовании такого искусства в эпоху викингов на западе Скандинавии известно также из письменных источников. В древнеисландской литературе есть ряд свидетельств о том, что в эпоху викингов на щитах и на стенах домов изображались сцены из мифов и героических сказаний. Драпа Браги Боддасона, норвежского скальда первой половины IX в., представляет собой описание ряда таких сцен (Хамдир и Сёрли в палатах Ёрмунрекка, битва Хьяднингов, битва Тора с Мировым Змеем), изображенных на дарственном щите. В «Саге о людях из Лососьей Долины» рассказывается о том, что Ульв Уггасон, исландский скальд X в., сочинил поэму, в которой описывались сцены, изображенные на стенах дома Олава Павлина, в «Младшей Эдде» приводятся фрагменты из этой поэмы (в них говорится о похоронах Бальдра, ловле Тором Мирового Змея и битве Хеймдалля с Локи). В единственном месте «Старшей Эдды», где говорится об изобразительном искусстве (рассказ Гудрун о том, что она вышивала, когда жила у Торы, во «Второй песни о Гудрун»), речь идет явно о сценах из героических сказаний:

Вышили с ней мы
конунгов подвиги,
были на тканях
воины князя,
щиты червленые,
гуннов воители,
с мечами и в шлемах
княжья дружина;
по морю струги
Сигмунда плыли —
драконьи морды
и штевни резные;
вышили мы,
как бились на юге
Сигар и Сиггейр
На острове Фюне.

Распространенность в Швеции в эпоху викингов изобразительного искусства, содержанием которого были сцены из мифов и героических сказаний, часто тех самых, которые были содержанием исландской эддической поэзии, — веское свидетельство в пользу того, что эти сказания были основным содержанием и словесного искусства в Швеции в ту эпоху, т. е. что там тогда существовала поэзия, не только по форме, но и по содержанию аналогичная исландской эддической поэзии. При этом, поскольку в Швеции тогда еще господствовало язычество, в шведской мифологической поэзии, в противоположность исландской, вероятно, еще не была устранена связь с языческим культом и теми его моментами, которые с христианской точки зрения были «непристойными». Вероятно, именно такую мифологическую поэзию имеет в виду Адам Бременский, когда он в заключение своего описания языческого культа, связанного с храмом в Упсале, говорит о «многообразных и непристойных» песнях, которые исполнялись в этом храме во время жертвоприношений. Ниже приводится все это описание, единственное в своем роде описание скандинавского язычества, сделанное современником («История гамбургских архиепископов» — произведение Адама Бременского, в котором он, в частности, говорит о язычестве в Швеции, было написано около 1075 г.).

«У этого народа есть очень прославленный храм, который называется Упсала. Он расположен недалеко от города Сигтуна (или Бирка). В этом храме, который весь разукрашен золотом, народ поклоняется статуям трех богов. Самый могущественный из них, Тор, сидит на своем престоле посередине храма. Водан [т. е. Один] и Фрикко [т. е. Фрейр] сидят по ту и другую сторону от него. Отличительные черты каждого из них такие: Тор, как говорят, владычествует в воздухе и правит громом и молнией, ветром и дождем, хорошей погодой и урожаем. Другой, Водан, что означает «ярость» [в оригинале — *furor*], правит войнами и вселяет в людей храбрость перед лицом врагов. Третий, Фрикко, дарует смертным мир и сладострастие. Его идол снабжен поэтому громадным детородным членом. Водана же изображают они в доспехах, как мы — Марса, а Тор со своим скипетром [т. е. молотом] кажется похожим на Юпитера. Они также иногда возвышают людей в богов и поклоняются им, за их подвиги

приписывая им бессмертие, подобно тому как они сделали с королем Эриком, о чем сказано в житии святого Ансгария.

Около этого храма есть огромное дерево, широко простирающее свои ветви. Оно вечно зеленое, зимой и летом. Никто не знает, что это за дерево. Там есть также родник, где язычники имеют обыкновение совершать жертвоприношение, топя в нем живого человека. Если он не выныривает, то считается, что желание народа сбудется.

Золотая цепь окружает храм, висая на крыше здания, так что идущие к храму издали видят ее блеск. Само же капище стоит на ровном месте, окруженное холмами наподобие театра.

У каждого из богов есть свои жрецы, которые приносят жертвы. Если свирепствуют хворь и голод, они совершают жертвоприношение идолу Тора, если угрожает война, — то Водану, а если справляется свадьба, — то идолу Фрикко. Каждые девять лет принято справлять в Упсале праздник, общий для всех провинций Швеции. Никто не освобождается от участия в этом празднестве. Короли и народ, все вместе и каждый по отдельности, шлют свои дары в Упсалу, и, что жестче любых наказаний, те, кто принял христианство, должны откупаться от участия в празднестве. Жертвоприношение происходит так: в жертву приносятся по девять голов от всякого рода живых существ мужского пола. Их кровью принято умилостивлять богов. А трупы вешаются в роще, окружающей храм. Эта роща так священна для язычников, что каждое дерево в ней, в силу смерти и разложения жертв, считается божественным. Собаки и лошади висят в этой роще вместе с людьми, и один христианин рассказал мне, что он видел там семьдесят два таких трупа, висящих вперемешку. Что же касается песней, которые принято петь во время такого рода жертвоприношений, то они так многообразны и непристойны, что лучше о них умолчать».

* * *

Еще в начале эпохи викингов скандинавы в своих походах имели возможность познакомиться с латинским алфавитом. В ряде европейских стран, в частности в Англии, он уже применялся в ту эпоху для письма не только на латыни, но и на родном языке.

Вероятно, еще в IX в. в Скандинавии появились латинские книги. Распространение христианства в Скандинавии сопровождалось знакомством с латинским письмом. По-видимому, не было церкви, в которой не нашлось бы хоть одной латинской книги. Латинский язык, как язык церкви, стал письменным языком в Скандинавии и в продолжение некоторого времени оставался единственным письменным языком. Понятия «латынь» и «письменность» были тогда синонимичны. «Язык книг» (bókamál) — так в Исландии и Норвегии называлась в ту эпоху латынь. Центрами книжной, т. е. латиноязычной, культуры стали школы при архиепископских и епископских резиденциях и монастырские скриптории. Сначала латинские книги только переписывались. Потом на латыни стали писать оригинальные произведения — богословские трактаты, жития святых, исторические сочинения и т. д. Языком церкви латынь оставалась в скандинавских странах до реформации, а языком науки — еще дольше.

Латинский алфавит был применен для письма на народном языке — исландском, норвежском, датском и шведском — не сразу после введения христианства. Когда именно — в отдельных скандинавских странах, как правило, не поддается установлению, так как древнейшие рукописи на народном языке не сохранились ни в одной скандинавской стране. По-видимому, это произошло в Норвегии и Исландии еще в конце XI в., в Дании и Швеции несколько позже, причем в Швеции позже, чем в Дании. Древнейшие из сохранившихся рукописей на норвежском и исландском языках относятся ко второй половине XII в., на шведском — к середине XIII в., а на датском — к концу XIII в. Но литературные памятники на исландском, норвежском, датском и шведском языках сохранились только в более поздних рукописях, так, исландские литературные памятники — в рукописях не древнее XIII в., а литературные памятники других скандинавских стран — как правило, в еще более поздних.

Таким образом, во всех скандинавских странах предпосылкой введения латинской письменности была христианизация. Но в зависимости от того, в каком обществе христианизация происходила, она протекала по-разному. Новое общество, которое образовалось в Исландии в результате ее заселения в эпоху викингов, было совсем непохоже на то, что заселяло старые скандинавские страны. Поэтому христианизация произошла в Исландии совсем не так, как в других

скандинавских странах. А в связи с этим и последствия введения латинской письменности для литературы были в Исландии совсем не те, что в Дании, Норвегии и Швеции.

В начале эпохи викингов, т. е. на рубеже VIII и IX вв., во всех скандинавских странах господствовало язычество. Но когда Адам Бременский писал о языческом храме в Упсале, т. е. в конце XI в., во всех скандинавских странах, кроме Швеции, христианство уже было официальной религией.

Всего раньше произошла христианизация Дании. О том, когда она произошла, есть свидетельство знаменитой рунической надписи на одном из двух камней в Еллингс (Ютландия, X в.). Эта надпись гласит: «Король Харальд велел поставить эти камни в память о своем отце Горме и своей матери Тюре, тот Харальд, который завладел всей Данией и Норвегией и сделал датчан христианами». Считается, что Харальд Синезубый (это он говорит о себе в надписи на Еллингском камне) принял христианство около 960 г. По-видимому, его обращение в христианство (согласно церковной легенде в превосходстве христианского бога над языческими его убедило чудо, совершенное немецким епископом Поппо в его присутствии) было решающим моментом в христианизации Дании. Мощная поддержка, которую королевская власть оказала новой религии, помогла ей вскоре стать государственной идеологией.

В Норвегии христианизация тоже была делом королей. Еще Хакон Добрый (умер около 960 г.) пытался ввести христианство (он воспитывался в Англии, где и принял христианство). Но он встретил сильное сопротивление и ничего не добился. Короли Олав Трюггвасон (995–1000) и Олав Святой (1014–1028) действовали более решительно. Исландские саги очень подробно и объективно рассказывают о том, как эти короли насаждали христианство в Норвегии, свирепо расправляясь со всеми противниками новой религии и подвергая жестоким пыткам и казням всех, кто упорствовал в язычестве. Государственной религией христианство стало в Норвегии, в сущности, еще при Олаве Трюггвасоне.

В Швеции борьба христианства с язычеством была более затяжной. Несмотря на то что деятельность христианских миссионеров (немецких, английских, а потом и норвежских, датских и даже русских) началась еще в 20-х годах IX в., а в XI в. несколько шведских

королей были христианами, только в конце XI или начале XII в. упсальский храм — главный оплот язычества в Швеции — был разрушен и христианство окончательно упрочилось. Однако история Швеции в XI в. остается во многом неизвестной. В частности, неизвестна дата разрушения упсальского храма и неясно, почему христианство встретило в Швеции более ожесточенное сопротивление, чем в соседних странах. Возможно, это связано с тем, что в Швеции королевская власть была слабее. Несомненно только, что, когда христианство в Швеции окончательно упрочилось, враждебность церкви ко всему, что было связано с язычеством, оказалась здесь сильнее, чем в других скандинавских странах.

В Исландии в эпоху, когда происходила христианизация, не было ни короля, ни правительства, ни войска, ни полиции, ни вообще каких-либо государственных институтов. Годорды — общины свободных людей, годи — жрецы, предводительствующие в этих общинах, альтинг — всеисландское вече, собирающееся раз в год на две недели для суда и законодательства, законоговоритель — всеисландский старейшина, не имеющий никакой власти вне альтинга, — все это совершенно непохоже на государственные институты. В Исландии не было силы, которая могла бы использовать христианство для подчинения себе населения, и поэтому в Исландии христианизация не сопровождалась ожесточенной борьбой между старой и новой религией. Христианство было принято в Исландии в 1000 г. (или, может быть, в 999 г.) как официальная религия в результате мирного соглашения, заключенного на альтинге между язычниками и христианами. В противоположность тому, что произошло во всех других скандинавских странах, в Исландии устная литературная традиция, связанная с язычеством, не подверглась искоренению после того, как христианство стало официальной религией. Культурная преемственность и единство культуры оказались ненарушенными.

Таким образом, применение латинского алфавита для письма на народном языке имело своим результатом возникновение письменной литературы на исландском, норвежском, датском и шведском языках. Однако в Дании, Швеции и Норвегии эта литература оказалась совсем не такой, как в Исландии. Ни в одной скандинавской стране, кроме Исландии, эта вновь возникавшая письменная литература не была преемственно связана с устной литературной традицией,

существовавшей в этих странах и уходящей своими корнями в глубь веков. Ни в одной скандинавской стране, кроме Исландии, эта устная литературная традиция не нашла прямого отражения во вновь возникавшей письменной литературе на народном языке. Во всех скандинавских странах, кроме Исландии, вновь возникшая письменная литература была лишена какой-либо самобытности, оторвана от народной почвы, подражательна по отношению к литературам передовых европейских стран и очень бедна. Литература эта возникала либо из чисто практических потребностей (законы и т. п.), либо служила интересам церкви (проповеди, жития святых и т.п.), либо подражала иноземным образцам.

Только в одной скандинавской стране — Исландии — древняя литература и самобытна, и богата. Бóльшая и лучшая часть древнескандинавской литературы — это литература исландская.

Эддическая поэзия

Основной памятник эддической поэзии — это древнеисландский сборник мифологических и героических песней, который теперь обычно называют «Старшая Эдда». Этот сборник сохранился в единственной рукописи — древнем пергаментном кодексе, найденном в Исландии в 1643 г. исландским ученым Бриньольвом Свейнссоном. В XVII в. — эпоха скандинавского «ученого ренессанса» — в Дании и Швеции пробудился интерес к древним рукописям, и в Исландии — тогда датской колонии — стали усиленно их собирать. Но представления ученых того времени о древней литературе нередко были, как считают современные ученые, фантастическими. В частности, у них были преувеличенные представления о деятельности исландского ученого Сэмунда Сигфуссона (1056–1113), которому приписывалась универсальная мудрость (его и звали «Сэмунд Мудрый»). Вместе с тем им была известна книга, которая, считалось, была написана Снорри Стурлусоном (1179–1241) и называлась «Эдда» (подробнее о ней см. в книге «Становление литературы»), и у них сложилось представление, что Снорри в своей книге основывался на утерянном сочинении Сэмунда. Так, Бриньольв Свейнссон писал своему коллеге зимой 1641–1642 гг.: «Где огромные сокровища всей человеческой мудрости, записанные Сэмундом Мудрым, и прежде всего прославленная Эдда, от которой у нас теперь осталась, кроме имени, едва ли тысячная доля и которая не сохранилась бы совсем, если бы извлечения Снорри Стурлусона не оставили нам скорее тень и след, чем подлинный состав древней Эдды?» Неудивительно, что, найдя древний пергаментный кодекс, содержащий ряд песней о богах и героях — тех самых богах и героях, о которых говорится и в книге Снорри, — Бриньольв решил, что нашел произведение Сэмунда, послужившее основой для Снорри, и написал на списке найденного им кодекса: «Эдда Сэмунда Мудрого». С этого момента слово «Эдда» приобрело совершенно новое значение. В этом новом значении оно вскоре было употреблено в печати, и хотя впоследствии было установлено, что найденные Бриньольвом песни не имеют никакого отношения ни к Сэмунду, ни к названию «Эдда», название это

закрепилось за ними, и они стали называться «Эддой Сэмунда Мудрого», «Песенной Эддой», песнями «Эдды», просто «Эддой», или, всего чаще, «Старшей Эддой», тогда как книга Снорри стала называться «Снорриевой Эддой», «Прозаической Эддой», или, всего чаще, «Младшей Эддой».

Найденный Бриньольвом пергаментный кодекс — одна из самых знаменитых Рукописей мира — вскоре попал в королевскую библиотеку в Копенгагене и стал называться *codex regius 2365* (сокращенно — CR 2365). Но в 1971 г. он был возвращен в Исландию и теперь хранится, как ценнейшая национальная реликвия, в недавно основанном Исландском институте рукописей.

Рукопись «Старшей Эдды» состоит из сорока пяти листов размером 19 × 13 см. В ней шесть тетрадей: пять по восемь листов каждая и одна, последняя, из пяти листов. Между четвертой и пятой тетрадями кодекса есть лакуна: не хватает целой тетради. На основании заголовков и абзацев в рукописи ее содержание обычно делят на 29 песней — 10 мифологических и 19 героических. Между отдельными песнями, а иногда между строфами одной песни, попадает проза, связующая, поясняющая или дополняющая текст песней.

История рукописи «Старшей Эдды» до того, как она была найдена, совершенно неизвестна. Но по орфографическим и палеографическим данным устанавливают, что она была написана около 1270 г. Из характера ошибок в рукописи очевидно, что она — список с несколько более древней рукописи. Об этой более древней рукописи ничего не известно. Правда, норвежский ученый Д. А. Сейп утверждал, что рукопись «Старшей Эдды» восходит к норвежским оригиналам XII в. Однако другие исследователи (не норвежцы) считают это утверждение недостаточно обоснованным.

Рукопись, найденная Бриньольвом, — единственная рукопись «Старшей Эдды» в целом. Но некоторые песни, входящие в состав «Старшей Эдды», сохранились и в других рукописях: шесть песней (две целиком и четыре частично) — сохранились в рукописи начала XIV в., называемой сокращенно AM 748; вариант одной песни, а именно «Прорицания Вельвы», сохранился в другой рукописи начала XIV в. (она называется «Книгой Хаука»); фрагменты и пересказы ряда песней есть в рукописях «Младшей Эдды», «Саги о Вельсунгах» и

«Пряди о Норна-Гесте» — прозаических произведений XIII в. Сравнение всего этого рукописного материала и особенно основной рукописи «Старшей Эдды» и рукописей «Младшей Эдды» показывает, что тексты песней восходят к различным устным вариантам и что, следовательно, эти тексты — запись устной традиции.

Песни, по стихосложению, фразеологии и содержанию совершенно аналогичные песням основной рукописи «Старшей Эдды», есть в так называемых «сагах о древних временах» (см. ниже) и некоторых других источниках. Песни основной рукописи вместе с такими песнями называются «эддической поэзией». Их принято включать в издания «Старшей Эдды» как приложение или дополнение. Количество таких дополнительных песней меняется от издания к изданию в зависимости от того, какие песни редактор издания считает подлинной эддической поэзией, а какие — только ее имитацией.

«Старшая Эдда» издавалась в оригинале более 30 раз, не считая частичных изданий. Изданием текста занимались крупнейшие филологи-германисты, начиная с Якоба Гримма и Расмуса Раска. Оно требовало кропотливейшей исследовательской работы. Достаточно сказать, что первое полное издание «Старшей Эдды» — трехтомное копенгагенское с латинским подстрочником — выходило в течение 41 года (1787–1828), а издание «Старшей Эдды», снабженное наиболее полными комментариями и глоссарием, — многотомное издание Сеймонса и Геринга — в течение 43 лет (1888–1931). Характерно, однако, что оно устарело до того, как вышел его последний том. Сеймонс и Геринг, как им представлялось, восстанавливали первоначальную форму песней. Они ставили более старые языковые формы на место тех, которые представлены в рукописи. Однако, хотя в тексте «Старшей Эдды» много морфологических и синтаксических архаизмов, эти архаизмы, как очевидно из их фонетической формы, подновлялись еще в устной традиции или при записи, и, таким образом, язык «Старшей Эдды» — это все же язык второй половины XIII в., т. е. того времени, когда был записан текст, и, следовательно, «восстановление первоначальной формы песней» — это, в сущности, коверканье их языка. Раньше было также принято искать в песнях интерполяций, сокращений и перестановок строк или строф. Путем удаления предполагаемых интерполяций, перестановок строк и строф и даже досочинения издатели добивались, как им казалось,

«логичности» в композиции песни. В результате такой «высшей критики текста», как это называли немецкие филологи («низшей критикой текста» они считали упорядочение орфографии и т. п.), от текста иногда оставалось меньше четверти. Разные исследователи «восстанавливали первоначальную форму песней» различно, в зависимости от их вкусов и взглядов, и, таким образом, становилось очевидным, что все подобные «восстановления первоначальной формы песней» никакой научной ценности не имеют. В последние десятилетия в подготовке текста «Старшей Эдды» к изданию лозунгом стало: «Назад к рукописи!» Издатели стали стремиться только к тому, чтобы дать возможно более точную и полную картину рукописного материала, ограничиваясь исправлением явных описок и ошибок, устранением орфографического разнобоя, раскрытием сокращений и т. п.

* * *

Стихосложение эддических песней очень архаично. Его сходство с аллитерационным стихом других германских народов (древнеанглийским и т. д.) свидетельствует о том, что в своей основе оно восходит к эпохе германской общности, т. е. к той форме аллитерационного стиха, которая существовала у германцев еще до нашей эры. Древнейшие следы этого стиха прослеживаются, как предполагается, в аллитерирующих именах германских вождей одного и того же княжеского рода, упоминаемых римскими авторами (Sigimerus, Sigimundus, Segestes и т. п.).

В древнегерманском стихосложении аллитерация — не случайное украшение или средство выразительности, а основа стиха. Встречаясь только в определенных местах двух соседних строк и только в слогах, несущих метрическое ударение, аллитерация связывает две соседние строки в одно целое и в то же время, выделяя слоги, несущие метрическое ударение, определяет ритм. Как сказано в одном древнеисландском памятнике, аллитерация так же скрепляет строки, как гвозди скрепляют корабль, сделанный мастером. Аллитерационный стих не сглаживает контрасты ударения в словах, как силлабо-тонический стих сглаживает их своей повторяющейся

метрической схемой, но, напротив, усиливает эти контрасты, стилизуя речь в направлении большей эмфазы, большей торжественности.

В каждой строке германского аллитерационного стиха есть два слога, несущих метрическое ударение, причем в нечетной строке либо оба они, либо один из них аллитерируют, тогда как в четной строке аллитерирует всегда только первый слог, несущий метрическое ударение. Слоги, которые несут метрическое ударение, всегда несут и словесное ударение, и, как правило, они — долгие, но два кратких слога могут заменять один долгий^[5]. Целое, которое образуют две строки, связанные аллитерацией, называют иногда «длинной строкой», а каждую из двух строк, связанных аллитерацией, — «короткой строкой».

Количество слогов, не несущих метрического ударения, и их распределение в строке германского аллитерационного стиха произвольны или, вернее, обусловлены только ритмом языка. Поэтому ритм эддических песней значительно отличается от ритма западногерманского (т. е. древнеанглийского и т. д.) стиха: германские языки значительно разошлись уже в эпоху древнейших памятников. В исландском языке благодаря тому, что в нем отпали все приставки и значительно сократились окончания, безударных слогов стало меньше, ударение сконцентрировалось в корневом слоге, и слова приобрели большую компактность. Поэтому ритм эддических песней компактнее и стремительнее, чем ритм западногерманских аллитерационных памятников. Но не меньше отличается ритм эддических песней от ритма аллитерирующих строк в надписи на золотом роге (см. выше). Если бы эти строки сохранились в древнеисландском языке после всех изменений, которые претерпели скандинавские языки с IV по XIII в., то они превратились бы в Ek Hlégestr Hyltir/horn taða, т. е. в них было бы не 8 и 5 слогов, а 5 и 3, а безударных — не 6 и 3, а только 3 и 1. Вероятно, еще больше отличается ритм эддических песней от ритма германского аллитерационного стиха начала нашей эры.

В эддических песнях количество слогов в строке варьирует от 2 до 10 (но есть, конечно, излюбленные ритмы, обусловленные строем языка). Слоги, несущие метрическое ударение, могут быть разделены слогами, не несущими его, а могут и располагаться рядом. Вообще, распределение слогов, не несущих метрического ударения, в строке варьирует в широких пределах. В частности, эти слоги могут

предшествовать первому слогу, несущему метрическое ударение. Что касается аллитерации, то ее образуют одинаковые согласные (например, **g**ap — **g**innunga — **g**ras) или гласные, причем предпочитают разные гласные (например, ár — **a**lda — **Y**mir), а сочетания sk, st, sp аллитерируют только с этими сочетаниями (например, **S**kuld — **s**kildi — **s**kǫgul).

В эддических песнях встречаются два варианта аллитерационного стиха. Первый из них — это фюрнюрдислаг (fornyrðislag, от forn «древний», orð «слово» и lag «размер»). Его называют также «эпическим размером». Вот строфа этого размера:

Ek man iǫtna,
ár um borna,
þá er forðom mik
fœdda hǫfðo;
nío man ek heima,
nío íviði,
miǫtvið mæran
fyr mold neðan^[6].

В этом размере каждые две строки связаны попарно аллитерацией. Есть три возможности расстановки аллитерирующих слогов в этом размере: 1) первый слог, несущий метрическое ударение, в нечетной строке и первый такой же слог в четной строке (как в строках 5–6); 2) второй слог, несущий метрическое ударение, в нечетной строке и первый такой же слог в четной строке (как в строках 3–4); 3) первый и второй слоги, несущие метрическое ударение, в нечетной строке и первый такой же слог в четной строке (как в строках 1–2 и 7–8). Таким образом, первый слог, несущий метрическое ударение, в четной строке *всегда* аллитерирует. Напротив, второй такой же слог в такой же строке *никогда* не аллитерирует. Обязательность аллитерации в первом слоге, несущем метрическое ударение, в четной строке объясняется, конечно, тем, что именно эта аллитерация осуществляет связь между соседними строками. По-исландски аллитерация на этом месте называется главной (hǫfuðstafr), а остальные — «подпорками» (stuðlar). Отсутствие главной

аллитерации — редкое исключение в «Старшей Эдде» и обычно объясняется порчей текста.

Эпический размер — это размер большинства песней «Эдды» и всех ее повествовательных песней. Это также размер западногерманской аллитерационной поэзии. Но там строки эпического размера объединяются только попарно (образуя так называемые «длинные строки»), между тем в эддической поэзии они группируются в строфы, обычно восьмистрочные. Кроме того, в эддической поэзии в эпическом размере меньше слогов, не несущих метрического ударения, чем в западногерманской аллитерационной поэзии, а синтаксические границы обычно совпадают с метрическими, между тем как в западногерманской аллитерационной поэзии эти границы часто не совпадают, т. е. имеет место синтаксический перенос из строки в строку.

Второй размер, встречающийся в эддической поэзии, — это льодахатт (ljóða-hátt, от ljóð «песнь, заклинание» и hátt «размер»). Его можно назвать «диалогическим», поскольку он встречается только в песнях, содержание которых — речи персонажей или поучения и изречения. Этот размер отличается от эпического более четкой строфической композицией. Строфа в нем состоит из двух полустроф, в каждой из которых по три строки. Из них первые две связаны аллитерацией совершенно так же, как строки эпического размера, а третья — непарная, и в ней поэтому аллитерация ограничена пределами строки. Вот пример строфы этого размера:

Deyr fé,
deyia frændr,
deyr siálfr it sama;
ek veit einn,
at aldri deyr:
dómr um dauðan hvern^[7].

Количество слогов и их распределение в строке в этом размере еще изменчивее, чем в эпическом. В нем встречаются строки как из двух, так и из восьми-десяти слогов. Последнее особенно часто имеет место в непарных строках, и этим объясняется то, что некоторые

исследователи находят в этих строках не два, а три метрических ударения. Этот размер имеет и некоторые стилистические особенности. Так, в нем не встречаются кеннинги. Вне Скандинавии этот размер не засвидетельствован.

Выделяют также в особый эддический размер разновидность эпического, отличающуюся большим, чем обычное, количеством слогов в строке (не меньше пяти). Но отличие этого размера от эпического очень нечетко. Он называется «малахатт» (*málahátt*, т. е. «размер речей»). В «Старшей Эдде» этот размер более или менее последовательно проведен только в одной песне — в «Речах Атли». Более четко отличие так называемого «размера заклятий» (*galdralag*) от диалогического размера: в нем есть добавочная непарная строка, которая обычно слегка варьирует первую непарную строку. Этот размер встречается только в некоторых строфах песней, сочиненных в диалогическом размере.

Одно время считалось, что стихосложение песней «Эдды» основано на счете слогов в строке в той же мере, что и поэзия скальдов, и это заставляло издателей (в частности, Сеймонса и Геринга, см. выше) «восстанавливать» текст в своих изданиях, т. е. сокращать или удлинять строки. Так же «восстанавливалась» и строфическая композиция песней в эпическом размере. Однако, по-видимому, она никогда не была такой строгой, как думали раньше.

* * *

Фразеология эддической поэзии, как и ее стихосложение, очень архаична. Наиболее характерные элементы ее фразеологии — это хейти и кеннинги.

Хейти (исл. *heiti*, буквально — «название») — это одночленный заменитель существительного обычной речи, т. е. поэтический синоним. Для некоторых понятий, часто используемых в эддической поэзии, их было множество. Так, в героических песнях «Эдды» понятие «конунг, князь, вождь» выражается словами *buðlungr*, *ðoglingr*, *fylkir*, *gramr*, *hersir*, *hilmir*, *lofðungr*, *ræsir*, *stillir*, *vísi*, *vísir*, *þengill*, *þóðlingr*. Эддические хейти — это обычно либо архаизмы, которые первоначально ассоциировались с теми или иными конкретными

признаками обозначаемого явления (так, *fylkir* происходит от *fylki* «войско»), либо собственные имена, ставшие нарицательными (так, *buðlungr* первоначально — «потомок Будли»). Таким образом, очевидно, что эддические хейти не создавались при сочинении песни, а были традиционны.

Кеннинг (исл. *kenning* буквально — «обозначение») — это замена существительного обычной речи двумя существительными, из которых второе определяет первое, т. е. перифраз типа «конь моря» (т. е. корабль) или «сын Одина» (т. е. Тор). Основное свойство всякого эддического кеннинга — это то, что он (так же как эддические хейти) не придумывался при сочинении того произведения, в котором был употреблен, а брался готовым из традиции. Некоторые из кеннингов, такие, как, например, «сын Одина», вообще не «придуманы», т. е. они — не образное описание, а просто констатация общеизвестного факта (всем было известно, что Тор — сын Одина). А в тех кеннингах, в которых, как в кеннинге «конь моря», есть метафора, она, как правило, абсолютно трафаретна. Это видно прежде всего из того, что кеннингами, содержащими метафору, всегда описывалось только то, о чем всего чаще шла речь в поэзии, а именно — конунг, воин, битва, меч, корабль, море, золото, редко что-либо другое, и образ, заключенный в таком кеннинге, был всегда одним и тем же: конунг описывался как «раздаватель колец» (т. е. золота), воин — как «дерево битвы», битва — как «буря копий», «встреча мечей» и т. п., меч — как «палка битвы» или «змея крови», корабль — как «конь моря», «олень моря» и т. п., море — как «дом угрей» и т. п., золото — как «огонь моря» (как известно из одного сказания, оно служило освещением на пиру у морского великана Эгира) или «ложе дракона» (как известно из другого сказания, на нем лежал дракон).

О традиционности образов, заключенных в эддических кеннингах, свидетельствует также то, что многие из них были характерны и для древнеанглийских кеннингов (так, в древнеанглийской поэзии обильно представлены кеннинги «раздаватель колец» и «конь моря»), и, следовательно, они восходят к эпохе германской общности.

Хейти и кеннинги — это также основные элементы скальдической фразеологии. Но в скальдической поэзии они использовались совсем не так, как в эддической (см. ниже). В отличие от скальдического эддический кеннинг, как правило, двучленен (как во всех примерах,

приведенных выше). Трехчленные кеннинги типа «дерево тинга мечей» (такой кеннинг получился в результате замены второго компонента в кеннинге «дерево битвы» кеннингом) в песнях «Эдды» — редкое исключение. Но основное отличие эддического кеннинга от скальдического заключается в том, что, как уже говорилось, в первом не только заключенный в нем образ, но и его словесное выражение почерпнуты из традиции. Следовательно, эддический кеннинг — это не создание того, кто сочинил произведение, а нечто, также находившееся в его распоряжении, как слова языка, на котором он говорит. Не случайно очень многие эддические кеннинги, содержащие в себе образ или метафору, — это не синтаксические сочетания двух слов, а сложные слова, т. е. единицы, большей частью уже существующие в языке, а не создаваемые тем, кто пользуется языком. Вот, например, несколько эддических кеннингов, представляющих собой сложные слова: *hiǫrþing* «тинг мечей» (битва), *rógþorn* «шип битвы» (меч), *brimsvín* «вепрь моря» (корабль), *dolgvíðr* «дерево распри» (воин), *hringbroti* «раздаватель колец» (конунг), *hugborg* «крепость духа» (грудь), *móðakarn* «желудь мужества» (сердце), *hiálmstofn* «ствол шлема» (голова), *ormbeðr* «ложе дракона» (золото), *vindheimr* «жилые ветра» (небо), *hiǫrlǫgr* «влага меча» (кровь), *lyngfiskr* «рыба вереска» (змея).

* * *

Содержание эддической поэзии не менее архаично, чем ее стихосложение и фразеология. В нем два слоя: более древний — мифы, менее древний — героические сказания. Мифы представляют собой содержание мифологических песней, героические сказания — героических. По-видимому, уже в то время, когда составлялась «Старшая Эдда», осознавали, что мифы — это более древняя традиция, чем героические сказания (об этом свидетельствует то, что в «Старшей Эдде» мифологические песни предшествуют героическим). Мифологическими считаются первые девять песней и одиннадцатая. Из песней, сохранившихся не в основной рукописи «Старшей Эдды», к мифологическим относятся «Сны Бальдра» и «Песнь о Риге», а «Песнь о Хюндле», «Песнь о Гротти» и «Песнь валькирий», хотя и

соприкасаются по своей тематике с мифологическими песнями, в основе своей — скорее героические, поскольку в них прощупывается историческая основа.

Мифы как повествования представлены, в сущности, только в двух песнях — «Песни о Хюмире» (в ней рассказывается о том, как Тор добыл котел для варки пива и как он ловил Мирового Змея) и «Песни о Трюме» (в ней рассказывается о том, как Тор с помощью Локи вернул себе молот, похищенный у него великаном Трюмом). Правда, повествование представляет собой и самая знаменитая из песней «Эдды» — «Прорицание Вёльвы», поскольку ее содержание — это история мира от его сотворения и золотого века до его грядущей гибели и второго рождения. Но в этой песни столько имен и намеков, столько отступлений, что она скорее — конгломерат сведений по мифологии, чем миф как повествование. Повествование, перемежающееся перечнями имен, представляет собой «Песнь о Риге» — история происхождения трех сословий — рабов, бондов и ярлов — от некоего Рига.

В «Поездке Скирнира» рассказывается о сватовстве Фрейра к Герд, дочери великана. Но вся песнь состоит целиком из речей персонажей — Скади (матери Фрейра), Скирнира (его слуги), самого Фрейра, пастуха, Герд и ее служанки. Целиком из речей персонажей состоят и «Перебранка Локи» (в ней Локи перебранивается с семью богами и семью богинями) и «Песнь о Харбарде» (перебранка Тора с Одином). Но в обеих этих песнях сообщается много разных сведений о героях. Различные сведения по мифологии — основное содержание «Речей Вафтруднира», (в этой песни, состоящей целиком из вопросов и ответов, Один состязается в мудрости с великаном Вафтрудниром) и «Речей Гримнира» (Один в монологе поучает разной мифологической мудрости). Целиком из вопросов и ответов состоят также «Речи Альвиса» (карлик Альвис состязается с Тором в знании хейти и кеннингов). Почти целиком из вопросов и ответов состоят «Сны Бальдра» (основное содержание этой песни — разные сведения по мифологии).

Наконец, конгломерат из разных элементов представляет собой самая длинная из песней «Эдды» — «Речи Высокого». Большая ее часть — поучения в житейской мудрости. Но в ней есть и рассказы Одина о том, как его обманула какая-то женщина, как он добыл мед

поэзии и как он принес самого себя в жертву, повесившись на мировом древе, чтобы обрести знание рун. Есть в «Речах Высокого» и поучения о рунах и о жертвоприношениях, и перечень заклинаний, известных Одину. Строфы, содержащие разного рода поучения, в том числе и в мифологической мудрости, есть в некоторых героических песнях — «Речах Регина», «Речах Фафнира» и «Речах Сигдривы».

Мифологический материал, представленный в эддической поэзии, сохранился (и в ряде случаев даже полнее) и в «Младшей Эдде». Поэтому ниже под «эддическими мифами» подразумеваются мифы, как они отражены в «Старшей» и «Младшей Эдде».

Следы языческих верований в топонимике, ономастике, фольклоре и языке в скандинавских странах делают очевидным, что в своей основе эддическая мифология восходит к эпохе скандинавской общности. Многие в этой мифологии, как видно из аналогичных следов языческих верований в германоязычных странах, восходит и к эпохе германской общности. Несомненно поэтому, что мифы, известные нам по «Старшей» и «Младшей Эдде», в продолжение многих столетий бытовали в устной традиции, т. е. существовали только в той мере, в какой они исполнялись. Но в устной традиции исполнение словесного произведения не может не быть в какой-то мере его пересочинением. Не случайно бытование в устной традиции всегда приводит к возникновению вариантов произведения. Поэтому эддические мифы, конечно, должны были претерпеть те или иные изменения. В них могли произойти различные замены, искажения и т. д. Сама жанровая форма, в которой они бытовали в устной традиции, могла измениться, поскольку миф — это не жанр, не литературная форма, а содержание, не зависимое от формы. В частности, во время бытования мифов в Исландии, куда уже проникло христианство, в них должна была найти какое-то отражение христианская идеология, а культовые элементы в языческих мифах должны были под влиянием христианства подвергнуться искажению или устранению (ср. выше).

Несомненно, однако, что изменения, которые претерпевали мифы в устной традиции, не были результатом сознательного вымысла. Даже при записи мифологических песней или письменного изложения их содержания сознательный вымысел едва ли имел место. Поэтому в своей основе эддическая мифология все же восходит к эпохе, когда мифы, т. е. повествования, которые принимались за правду, как бы они

ни были неправдоподобны, были живой формой словесного творчества. Архаическая основа эддических мифов сказывается всего больше в представлениях о пространстве, отраженных в этих мифах.

Объективное пространство, как его осознает современный человек, бесконечно, непрерывно и единообразно. В эддических мифах пространство сплошь и рядом не бесконечно, не непрерывно и не единообразно.

В эддических мифах пространство изображается только постольку, поскольку данный его кусок — это либо место какого-либо действия, как, например, поле Вигрид, на котором боги должны сразиться со своими противниками, когда настанет конец света, либо место чьего-либо пребывания, как, например, жилища богов. Таким образом, в эддических мифах пространство существует только как его куски. Именно поэтому невозможно составить карту мира эддических мифов. Местности, упоминаемые в них, сплошь и рядом никак не ориентированы ни по отношению к миру в целом, ни даже по отношению к таким его частям, как земля и небо.

Но поскольку в эддических мифах пространство прерывно и конечно, в них и мир в целом — это либо кусок пространства, либо совокупность его кусков. В мифологических песнях неоднократно говорится о «деяти мирах» или «разных мирах», т. е. эддические мифы подразумевают отсутствие представления о вселенной как мире целом, едином и единственном.

Отсутствие представления о мире как вселенной очевидно, в частности, из эддических рассказов о сотворении мира. Во всех этих рассказах говорится о возникновении мира не как целого, а как отдельных его частей — земли (или Мидгарда, середины мира, где живут люди), неба, моря, скал, камней, облаков и т. д. Ни в одном из этих рассказов не употреблено слово «мир», и во всех них говорится, в сущности, не о «сотворении», а о каком-то изменении того, что существовало и раньше. Тело великана Имира было превращено богами в землю, его кости — в скалы, череп — в небо, кровь — в море, волосы — в деревья, ресницы — в Мидгард, мозг — в облака. А сотворение Имира, в свою очередь, заключалось в том, что в него превратились ядовитые капли из рек Эливагар. Эти реки, следовательно, существовали и раньше, как и жилище мрака — Нифльхейм, источник Хвергельмир, зной Муспелльсхейма и бездна

Гиннунгагап. А в «Прорицании Вэльвы» сотворение земли изображается так же, как поднятие ее богами из моря, сотворение небесных светил — как указание им их места и их назначения. Раз пространство существует только как конкретные куски, то изначальная пустота, т. е. пространство, абстрагированное от своего содержания, невозможно. Поэтому же невозможно и возникновение из ничего, т. е. сотворение.

Самое характерное для представлений о пространстве, отраженных в эддических мифах о сотворении мира, — то, что центральный образ в этих мифах — человекоподобный великан Имир, т. е. образ, максимально приближающийся к представлению о мире как целом: части мира — это куски его тела и, следовательно, он сам — это мир как целое. Отождествление мира с человеческим телом — путь к осознанию мира как целого, а тем самым и максимальное приближение к осознанию непрерывности пространства. В то же время отождествление мира с человеческим телом — это отсутствие четкой противопоставленности сознания внешнему миру, человека — окружающей его природе, микрокосма — макрокосму.

Первозданный великан Имир дал начало не только частям мира, но и великанам: у Имира под мышкой возникли девочка и мальчик, и одна нога с другой зачала шестиглавого сына. Первозданный великан как целое, дающее начало частям мира, должен был, конечно, быть единым. Но размножение человекоподобного существа подразумевает два пола. Разрешение этого противоречия — дупольность Имира. Однако разрешением этого противоречия могло быть и бесполое размножение. Согласно «Младшей Эдде», корова Аудумла породила богов, вылизав их родоначальника Бури из соленого камня, покрытого инеем. Как Имир, она возникла из растаявшего инея, и она вскормила Имира. Таким образом, Аудумла, первозданная корова-великан, — это образ, по своей роли в развитии представления о мире как целом, аналогичен образу Имира.

Из эддических мифов, в которых говорится о небе, следует, что оно находится как бы в одной плоскости с землей, однако и не рядом с ней, так как, по-видимому, его середина — это и середина земли, а его окраина — это и окраина земли. Однако, судя по тому, что на небо ведет мост Биврёст, по которому въезжают асы, оно в то же время оказывается и над землей. Впрочем, в «Младшей Эдде» говорится, что

есть еще второе и третье небо. Так что и о небе в эддических мифах нет представления как о чем-то едином и единственном.

Неединообразность пространства в эддических мифах проявляется в том, что когда в них говорится о местонахождении какого-либо предмета, то обычно называется либо середина мира, либо его окраина. Однако локализация чего-либо в середине или на окраине мира — это в то же время и качественная, т. е. эмоционально оценочная характеристика: все благое пребывает в середине мира, а все злое — на его окраине.

В середине мира оказывается и Мидгард — жилище людей, и Асгард — жилище богов, и священное древо Иггдрасиль, поскольку ветви его простираются над всем миром. Тем самым оказывается, что либо у мира три середины, либо три объекта, чьи местонахождения, казалось бы, не могут совпадать, находятся в одном и том же месте. Хотя в евклидовом пространстве такое местонахождение было бы невозможно, в мифологическом пространстве жилище людей, жилище богов и священное древо не могут находиться нигде, кроме как в середине мира.

В противоположность середине мира, его окраина — это местонахождение всего злого, страшного, враждебного людям. Поэтому окраина мира — это и море, которое опоясывает землю и в котором плавает ужасный змей Ёрмунганд, кусающий свой собственный хвост, и суша — обиталище великанов, Ётунхейм, и Утгард, царство Утгарда-Локи.

Однако Ётунхейм и Утгард — это не просто окраина, а окраина, расположенная на востоке. Местонахождением злого, страшного и враждебного людям бывает в эддических мифах либо восточная, либо северная окраина. Так, когда Тор отправляется в обиталище великанов, то обычно оно — на востоке. Когда настанет конец света, великан Хрюм будет наступать с востока. В мифе о Хрунгнире Тор возвращается из Ётунхейма с севера. Только о Сурте, существе, охраняющем жаркий Муспелльсхейм, говорится, что, когда настанет конец света, он будет наступать с юга. Страны света — это, таким образом, не просто направления, а некие существа, наделенные качественными характеристиками, или даже живые существа. Так, Сурт — это, очевидно, юг, осознанный как существо, которое своим огненным мечом сожжет мир. Когда боги создали небо из черепа

Имира, они укрепили его над землей и под четырьмя углами посадили карликов, которых звали Восточный, Западный, Северный и Южный. Следовательно, и в этом случае страны света — это живые существа.

Представления о времени, отраженные в эддических мифах, не менее архаичны, чем представления о пространстве. Время в этих мифах сплошь и рядом прерывно, не бесконечно, не единообразно и обратимо. В эддических мифах есть даже материализованное время. Так, нить судьбы, которую прядут норны человеку при его рождении, или яблоки Идунн, которые отведывают боги, когда они начинают стариться, чтобы снова стать молодыми, — это, очевидно, материализованное время.

То, что время представлялось конечным, всего очевиднее в мифах о создании мира, поскольку создание мира было и созданием времени, т. е. его началом. Но трактовка времени в эддических мифах очень противоречива. С одной стороны, время оказывается циклическим чередованием его, так сказать, природных единиц — частей суток, фаз луны, лет и зим, и, следовательно, время трактуется как процесс непрерывный. С другой стороны, однако, возникновение такого чередования оказывается результатом деятельности богов — того, что они упорядочили небесные светила в пространстве или создали фазы луны, или того, что они дали названия природным единицам времени, и, следовательно, время трактуется как хотя и непрерывное, но не бесконечное, поскольку оно не существовало до тех пор, пока не было сотворено. В противоречии с этим в эддических мифах рассказывается и о том, что происходило в более давние времена, т. е. до сотворения времени. Но представление о времени как циклическом чередовании природных единиц проявляется в эддических мифах только в рассказах о сотворении времени. Вообще же время в эддических мифах никогда не абстрагировано от своего конкретного содержания и существует только постольку, поскольку совершаются какие-то события, т. е. что-то происходит с какими-то активными существами — великанами, богами и т. п. Если же таких событий не происходит, то время не существует. Следовательно, оно все же представлялось прерывным.

Прерывность мифического времени всего отчетливее сказывается в том, что события, о которых рассказывается, следуют друг за другом только в той мере, в какой одно из них — непосредственный результат другого, вытекает из него, обусловлено им, но никогда не потому, что

одно из них произошло в какой-то отрезок времени, предшествовавший тому, в течение которого произошло другое. Если между событиями, о которых рассказывается в двух разных мифах, нет явной причинно-следственной связи, то обычно неясно, в каком из этих двух мифов сообщается о более ранних событиях. Другими словами, события, о которых говорится в этих мифах, никак не локализованы во времени. Даже в том случае, когда содержание разных мифов — это события из жизни одного и того же персонажа, неясно, какова их последовательность.

Эддические мифы — это, как правило, куски из жизни главных мифических персонажей, причем куски, нечетко ориентированные относительно друг друга. Иначе говоря, жизнь мифического персонажа — это не движение от рождения к смерти, а нечто постоянное, устойчивое. В ней нет никакого развития. Магни, сын Тора, знаменит подвигом, который он совершил, когда ему было три года (он спихнул с Тора ногу великана Хрунгнира). Однако это было не его детским подвигом, а вообще его подвигом. Магни, таким образом, — всегда ребенок, как Один — всегда старик.

Если время конечно, прерывно и обратимо, то невозможны ни резкая противопоставленность прошедшего и будущего настоящему, ни их четкое разграничение. Вместе с тем, чем меньше выработалось понимание времени как абстрактного процесса, тем в большей мере время представляется таким же прочным, как пространство, тем в большей мере то, что удалено во времени от настоящего момента, представляется таким же реальным, как то, что удалено в пространстве. В силу этого мифическое прошлое, как и мифическое будущее, — это нечто, гораздо более реальное, чем прошлое в современном смысле этого слова. То, что в эддических мифах прошлое — это реальность, всего очевиднее в мифах о сотворении мира. Эти мифы переносят в эпоху, когда создавалось все то, что продолжает существовать. Именно поэтому в этих мифах прошлое нечетко отграничено от настоящего, и это находит языковое выражение в беспорядочном чередовании глаголов в форме прошедшего времени с глаголами в форме настоящего времени в значении настоящего или даже в значении будущего. То, что будущее в эддических мифах — это реальность, всего очевиднее в мифе о конце мира. Ни в «Старшей», ни в «Младшей Эдде» рассказ о конце мира не отчленен от рассказа о том,

что некогда произошло или искони существует, и это проявляется, в частности, в том, что в этих рассказах господствует глагол в форме настоящего времени.

Однако представление о будущем, проявляющееся в эддических мифах, очень противоречиво. В мифе о конце мира находят выражение и представление о времени как о чем-то конечном, и представление о его обратимости, или цикличности, т. е. своего рода бесконечности. С одной стороны, когда настанет конец мира, рухнут горы, расколется небо, боги погибнут в страшной схватке со своими противниками, которые при этом тоже погибнут, солнце померкнет, земля погрузится в море, звезды скроются с неба и огонь взорвется до него, пожирая все, т. е. погибнет весь мир. Но конец мира — это конец и времени, раз время не абстрагировано от своего конкретного содержания и существует, только поскольку существует это содержание. Однако, с другой стороны, после конца мира земля поднимется из моря, снова зеленая, орел полетит над ней ловить рыбу, незасеянные поля покроются всходами, некоторые из богов окажутся живыми, и человеческая чета, пережившая гибель мира, породит людей. Таким образом, мир возродится снова после его гибели, и, следовательно, время — не конечно, а обратимо или циклично. Биологическая основа представления об обратимости времени очевидна: чем теснее связь человека с природой, чем меньше он выделяет себя из нее, тем в большей мере протекание времени должно восприниматься как регулярное чередование дня и ночи, зимы и лета, произрастания и увядания, рождения и смерти. Но представление об обратимости времени — это вместе с тем отсутствие четкого противопоставления прошлого и настоящего будущему. Возможно, однако, что в применении к истории мира обратимость времени — это своего рода бесконечность времени и, следовательно, известное приближение к пониманию времени как абстрактного процесса.

Противоречивость представлений о времени, отраженных в эддических мифах, проявляется также в трактовке временных рамок, в которых протекает жизнь главных мифических персонажей, т. е. богов. Все эти персонажи не существовали искони. Все они родились от кого-то. Таким образом, жизнь каждого из них имеет начало, как оно есть у времени, поскольку оно есть у мира. Но пока существует мир, а следовательно, и время, существуют и боги. И хотя они все же

подвержены старению — даже Тор упал на одно колено, когда схватился со старухой Элли, т. е. со старостью, — благодаря яблокам Идунн, материализованному времени, могут противостоять старости. Таким образом, они как бы бессмертны. Только Бальдр умирает, да и то потому, что мера предосторожности, которая позволила бы ему противостоять смерти, не была принята (Фригг не взяла с побега омелы клятвы, что он не тронет Бальдра). Умирает и невольный убийца Бальдра — Хёд, которого убивает Вали, мстя за Бальдра. Однако, как окажется в конце мира, боги все же смертны. Не случайно конец мира называется «гибелью богов». И все же в противоречии с этим в конце мира погибают не все боги: Видар и Вали, Модри и Магни переживут его, а Бальдр и Хёд возродятся потом, как возродится и мир, а следовательно, и время. Таким образом, оказывается, что боги — и смертны и бессмертны, как время — и конечно и бесконечно.

Следуя традиции, восходящей еще к античности, когда, в силу утраты веры в богов как реальных лиц, полнокровные образы мифа стали понимать как символы (ведь понимание мифического персонажа как «бога войны» или «бога плодородия», или «богини мудрости», или «богини любви» и т. д. и т. п. — это его понимание как символа, а не как реального лица), многие исследователи эддической мифологии до сих пор толкуют полнокровные образы эддических мифов как символы то ли идей, то ли психологических состояний, то ли социальных статусов и т. п. Главные персонажи эддических мифов обычно называются «богами», причем слово «бог» употребляется в значении той тощей абстракции, которой стало значение этого слова в результате двухтысячелетнего господства монотеистической религии. Характерно, однако, что в языке «Старшей» и «Младшей Эдды» слова «бог» вообще нет (хотя есть слова со значением «боги»).

Эддические мифы до сих пор толкуются как сентиментальная картина борьбы «добрых» со «злыми». В действительности, однако, в этих мифах «добрых», в сущности, нет. Главные персонажи эддических мифов никогда не выступают как моральные идеалы или как установители или блюстители морали. Они действуют, как правило, не из этических, а из эгоистических побуждений. Если они мстят, то это месть не за нарушение морали, а за посягательство на их имущество или на них самих. Так, Тор (самый «добрый» из героев эддических мифов) чуть не убивает молотом отца Тьяльви и Рёсквы

только за то, что его козел охромел (Тьяльви был причиной этой хромоты невольно); великана Трюма он сокрушает за то, что тот посягнул на его молот; великана Хрунгнира — за то, что тот похвалялся потопить Асгард и погубить богов (но не сделал этого); мастера, который брался построить стены Асгарда, — за то, что тот хотел завладеть Фрейей, солнцем и луной (но не завладел ими); великана Гейррёда и его дочерей — из самозащиты; змея Ёрмунганда — тоже из самозащиты. Правда, сражения Тора с великанами объективно оказываются благом, но нигде не говорится, что Тор сражается с ними потому, что это благо, а не потому, что великаны посягали на то, что Тор не хотел им уступить, или просто потому, что ему хотелось применить свои силы.

В еще меньшей степени можно усмотреть какие-либо этические мотивы в поведении Одина. Он помогает героям одерживать победы вовсе не потому, что он поборник добра и справедливости, но потому, что вообще любит, когда сражаются, и нередко сам убивает тех, кому он раньше помогал. Его решения, кому должна достаться победа, заведомо несправедливы, и он помогает героям побеждать скорее хитростью, чем силой. Сам не любит сражаться. С волком Фенриром, который в конце мира должен его проглотить, он сражается из самозащиты. То, что он добыл мед поэзии, объективно благо, но побуждением Одина явно было просто желание похитить чужое сокровище. При этом Один устраивает так, что девять косцов перерезают друг другу шеи, и соблазняет дочь великана, у которого хранится мед. И то и другое он совершает совсем не потому, что в этом была какая-то необходимость, но просто он любит сеять раздор, а также соблазнять девушек или чужих жен и потом похваляться своими победами. Не случайно Одину приписывается собрание правил житейской мудрости (строфы 1–95, 103 и 112–137 «Речей Высокого»), в которых он советует, в частности, платить обманом за обман, обольщать женщин лестью и подарками, никому не доверять и т. п.

Но если Тор и Один совсем не такие уж «добрые», то Локи (самый «злой» из персонажей эддических мифов), в сущности, не такой уж злой. У него, правда, есть на совести несколько злых дел: он отрезал волосы у Сив, жены Тора; он заманил Идунн к великану Тьяцци и тем оставил богов без омолаживающих яблок; он заманил Тора к великану Гейррёду; он сделал так, что Хёд убил Бальдра, и

помешал вернуть Бальдра из Хель. Но Локи совершал свои злые дела не со зла, по-видимому, а иногда из любопытства, иногда из трусости или даже просто из самозащиты (например, когда он заманил Идунн к Тьяцци или Тора к Гейррёду). Вместе с тем Локи сделал ряд добрых дел: заставил карликов изготовить золотые волосы для Сив, корабль Скидбладнир для Фрейра, копьё Гунгнир для Одина; вернул Идунн с ее омолаживающими яблоками асам; помог Тору вернуть себе молот от великана Трюма; помешал мастеру, который взялся построить стены Асгарда, закончить свою работу в срок и тем спас Фрейю, солнце и луну. Так что свирепое наказание, которому асы подвергли его (он должен до конца света сидеть под змеей, чей яд все время капает ему на лицо), свидетельствует скорее о жестокости асов, чем об их справедливости.

В некоторых мифологических песнях «Эдды» есть комизм. Это, однако, комизм очень архаический. Песни эти смешили, как в наши дни смешит клоунада в цирке. Так, «Песнь о Трюме» смешила тем, что главный персонаж в ней — мужчина, переодетый в женское платье, а «Песнь о Харбарде» и «Перебранка Локи» смешили тем, что их персонажи состязаются в поношении друг друга (у некоторых народов до сих пор сохранился обычай состязаний в поношении, и такие состязания — увеселительные, праздничные действия). Назначение таких песней состояло в том, чтобы смешить, а не в том, чтобы осмеивать кого-нибудь, поскольку осмеяние стало одной из функций литературы только с возникновением осознанного авторства (см. ниже).

Есть одно исключение из того общего правила, что герои эддических мифов — не моральные идеалы. Это исключение — Бальдр. Однако в противоположность другим мифическим героям (которые проявляют себя в своих делах) Бальдр проявляет себя только в том, что умирает. Единственный миф о нем — это знаменитый рассказ о его смерти в «Младшей Эдде». Не случайно исконность Бальдра как персонажа эддических мифов издавна вызывала сомнение. Своей идеальностью он больше похож на эпического героя, чем на мифического. Не случайно в мифе о Бальдре связь между событиями не такая, как обычно в мифах, а такая, как в героических сказаниях. В мифах всякое событие вытекает, как правило, не из всего предшествующего, а только из того, что непосредственно происходит

перед данным событием. Отсюда характерное для мифа развитие действия: резкие повороты, неожиданные превращения, нанизывание событий, непредсказуемых из предшествующего. Такое развитие действий может иллюстрировать, например, миф о меде поэзии. Большая часть событий, и в частности все убийства — убийство Квасира карликами Фьяларом и Галаром, убийство ими великана Гиллинга и его жены, убийство девяти косцов Одним, никак не предопределено тем, что предшествовало этим убийствам. Между тем в героических сказаниях события, как правило, предопределены тем, что герою было суждено при его рождении, т. е. его судьбой, и тем, что всякий герой должен выполнить, т. е. героическим долгом. Такая предопределенность событий есть и в мифе о смерти Бальдра. Сны Бальдра, предвещавшие опасность для его жизни, предопределили и все последующее: и то, что Фригг не взяла клятвы с побега омелы, и то, что Локи сумел этим воспользоваться, и то, что Бальдр был сражен побегом омелы, и то, что не удалось вернуть Бальдра из Хель.

В то время как происхождение эддических мифов теряется в глубине веков, происхождение героических сказаний, представленных в эддической поэзии, как правило, поддается установлению. Скандинавского происхождения, по-видимому, только сказание о Хельги (представленное в песнях о Хельги). Большинство же героических сказаний в эддической поэзии — южногерманского происхождения. Однако историческая основа сказаний далеко не всегда ясна. В тех случаях, когда она прощупывается, ею оказываются события не древнее IV–V вв. н. э. Так, установлено, что историческая основа сказания о гибели Гуннара и Хёгни (представленного в «Песни об Атли» и «Речах Атли») — это разрушение гуннами бургундского королевства на Рейне в 436 г., когда погиб «вместе со своим народом и родичами» бургундский король Гундихарий (т. е. Гуннар), и смерть вождя гуннов Аттилы (т. е. Атли) в 453 г. на ложе его жены Ильдико (уменьшительное от Хильд, откуда — немецкое Кримхильда, в исландском замененное на Гудрун), а историческая основа сказания о Хамдире и Сёрли (представленного в «Речах Хамдира») — это покушение на остготского короля Эрманариха (т. е. Ёрмунрека) братьев Саруса и Аммиуса (т. е. Хамдира и Сёрли), мстивших за свою сестру Сунильду (т. е. Сванхильд), которую Эрманарих велел

привязать к хвостам коней и разорвать на части, и его самоубийство в 375 г., когда его царство было разрушено гуннами.

Хотя историческая основа других героических сказаний, представленных в эддической поэзии, не ясна или спорна, она, по-видимому, все же всегда была. Правда, факты действительности, которые послужили основой сказания, бытуя в устной традиции как содержание песни, могли быть преобразованы теми, кто исполнял песнь, настолько радикально, что от этих фактов не оставалось ничего, кроме некоторого элементарного трагического конфликта, т. е. до полной неузнаваемости. Так что героическое сказание — это, в сущности, вымысел. Однако, поскольку преобразование фактов действительности, которое имело место в устной традиции, не было осознанным, сказание все же считалось былью. Но именно в силу этого героические сказания были шире по своей функции, чем литература: они были также историей.

На историю отдельных героических сказаний, представленных в «Старшей Эдде», проливает некоторый свет то, что в ряде случаев эти сказания — также сюжеты некоторых других произведений. Краткий прозаический пересказ нескольких героических песней Эдды есть в «Младшей Эдде». «Сага о Вэльсунгах» (см. ниже) представляет собой прозаический пересказ сборника героических песней, совершенно аналогичного «Старшей Эдде». В «Саге о Тидреке» (см. ниже) пересказываются ниже- и верхненемецкие песни на сюжеты, представленные в «Старшей Эдде». Немецкая «Песнь о Нибелунгах» представляет собой стихотворный рыцарский роман, в котором трактуются сказания о Сигурде (по-немецки он — Зигфрид) и о гибели Гуннара и Хёгни (по-немецки они — Гунтер и Хаген). Сказание о Сигурде трактуется также в средневековых балладах — датских, фарерских, немецких, в одной немецкой народной книге XVII в. и в некоторых других произведениях. Латинский пересказ ряда героических сказаний, в частности сказаний о Хельги, есть в «Деяниях датчан» Саксона Грамматика (см. ниже). Наконец, в самой «Старшей Эдде» в ряде случаев разные песни представляют собой разные трактовки того же самого сказания. Так, одинаковы по сюжету «Песнь об Атли» и «Речи Атли», кое в чем совпадают разные песни о Хельги и т. д.

Сравнение произведений, в которых представлено одно и то же героическое сказание, в ряде случаев позволяет проследить, как развивалось сказание в разных обществах. Так, в песнях «Эдды», произведениях, возникших в дофеодалном исландском обществе, Гудрун мстит своему мужу Атли за то, что он убил ее братьев Гуннара и Хёгни (мораль родового общества — братья ближе мужа), тогда как в «Песни о Нибелунгах» Кримхильда (= Гудрун) мстит, наоборот, своим братьям за то, что они убили ее мужа Зигфрида (мораль феодального общества — муж ближе братьев). Характерно также, что в скандинавских вариантах сказания о Сигурде появился мифологический момент (Один в ряде случаев вмешивается в действие), которого не было в южногерманских вариантах сказания.

Представление о мире, которое господствует в героических песнях «Эдды», совершенно не похоже на то, которое характерно для ее мифологических песней. В героических песнях у мира нет середины, а у стран света — качественной характеристики. В этих песнях юг — это страны, расположенные к югу от Скандинавии. Местности, называемые в этих песнях, хотя и не всегда поддаются отождествлению, но это явно местности, принимавшиеся за скандинавские или близкие к Скандинавии. Нередко это названия целых стран (Дания, Норвегия, Швеция, Страна Франков, Страна Гуннов).

Время в героических песнях «Эдды» тоже не то, что в ее мифологических песнях. Правда, и в героических песнях время тоже не абстрагировано от своего конкретного содержания, существует, только поскольку происходят какие-то события (в героической поэзии эти события — подвиги героев, т. е. то, что образует вершинные моменты в их жизни) и перестает существовать в промежутках между этими событиями. Отсюда, в частности, — отрывочность и скачкообразность повествования в героических песнях. Однако в отличие от мифологических песней героические песни обнаруживают явную тенденцию к тому, чтобы события, о которых в них рассказывается, вытянулись в одну цепочку в пределах жизни героя, а жизнь героя включилась бы в генеалогическую цепочку рода, к которому герой принадлежит.

Сигурду, главному герою героических песней, посвящено их несколько. Однако ни в одной из них не остается неясной

последовательность событий его жизни (хотя некоторые из этих событий в разных песнях по-разному толкуются), а в «Пророчестве Грипира» представлена вся цепь событий его жизни в строгой последовательности. Поэтому, хотя в характере Сигурда (как и в характере других персонажей героических песней) невозможно усмотреть какого-либо развития (и в этом отношении персонажи героических песней аналогичны персонажам мифов), все же его жизнь — это вполне определенный отрезок времени, и она — развитие от рождения к смерти. Вместе с тем Сигурд и все другие основные персонажи героических песней включены в одну генеалогическую цепочку. Хельги, убийца Хундинга, — сын Сигмунда, сына Вэльсунга, но и Сигурд — сын Сигмунда, а Гудрун — жена Сигурда, Гуннар и Хёгни — братья Гудрун, Брюнхильд — жена Гуннара, Атли — второй муж Гудрун, Хамдир и Сёрли — сыновья Гудрун. Тем самым песни, основные герои которых Хельги, Сигурд, Гудрун, Брюнхильд, Атли и Хамдир, оказалось возможным расположить в согласии с последовательностью событий, о которых в них рассказывается.

Таким образом, сущность эпического времени, как оно представлено в героических песнях «Эдды», заключается в том, что события (которые сами по себе, как и события в мифах, — только куски времени) как бы эшелонируются в прошлое. На прошлое как бы накладывается сетка, которая придает ему глубину, хотя ячейки этой сетки не абстрактные единицы времени — месяцы, годы, века, — а звенья генеалогической цепи, т. е. человеческие жизни, куски времени, наполненные конкретным содержанием.

В противоположность мифическим эпические герои (т. е. герои героических песней) — это, как правило, фигуры идеальные. Таковы Хельги, Сигурд, Гуннар и Хёгни, Хамдир и Сёрли. Все они идеальные воины, все они наделены силой и храбростью в самой высокой степени, все они жаждут подвигов и не уклоняются, даже если знают, что, совершая их, погибнут. Все они неукоснительно выполняют свой долг и всегда бесстрашны перед лицом смерти.

Но проявление силы и храбрости, многочисленные победы над врагами — всего лишь внешние атрибуты героизма и необязательны в сказании о герое. Поэтому героем сказания может быть и женщина. Сущность героизма — в безграничной силе духа, в победе человека над самим собой, в свершении им чего-то трагического для него

самого, часто такого, что ведет его к гибели. Поэтому героическое сказание — это, как правило, не панегирик, а трагедия, его сущность — горе и гибель.

Герой или героиня одерживают победу над собой во имя того, что представлялось высшим долгом, а именно для поддержания чести рода или героической чести вообще. А поддержание чести заключалось прежде всего в мести. Убийство из мести было делом не зазорным, но, наоборот, наиболее славным. Ради мести человек шел на все. Мечь была высшим долгом, для выполнения которого следовало подавить в себе и страх смерти, и любовь, и материнское чувство. Так, Хамдир и Сёрли идут на смерть, чтобы отомстить за свою сестру Сванхильд; Брюнхильд добивается смерти Сигурда, которого она любит, чтобы отомстить за свою оскорбленную героическую честь; Гудрун убивает своего мужа Атли и своих сыновей от него, чтобы отомстить за своих братьев Гуннара и Хёгни.

Хотя конкретное историческое лицо, послужившее прообразом эпического героя, не всегда удастся установить (так, оно установлено для Гуннара, Атли, Хамдира и Сёрли, но не для Хельги и Сигурда), такой реальный прообраз существовал или во всяком случае мог существовать у всякого эпического героя (предположение, что прообраз эпического героя — это мифический герой, лучше всего тем и опровергается, что эпические герои — это идеализированные образы, а мифические — нет). Между тем существование реального прообраза у мифического героя совершенно невероятно, и в отношении героев эддических мифов оно никогда никем и не предполагалось. Мифический герой — это, конечно, целиком продукт фантазии, т. е. творческого обобщения действительности. Несомненно, однако, что мифический и эпический герои — это последовательные стадии в развитии представления о личности. Таким образом, конкретный образ личности, не имеющий прообразом конкретного лица, уступает место идеальному образу личности, имеющему прообразом конкретное лицо. Другими словами, реалистическое изображение личности уступает место ее идеализации. Но тождествен ли мифический реализм реализму Нового времени? Не есть ли он какая-то более ранняя ступень в истории соотношения частного и общего в представлении о личности? Если в литературе Нового времени реалистические образы личности — это типы, т. е.

обобщения, осознаваемые как обобщения, то реалистические образы личности в мифе — это обобщения, не осознававшиеся как обобщения, т. е. не типы, а единичные личности (боги). Нечто аналогичное такому обобщению представляет собой совпадение особи с видом, которое, если верить этнографам, имеет место в восприятии дикарем-охотником дикого зверя. В эддических мифах звери, трактуемые как единичные личности, а также карлики и тому подобные существа, трактуемые как коллективные личности, — это, по-видимому, тоже такие примитивные обобщения.

Мифический и эпический герои — две последовательные ступени в развитии представления о личности. Это следует, в частности, из того, что в изображении эпического героя дает о себе знать концепция романической любви, т. е. идеализация и сентиментализация личностного полового чувства. Элементы концепции романической любви есть во «Второй песни о Хельги» (свидание Сигрун с мертвым Хельги), в песнях, в которых на первом плане страдания Гудрун и Брюнхильд по Сигурду (т. е. в «Первой песни о Гудрун» и в «Краткой песни о Сигурде») и всего больше в «Плаче Одрун». Между тем в мифологических песнях нет следов романической любви, но есть следы трактовки сексуального момента, отражающей ступень становления личности, более архаичную, чем та, которую отражает романическая концепция, а именно тот культ сексуальной силы, т. е. силы надличной, который яснее всего проглядывает, например, в «Песни о Харбарде» (слова Одина о себе) или в «Перебранке Локи» (слова Локи о Фрейе). Эту трактовку Одина и Фрейи толковали иногда как сатиру на языческих богов. Не исключено, действительно, что в эддических песнях нашла какое-то отражение христианская идеология, т. е. идеология, с точки зрения которой культ сексуальной силы, проглядывающий в эддических мифах, — мерзость и разврат.

* * *

О том, как создавалась эддическая поэзия, в древнеисландской литературе нигде ничего не говорится. Ни об одном эддическом произведении не известно, кто его сочинил, а следовательно, и когда оно было сочинено. Между тем о том, как создавалась скальдическая

поэзия (о которой будет речь в следующей главе), в древнеисландской литературе сохранилась масса сведений. Как правило, о каждом скальдическом произведении известно, кто его сочинил, а следовательно, и когда оно было сочинено. Уже само это различие дает основание полагать, что эддическая поэзия создавалась не так, как скальдическая.

Скальдическое творчество всегда подразумевает сознательный творческий вклад, правда, не в содержание произведения, а только в его форму, и прежде всего в словесное наполнение кеннинга (подробнее о скальдическом кеннинге см. ниже). Естественно поэтому, что тот, кто сочинял скальдическое произведение, сознавал, что он его сочинитель. Сохранение имени сочинителя в традиции — очевидное следствие этого. Но такое осознанное авторство, даже в бесписьменные времена, неизбежно должно было иметь своим результатом также и фиксированность текста произведения, т. е. его точное воспроизведение, как при его устном исполнении, так и при его записи.

Эддическое творчество явно не подразумевает какого-либо сознательного творческого вклада: содержанием эддического произведения были всегда мифологические или героические сказания, словесное выражение в эддическом произведении тоже не было результатом стремления к новому и индивидуальному, о чем прежде всего свидетельствует характер эддических кеннингов (см. выше). Поэтому тот, кто сочинял эддическое произведение, должен был считать, что он только воспроизводит древнюю традицию. То, что о сочинении эддических произведений никогда не сохранялось никаких сведений, — очевидное следствие этого. Но такое неосознанное авторство должно было иметь своим результатом текучесть текста, его нефиксированность, о чем и свидетельствует наличие вариантов у эддических произведений, сохранившихся в разных записях.

В устной традиции (а общепризнано, что все эддические песни бытовали до записи в устной традиции) всякое произведение существует, только поскольку оно исполняется. Но отсутствие фиксированного текста должно было иметь своим последствием неотличимость исполнения произведения от его сочинения или, что, в сущности, то же самое, — неотличимость произведения на определенный сюжет от самого этого сюжета. Тот, кто исполнял

эддическое произведение, должен был считать себя только его исполнителем, а само произведение — только воспроизведением определенного сюжета, хотя фактически, в силу отсутствия фиксированного текста, каждое исполнение могло быть его пересочинением или сочинением заново, и конечно, в силу этого в эддическом произведении мог быть широко представлен неосознанный художественный вымысел. Частным случаем могло быть и более или менее точное воспроизведение другого исполнения того же произведения. И хотя такое творчество исключало сознательное стремление к новому и индивидуальному, сознательное нарушение традиции, оно несомненно требовало большого мастерства — владения огромным традиционным материалом и умения его использовать, мастерства тем более высокого, чем оно было менее заметно самому мастеру.

С того момента как эддическое произведение было записано, оно превращалось в нечто, радикально отличное от того, чем было раньше, или даже противоположное ему: оно становилось фиксированным текстом. Исследователь эддических произведений имеет дело только с записью, т. е. только с фиксированными текстами. У него поэтому, естественно, складывается представление, что эти произведения и раньше, в устной традиции, были фиксированными текстами и что, следовательно, у этих произведений были такие же авторы, какие обычно бывают у литературных произведений с фиксированным текстом, и что можно установить если не имена этих авторов, то, по меньшей мере, когда ими были сочинены данные произведения. Отсюда бесчисленные попытки установить, когда были сочинены те или иные эддические произведения, попытки, поражающие как размахом, изобретательностью и количеством затраченного труда, так и абсолютной бесплодностью. Правда, нередко допускалось, с одной стороны, что у первоначального фиксированного текста были источники (более старые песни), а с другой стороны, что этот первоначальный текст «подновлялся» или «портился», «расщеплялся на варианты» и т. д. Однако все эти допущения все равно предполагают существование первоначального фиксированного текста, но только где-то в более древние времена, т. е. игнорируют основное, что отличает эддическую поэзию от скальдической — текучесть текста в устной традиции, его нефиксированность. Эта текучесть текста в

устной традиции исключает, конечно, какую бы то ни было возможность проникнуть, так сказать, «за запись». Ведь если каждое исполнение произведения было потенциально его сочинением заново, то и его запись — а она, очевидно, тоже подразумевает какое-то исполнение произведения — могла быть его сочинением.

До 70-х гг. прошлого века в науке господствовало романтическое понимание эддической поэзии как непосредственного выражения «народной души». Было принято считать, что поскольку песни «Эдды» — это безличное творчество, отражающее язычество, они должны быть древнее поэзии личной, т. е. поэзии скальдической, и относиться к глубочайшей языческой древности. Песни «Эдды» датировались поэтому примерно V–VIII вв., т. е. эпохой, предшествовавшей и заселению Исландии, и выделению отдельных скандинавских народностей. В 70-х годах прошлого века наступила реакция против романтического понимания эддической поэзии. На смену ему пришло ее позитивистское понимание как поэзии не «народной», а «искусственной». Такое понимание эддических песней влекло за собой убеждение в том, что их сочинение можно датировать, и в течение последних ста лет изучение «Эдды» сводилось поэтому в основном к попыткам их датировать. Господствующим стало представление, что эти песни не древнее начала эпохи викингов. Это представление господствует в науке и до сих пор, хотя в последние десятилетия некоторые ученые допускали возможность большей древности отдельных песней (до VI в.). Когда именно в промежутке между IX и XIII вв. возникли эддические песни, продолжает оставаться спорным, хотя некоторым ученым казалось, что им удалось установить древность той или иной песни с точностью до одного десятилетия. Некоторым ученым казалось также, что им удалось установить автора той или иной песни. Так, А. Бугге считал скальда Арнора Тордарсона автором «Первой песни о Хельги Убийце Хундинга», а Ф. Генцмер — скальда Торбьёрна Хорнклови автором «Песни об Атли». В отношении отдельных песней (например, «Речей Хамдира» или «Песни о Риге») колебания в датировке достигали трех-четырёх веков.

Поскольку казалось возможным определить дату сочинения песней, то возможным казалось и установить, где они были сочинены. Если они появились до конца IX в., т. е. до заселения Исландии, то,

следовательно, были сочинены не в Исландии. Но они могли быть занесены в Исландию и после ее заселения, ведь язык в Исландии и Норвегии был еще и в XIII в. почти одинаков, а до IX в. он был почти одинаков по всей Скандинавии. Высказывались разные мнения: одни считали, что родина всех песней «Эдды» — Исландия, другие, — что большинство их появилось в Норвегии, третьи, — что они были сочинены в норвежских колониях на Британских островах. Аналогичные колебания имели место и в отношении отдельных песней. Так, относительно «Речей Атли» предполагали, что эта песнь была сочинена в Гренландии, и что она была сочинена в Исландии, и что она была сочинена в Норвегии, а относительно «Песни о Риге» предполагали, что она была сочинена в Исландии, и что она была сочинена в Дании, и что она была сочинена в Норвегии, и что она была сочинена на Британских островах.

Выдвигались самые различные критерии древности эддических песней. Все эти критерии, однако, основаны на допущении, что сочинение эддической песни было якобы созданием фиксированного текста, который потом хранился в устной традиции вплоть до того, как был записан. Поскольку это допущение, как было показано выше, несостоятельно, то несостоятельны и все основанные на нем критерии. Впрочем, большинство из этих критериев несостоятельно даже и в том случае, если бы допущение, на котором они основаны, было оправданным.

Так, в последней четверти прошлого века господствовало представление, что законы звуковых изменений могут дать абсолютный критерий древности песней «Эдды». Сложилось представление, что ни одна из этих песней не может быть древнее редукции безударных гласных в скандинавских языках, т. е. начала IX в. (так тогда датировали это звуковое изменение). Считалось, что в строках этих песней оказалось бы слишком много слогов, если бы в них были подставлены формы, существовавшие до редукции безударных гласных. Другими словами, метрическая форма песней, как полагали, свидетельствует о том, что они возникли после редукции безударных гласных. Однако были найдены рунические надписи, которые поколебали датировку редукции безударных гласных. Выяснилось, что она могла произойти задолго до IX в. Вместе с тем очевидным стало, что в аллитерационном стихе раньше вполне могло

быть большее число слогов (ср., например, стихотворные строки в надписи на золотом роге).

Поскольку время сочинения подавляющего большинства скальдических произведений точно известно, многие считали возможным датировать песни «Эдды» на основании словесных совпадений между отдельными эддическими песнями и скальдическими произведениями. Например, в произведении скальда Арнора Тордарсона, сочиненном около 1065 г., есть словесное совпадение с «Прорицанием Вёльвы». Это толковалось так, что Арнор испытал влияние этой песни, и, следовательно, она Древнее 1065 г. В произведении Гисля Иллюгасона, сочиненном в начале XII в., есть словесное совпадение с «Первой песнью о Хельги Убийце Хундинга». Это толковалось так, что последняя была сочинена не позднее 1100 г. Возможны, однако, и совсем другие объяснения: в эддическую песнь это выражение попало из скальдического произведения или и в эддическую песнь, и в скальдическое произведение оно попало из какого-то третьего, несохранившегося произведения. Если, однако, эддические песни не были фиксированными текстами, то тогда из словесных совпадений между эддическими и скальдическими произведениями вообще никакого вывода делать нельзя. Большая или меньшая древность песни определялась также и на основании совпадения между двумя эддическими песнями, поскольку такое совпадение принималось за результат заимствования, и таким образом открывалась возможность для того, чтобы считать одну из таких песней более оригинальной, т. е. более древней, а другую — менее оригинальной, т. е. менее древней (представление, что менее древнее — это вместе с тем непременно менее оригинальное и менее совершенное, всегда было широко распространено среди исследователей древней литературы).

Некоторым исследователям критерием древности песни казалась форма сюжета. Дело в том, что, как видно из сравнения песней «Эдды» с немецкими эпическими произведениями, одни персонажи или мотивы в сказаниях возникли позднее, чем другие. Так, поздним персонажем считается Херкья (наложница Атли) в «Третьей песни о Гудрун», а поздним мотивом — сожжение дворца в «Песни об Атли». Но такие поздние моменты удается установить только в редких

случаях, и наличие позднего момента в содержании песни может и не означать, что песнь в целом — поздняя.

К датировке песней «Эдды» применяли также культурно-исторический критерий, т. е. пытались найти в ней отражение «мировоззрения эпохи» и таким образом определить, была ли данная песнь сочинена до введения христианства в Исландии, т. е. до 1000 г., или после него. Однако к каким-либо убедительным результатам этим путем никогда не удавалось прийти. Трактовка языческих богов в мифологических песнях может быть очень различно истолкована. В частности, в так называемых «песнях-перебранках» («Песни о Харбарде» и «Перебранке Локи») она может быть истолкована по меньшей мере трояко: как фамильярное отношение верующего язычника к языческим богам и его поклонение тому, что с христианской точки зрения — мерзость и разврат; как отсутствие какой-либо религиозной тенденции, т. е. чисто антикварный интерес к языческой древности; как осмеяние языческих богов и пренебрежение к ним верующего христианина. Кроме того, с одной стороны, христианские элементы могли проникнуть в языческие сказания еще до христианизации Исландии (христиане были в Исландии с самого ее заселения) и даже до заселения Исландии (германские племена сталкивались с христианством с первых веков его существования), с другой стороны, и в христианскую эпоху, т. е. после того как христианство стало в Исландии официальной религией, там могли возникать произведения, в которых не было никаких следов христианства.

В последнее время многие исследователи считали сходство эддической песни с балладой, жанром, который распространился по Скандинавии и многим другим европейским странам в Средние века, признаком позднего возникновения данной песни. Стилистическое сходство с балладами обнаруживают, например, в «Песни о Трюме» и на этом основании считают ее «поздней». Однако любопытно, что те самые признаки, которые сближают эту песнь с балладами (стилистическая простота, обилие повторов и трафаретных формул, чисто повествовательный характер), раньше считались признаками ее большой древности, и некоторые исследователи утверждали даже, что она — древнейшая в «Старшей Эдде».

На основании тех или иных языковых или метрических сходств с произведениями, представленными вне Исландии, некоторые ученые утверждали, что песни «Эдды» — это переводы этих произведений. Так, на основании стилистического сходства некоторых героических песней «Эдды» с балладами немецкий ученый В. Мор утверждал, что эти песни переведены с датских и в конечном счете нижненемецких баллад. А другой немецкий ученый, Х. Кун, на основании ритмического сходства героических песней «Эдды» на сюжеты из южногерманских сказаний с немецкой аллитерационной поэзией (от которой почти ничего не сохранилось!), утверждал, что эти песни — переводы с немецких (не сохранившихся!) оригиналов, проникших якобы в Скандинавию в IX и в XII вв. вместе с самими южногерманскими сказаниями.

Тенденция к тому, чтобы тем или иным путем урезать долю Исландии в создании эддической поэзии в пользу южногерманского, т. е. в первую очередь — немецкого творчества, не раз давала о себе знать в немецкой науке. Впрочем, и скандинавские исследователи эддических песней бывали подчас не свободны от националистской тенденции. Немецкие ученые стремились перетянуть песни «Эдды» к себе в Германию, преувеличивая общегерманское в них, между тем датские и шведские ученые стремились перетянуть их на юг или восток Скандинавии, преувеличивая общескандинавское в них, а норвежские ученые преувеличивали специфически норвежское в них.

К датировке песней «Эдды» применяли и данные археологии. Шведский археолог Б. Нерман датировал эти песни по предметам, упоминаемым в них и известным по археологическим находкам: мечам с кольцом в рукояти, стеклянным кубкам, щитам с золотым ободом и т. п. Так, например, поскольку мечи с кольцом в рукояти не встречаются в скандинавских археологических находках позднее 700 г., Нерман утверждал, что песнь, в которой упоминается такой меч, должна быть древнее 700 г. При такой датировке песнь оказывается уже не исландской, а скандинавской и, может быть, даже шведской. Но такие датировки, естественно, никого не убедили: очевидно, что упоминаемые в песни предметы могут быть поэтической традицией, не менее древней, чем сами сказания. Вместе с тем древние предметы могут упоминаться в произведениях, совсем не древних. То же можно сказать и о чертах быта, права или социального строя, отраженных в

песни. Память о них может храниться в поэтической традиции в течение многих веков.

Для определения древности эддических песней использовался также типологический критерий. Швейцарец Андреас Хойслер сыграл наибольшую роль в его разработке. Развивая мысль английского ученого В. П. Кера, Хойслер утверждал, что в развитии героической поэзии более архаическая ступень — «песнь», краткое повествовательное произведение, исчерпывающее свой сюжет и предназначенное для устного исполнения, а более поздняя ступень — «эпопея» (также «эпическая поэма», «книжный эпос» или просто «эпос»), пространное повествование, возникшее из отдельной героической песни путем ее стилистического разбухания и уже предназначенное не для устного исполнения, а для чтения. Теория Хойслера стала общепринятой.

У ряда народов, например греков, персов, французов, героическая поэзия сохранилась только в форме эпоей. Из германских народов у немцев и англичан она тоже дошла до нас только в форме эпоей (если не считать фрагментов героических песней), у датчан — только в латинских пересказах песней, и лишь у исландцев героическая поэзия богата и разнообразно представлена песнями.

По-видимому, однако, превращение песни в эпопею — не обязательный путь развития героической поэзии. У некоторых народов героическая поэзия — например, записанные уже в новое время сербские юнацкие песни или русские былины — оставались песнями в продолжение многих веков и не превращались в эпопеи. В этом случае они, правда, обычно подвергались той или иной циклизации, т. е. концентрации повествования вокруг личности легендарного правителя или героя, его предков и потомков. Впрочем, такая циклизация налицо и в героических песнях «Старшей Эдды». Все они связаны в одно целое тем, что их главные персонажи причислены к роду Вёльсунгов, самым прославленным представителем которого был Сигурд, или роду Гьёкунгов, с которыми Сигурд породнился своим браком с Гудрун.

Считая песнь более архаичным видом героической поэзии, чем эпопею, Хойслер устанавливает в то же время среди героических песней более архаичные и менее архаичные. Для древнейшего типа песни, по Хойслеру, характерны небольшой объем и ограниченное число персонажей и сцен. Повествование чередуется в такой песни с

речами героев — диалогами, обращениями и краткими монологами, — причем речи эти тоже участвуют в развитии действия, которое идет скачками, от одной важной, «вершинной» сцены к другой, с опущением промежуточных событий, так что в песни часто оказывается мало связи. К этому древнейшему типу — Хойслер называл его «двусторонней повествовательной песней» — принадлежат «Речи Хамдира», «Песнь о Вёлунде», «Песнь об Атли», «Песнь о Хлёде». Этот тип Хойслер считал общегерманским. К менее архаическому типу принадлежат, по Хойслеру, «односторонние повествовательные песни». В них действие раскрывается исключительно в речах персонажей, повествовательных стихов нет совсем. К этому типу относятся «Речи Регина», «Речи Фафнира», заключительная часть «Второй песни о Хельги Убийце Хундинга». Следующий тип представляет собой приближение к эпической широте, к «книжному эпосу». Этот тип — промежуточное звено между песней и эпопеей. По сравнению с предыдущим в этом типе больше персонажей и сцен, темп действия замедлен за счет описаний и статичных медитативных речей. К этому типу принадлежат «Краткая песнь о Сигурде» и «Речи Атли». Наконец, последний тип — «героическая элегия». В этих песнях действия нет совсем. Его вытеснила ситуация. События подразумеваются известными. Основное содержание таких песней — переживание героини (не героя!). Ее переживания раскрываются в лирическом монологе, в котором большую роль играют воспоминания, элегический обзор прошлого. В наиболее чистом виде этот тип представлен в «Первой песни о Гудрун», «Подстрекательстве Гудрун», «Поездке Брюнхильд в Хель» и «Плаче Оддрун». Этот тип Хойслер считал специфически исландским.

Отнесение героических элегий к наиболее позднему типу стало общепринятым. В других отношениях классификация Хойслера оспаривается. Тип «односторонней повествовательной песни» характеризуется признаками настолько внешними, что по ним едва ли можно судить о его большей или меньшей древности. Признаки предшествующего типа — «двусторонней повествовательной песни» — тоже едва ли позволяют судить о его древности. Ведь эти признаки характерны и для средневековых баллад — произведений, которые по своим внутренним признакам резко отличаются от героической поэзии

вообще. Оспаривается также классификация мифологических песней, предложенная Хойслером. К наиболее позднему типу мифологических песней он относил «ученую поэзию», т. е. песни, характеризующиеся обилием мифологических и прочих имен. Однако другие исследователи, наоборот, считают такие песни, как «Речи Вафтруднира» или «Речи Гримнира» (а их содержание — это различные сведения по мифологии) наиболее архаичным типом.

Так или иначе очевидно, что датировке отдельных эддических песней типологический критерий не мог бы помочь, даже если бы такая датировка была возможна: ведь песни, принадлежащие к типам большей или меньшей древности, могли сосуществовать. Тем не менее попытка выделить среди эддических песней типы различной древности представляет несомненный интерес с точки зрения истории эддической поэзии.

Скальдическая поэзия

Хотя древнейшие из дошедших до нас скальдических стихов были сочинены задолго до введения письменности (а именно в первой половине IX в.), в отличие от эддических песней скальдические стихи всегда приписывались определенным авторам, т. е. с самого своего возникновения были фиксированными текстами и поэтому, как правило, могут быть более или менее точно датированы. В то же время скальдическая поэзия резко отличается от эддической поэзии и стихосложением, и фразеологией, и содержанием, и функцией.

* * *

Скальдическое стихосложение уже вполне сложилось в ту эпоху, к которой относятся древнейшие памятники поэзии скальдов. Поэтому проследить, как оно возникло, невозможно. Всего вероятнее, однако, что скальдический стих развился из эддического в результате усложнения последнего, а не в результате какого-то внешнего влияния. Основа и того и другого стиха — аллитерация. Все элементы скальдического стиха есть и в эддическом. Однако в то время как эддический стих — это форма максимально простая и свободная, скальдический стих — форма максимально строгая и тесная. Всего вероятнее поэтому, что скальдическое стихосложение — это одно из проявлений той гипертрофии формы, которая характерна для скальдической поэзии вообще.

В отличие от эддического стихосложения в скальдическом аллитерация более строго регламентирована; строго регламентированы внутренние рифмы (в эддическом стихе они встречаются только спорадически), количество слогов в строке (в эддическом стихе оно совсем не регламентировано), количество строк в строфе (в эддическом стихе оно не строго регламентировано).

Самый распространенный из скальдических размеров — это дротткветт (dróttkvætt, этимологию этого термина см. с. 339). Им сочинено пять шестых всей скальдической поэзии. Строфа дротткветта

состоит из восьми строк, образующих две полустрофы или четыре двустишия. По строю стиха полустрофы дротткветта совершенно одинаковы, поэтому размер этот можно иллюстрировать полустрофой. Вот дротткветтная полустрофа Скальда Рэва (начало XI в.):

En sægnípu Sleipnir
slítr úrdrifinn hvítrar
Ranar, rauðum steini
runnit, brjóst ór munni^[8].

Аллитерации выделены жирным шрифтом, внутренние рифмы — курсивом. В нечетных строках всегда два аллитерирующих слога, в четных — один, и это всегда первый слог. В каждой строке есть внутренние рифмы (так называемые «хендинги»), в нечетных строках они неполные, в четных — полные. Как видно из высказываний скальдов, считалось, что именно хендинги создают «красоту» дротткветта. Хендинг — это вместе с тем единственная формальная особенность дротткветта, становление которой происходит или, вернее, завершается уже в историческое время (в древнейших скальдических стихах он менее строг).

Дротткветт — размер трехтактный. В каждой его строке шесть слогов, из которых три несут метрическое ударение. Эти слоги в то же время всегда несут и словесное ударение, и, как правило, они долгие, однако в известных положениях (всего чаще в начале строки) два кратких слога могут заменять один долгий. Распределение слогов, несущих и не несущих метрическое ударение, в строке могло быть различным, т. е. не укладываться в ямбическую или хорейческую схему, но предпоследний слог строки всегда должен был нести метрическое ударение, так же как и первый слог четной строки, поскольку на него всегда падала «главная аллитерация», т. е. аллитерация, связывающая две строки в двустишие.

Самое своеобразное в дротткветте, однако, — не строгая и тесная метрическая схема, а синтаксическая структура. Сами по себе отдельные предложения в дротткветте всегда просты по своему строю. Как показали подсчеты, основной закон словорасположения в отдельном предложении, действующий в древнеисландской прозе

(глагол не дальше второго места от начала), полностью выдержан в дротткветте (кроме так называемых «связанных предложений», т. е. предложений, начинающихся с союза, но это исключение, по-видимому, — пережиток того, что раньше имело место и в прозе в этих предложениях). Между тем расположение отдельных предложений в дротткветте не только не похоже на их расположение в древнеисландской прозе, но вообще не имеет параллели нигде в мировой литературе. Отдельные предложения (только в дротткветте, но не в других скальдических размерах!) могут втискиваться друг в друга или переплетаться, что было хорошо известно еще Снорри Стурлусону, который в своем «Перечне размеров» (см. ниже, с. 394) приводит примеры трех типов такого переплетения. Как показали исследования, в действительности количество типов таких переплетений достигает полусотни. Однако эти переплетения все же подчинены некоторым общим правилам (вроде, например, такого: три предложения могут только так переплетаться друг с другом, что одно из двух первых должно закончиться прежде, чем начнется третье) и есть излюбленные типы переплетения. Особенно часто встречается вставка, занимающая всю предпоследнюю строку полустрофы и первую половину последней строки. Например:

*Pás árliga ærir
álms með bjarta hjálma
— mikill varð á stað Stiklar
stálgustr — ofan þustu*^[9].

Довольно часто также вставка, охватывающая всю предпоследнюю строку и вторую половину последней строки. Например:

*Aetti drengja dróttinn
dyrðir, sonr ef yrði
— þjóð mætti fá fœðask
feðr glíkr — konung slíkan*^[10].

Встречаются, однако, и гораздо более сложные типы переплетения предложений.

Каким образом мог возникнуть обычай переплетать и втискивать друг в друга предложения, остается загадкой. Всего чаще его пытались объяснить так: трудность и теснота дротткветта, т. е. необходимость соблюсти тройные аллитерации, полные и неполные внутренние рифмы и жесткое число слогов в строке, вынуждали переплетение предложений. Это объяснение оставляет непонятным, однако, почему нарушается порядок предложений, а не слов (что было бы гораздо естественнее), почему это нарушение имело место только в дротткветте, а не в других скальдических размерах (а некоторые из них не менее трудны и тесны, чем дротткветт) и, главное, почему переплетение предложений должно было быть для скальдов облегчением, а не наоборот. Высказывалось также предположение, что переплетение предложений в дротткветте — это сознательный художественный прием, цель которого то ли в том, чтобы образы, рисуемые в строфе, и связанные с ними мысли подействовали на слушателей настолько собранно, насколько возможно, то ли в том, чтобы заставить мысль удержать несколько представлений сразу, то ли в том, чтобы посредством напряжения, возникающего в результате разделения элементов предложения, подчеркнуть их единство. Однако нетрудно убедиться на любой строфе дротткветта в том, что переплетение предложений затрудняет понимание и только, а вовсе не способствует одновременному восприятию ряда образов или разделенных элементов предложения как единства. Поэтому представляется менее голословным предположение, что порядок слов в дротткветте коренился в стремлении умышленно затемнить смысл, что свойственно магической поэзии. Однако остается все же непонятным, почему затемненность смысла приняла именно такую форму, и притом именно только в дротткветте.

Можно было бы предложить еще такое объяснение. Дротткветтные хвалебные песни первоначально сочинялись для исполнения двумя певцами или хором на два голоса. Строфа могла распадаться на две партии. Было принято поэтому переплетать в строфе параллельные предложения. Исполнение на два голоса впоследствии вышло из употребления, но обычай переплетать предложения, в силу исключительной консервативности

скальдической традиции, сохранился в дротткветте как омертвевшая форма. Это объяснение подтверждается прежде всего этимологией слова «дротткветт». По-видимому, оно первоначально значило «исполняемый дружиной» (dróttkvætt от drótt «дружина» и kveða «исполнять»), т. е. не одним скальдом, а хором. Предположение о первоначальном хоровом, или амебейном, исполнении дротткветтного стиха подтверждается также существованием тесной связи между переплетением предложений и метрическим строем дротткветтной строфы. Вплетающееся предложение всего чаще начинается с новой строки, т. е. так, чтобы подхватывалась аллитерация (в случае четной строки) или задавалась новая (в случае нечетной). Предложение может также вплестаться с середины строки, между хендингами, т. е. так, чтобы подхватывался хендинг. Схема аллитераций и хендингов находит разрешение в дротткветте в пределах полутора строк, схема хендингов — в одной строке, и соответственно этому наиболее обычная длина вплетающегося предложения — полторы строки или целая строка, а наименьшая его длина — полстроки.

Не сохранилось никаких свидетельств об исполнении хвалебных песней в Скандинавии в древнейшие времена. Однако сравнительный материал показывает, что обычай хорового, или амебейного, исполнения хвалебных песней широко распространен у племен земного шара. На ранних этапах культурного развития он был, по-видимому, общераспространенным. Есть свидетельства о его наличии и у германских племен. В заключительных строках древнеанглийской поэмы «Беовульф» рассказывается о том, как двенадцать дружинников гарцуют вокруг могильного кургана героя и воспевают его доблести и подвиги; и это — точная параллель описания погребения Аттилы у готского историка Иордана. Ясное указание на амебейное исполнение есть в рассказе Приска, одного византийского автора, о том, как после пира у Аттилы два варвара (т. е., вероятно, гота) стали против него и «произнесли сложенные песни, воспевая победы и военные доблести», а также в древнеанглийской поэме «Видсид», в которой певец говорит: «Когда я со Скиллингом ясным голосом перед нашим победоносным князем песнь зачинали». Гиральд Кембрийский — английский средневековый автор — упоминает исполнение песни в два голоса в Нортумбрии и высказывает предположение, что оно идет от скандинавских викингов. Следом древнего исполнения хвалебных

песен в Скандинавии может быть и то, что согласно «Перечню скальдов», памятнику XIII в., число скальдов у древнейших норвежских королей, как правило, было кратно двум (2, 4, 6 или 10), а также то, что в «Саге о Стурлунгах» дважды рассказывается о том, что двое исполняют строфу, каждый свою строку (правда, в обоих случаях такое исполнение снится кому-то).

Гораздо менее употребительны, чем дротткветт, были другие скальдические размеры — тоглаг, хрюнхент, рунхент и квидухатт.

Тоглаг (toglag, или tǫglag, этимология этого названия неясна) — это четырехсложный и двухтактный размер с той же строфической композицией и тем же расположением аллитераций и хендингов, что и дротткветт. Однако в этом размере позволялись различные вольности в отношении числа слогов, аллитерации и хендингов. Этим размером было сочинено несколько хвалебных песней (драп).

Хрюнхент (hrynhent от hrynja «течь, литься») — это восьмисложный и четырехтактный размер, аналогичный дротткветту. Но в этом размере ударные и неударные слоги обычно распределяются по хореической схеме (отсюда, вероятно, и название размера). Этот размер применялся во многих драпах, в частности, в католическо-христианских драпах XIV в.

Рунхент (rúnhent от rúna «ряд») — единственный скальдический размер с конечной рифмой. В рунхенте есть и аллитерация. Рифмы в рунхенте бывают мужские и женские, но всегда только смежные (отсюда, вероятно, и название размера). Встречается двухтактный, трехтактный и четырехтактный рунхент. Двухтактным рунхентом сочинена знаменитая поэма Эгиля Скаллагримссона «Выкуп головы». Вот ее начало:

Vestr fórk of ver
en ek Viðris ber
munstr andar mar,
sva's mitt of far^[11].

Квидухатт (kviðuháttр от kviða «эпическая песнь» и háttр «размер») — размер более простой, чем все предыдущие. В нем нет ни внутренних, ни конечных рифм, а расстановка аллитерирующих

слогов более свободная. Размер этот двухтактный. Трехсложные строки регулярно чередуются в нем с четырехсложными. Этим размером сочинен ряд генеалогических поэм, в частности, знаменитый «Перечень Инглингов» Тьодольва из Хвинира и не менее знаменитая поэма Эгиля Скаллагримссона «Потеря сыновей».

* * *

В скальдической поэзии, так же как в эддической, основные стилистические элементы — это хейти и кеннинги. Однако в скальдической поэзии и те, и другие используются совсем не так, как в эддической. Варьируя словесное выражение кеннинга посредством хейти, скальд мог создавать кеннинги, которые, в противоположность эддическим кеннингам и несмотря на трафаретность образа, лежащего в основе кеннинга, могли быть индивидуальным созданием того, кто сочинял произведение.

Хейти, которые применялись в эддической поэзии (см. выше, с. 318), использовались и в скальдической поэзии; и так же как в эддической поэзии, посредством хейти обозначался только очень ограниченный круг понятий. Но в скальдической поэзии использовалось гораздо большее число хейти, и в основном для варьирования словесного выражения кеннингов. Дело в том, что в скальдической поэзии за хейти принимались не только синонимы в собственном смысле слова, но и слова, близкие по значению к данному слову, или даже слова, только как-то связанные по значению с данным словом. Так, за хейти моря в скальдической поэзии принимались не только слова, которые стали синонимами слова «море» в результате стихийного семантического развития и в которых оттенок значения различим с трудом или неразличим вовсе, т. е. такие слова, как *mar*, *geimi*, *gjálfr*, *græðir*, *gymir*, *haf*, *lægir*, *lǫgr*, *ver*, *víðir* и т. п., но также и слова, которые значат не «море», а «волна», «пучина», «прибой», «морское течение», «залив», «фьорд», «устье», «река», «ручей», «водопад», «болото», «пруд» и т. п. Подобным же образом за хейти огня принимаются не только слова *brími*, *búði*, *eisa*, *fasti*, *funi*, *fúrr*, *fýri*, *herkir*, *hyrr*, *leugr* и т. п., т. е. синонимы слова «огонь» в собственном смысле, но также и слова, которые значат «костер», «луч», «светоч»,

«молния», «блеск», «искра», «солнце», «день», «луна», «янтарь» и т. п. За хейти принимаются также собственные имена. Так, хейти земли будут не только слова, которые значат «страна», «поле», «луг», «долина», «гора», «путь» и т. п., но и, например, слово «Самланд», т. е. название определенной страны, а хейти моря считается не только слово, которое значит «река», но и названия рек, например «Марна» или «Рейн». Иногда за хейти принимаются даже омонимы данного слова.

Таким образом, в противоположность эддическим скальдические хейти отнюдь не обязательно традиционны. Они могут быть и продуктом индивидуальной выдумки, так как очевидно, что хейти, подобные приведенным выше, не были результатом стихийного семантического развития.

Правда, в поэзии скальдической, так же как и в эддической, кеннингами обозначается всегда одно и то же — корабль, битва, кровь, меч, золото и т. п. — и в основе скальдического кеннинга лежат, как правило, такие же трафаретные метафоры, как и в основе эддических кеннингов, а именно метафоры типа: «конь моря» (т. е. корабль), «буря копий» (т. е. битва), «море меча» (т. е. кровь), «огонь битвы» (т. е. меч), «огонь моря» (т. е. золото, см. выше, с. 319) и т. п. Однако в результате того, что хейти, которые подставлялись в скальдические кеннинги вместо их компонентов, могли быть вовсе не синонимами, а только словами, как-то связанными по значению со словом, которое они заменяли, наиболее употребительные кеннинги превратились здесь в совершенно условные схемы.

Самый употребительный из скальдических кеннингов — это кеннинг мужчины. В обычном скальдическом кеннинге мужчины основа — это имя какого-нибудь бога, т. е. Фрейр, Бальдр и т. д., или название дерева мужского рода, т. е. ясень, дуб и т. д., а определением служит то, с чем имеет дело воин, т. е. броня, шлем, щит, меч, корабль, сокровище и т. д. В обычном скальдическом кеннинге женщины основа — имя мифического существа женского пола (Фрейя, Герд, Гевьон и т. д.) или название дерева женского рода (липа, береза, ольха и т. п.), а определение — то, что украшает женщину (например, золото, полотно, запястье, повязка и т. д.), либо какой-нибудь предмет из сферы ее деятельности (например, скамья, подушка, пиво и т. д.). В сохранившихся скальдических кеннингах женщины называется

несколько десятков различных предметов женского туалета. К аналогичной схеме сводится обычный скальдический кеннинг ворона. Основа его — любая птица (чайка, глухарь, кукушка, гусенок) и даже оса, а его определение — труп, рана, кровь, битва, оружие и т. п. В обычном скальдическом кеннинге корабля основа — не только конь, но также лось, олень, бык, волк, леопард, слон и т. д., а определение не только море, но и любая часть корабля — штевень, шпангоут, рея, марс, канат, тали и т. п. В сохранившихся скальдических кеннингах корабля называется около сорока различных корабельных частей.

Очевидно, что такого рода кеннинги дают широкий простор для индивидуальной выдумки. Но очевидно также, что метафора уступила в них место совершенно условной схеме: основа в них — это название любого объекта того же класса, что и описываемое целое, а определение — название любого конкретного предмета из сферы целого!

Но еще больший простор для индивидуального творчества открывается благодаря тому, что определение (но не определяемое!) в кеннинге может быть заменено кеннингом и таким образом получен трехчленный кеннинг типа «огонь треска стрел» (т. е. меч, так как «треск стрел» — это битва). Такого рода замена может быть проведена дальше, и можно получить кеннинг, содержащий в себе два, три, четыре или даже пять кеннингов. Таков, например, кеннинг «метатель огня вьюги ведьмы луны коня корабельных сараев», где «конь корабельных сараев» — корабль, «луна корабля» — щит, «ведьма щита» — секира, «вьюга секиры» — битва, «огонь битвы» — меч, а «метатель меча» — воин, т. е. мужчина, т. е. он. Правда, такие семичленные кеннинги в скальдической поэзии — исключение. Однако многочленные кеннинги, т. е. трех- и четырех-, пяти- и даже шестичленные, в ней обычны. Естественно, что многочленные кеннинги давали гораздо больше возможностей для индивидуального творчества, чем двучленные. И действительно, многочленные кеннинги, как правило, индивидуальны в своем словесном выражении.

Таким образом, хотя варьирование словесного выражения кеннинга было проявлением осознанного индивидуального авторства и тем самым обеспечивало создание фиксированного текста, оно в то же время вело к тому, что связь между содержанием и формой становилась совершенно условной, форма становилась независимой от

содержания и осознанное авторство не распространялось дальше словесной формы.

Одно из проявлений условности скальдической фразеологии — это кеннинги женщины или мужчины, в которых определение — слово «рука» или его эквивалент. По-видимому, такие кеннинги возникли в результате выпадения первого члена в определении типа «огонь руки» (т. е. золото) в трехчленном кеннинге типа «Фрейя огня руки» или «Бальдр огня руки». Характерны также так называемые «полукеннинги», т. е. кеннинги женщины или мужчины, в которых определение совершенно отпало и достаточным обозначением женщины или мужчины стало мифологическое имя или название дерева. Подобно условному знаку, скальдический кеннинг должен был выражать то же самое, что и существительное, которое он заменяет. Он мог поэтому сопровождаться указательным или притяжательным местоимением или числительным. Так, в скальдических стихах можно было сказать «в эту смерть змей», т. е. в эту зиму («смерть змей» — кеннинг зимы), или «шесть горестей змей», т. е. шесть зим. Независимость кеннинга по отношению к контексту очевидна также в кеннингах мужчины, эквивалентных личному местоимению «он», «его» или «я», «меня» и т. д. (такие кеннинги численно превосходят все другие). Независимость словесного выражения от содержания очевидна также, когда буквальное значение кеннинга резко противоречит ситуации (нищий обозначается кеннингом «раздаватель золота» или тот, кто никогда не бывал в битве, — «Бальдром битвы» и т. п.) или контексту (трусливый человек называется «трусливым деревом брони», а несчастный человек — «несчастливым кустом богатства» и т. п.). Наконец, условность скальдической фразеологии, ее независимость от содержания, проявляется также в том, что мифологические кеннинги, т. е. кеннинги типа «Бальдр битвы» или «Фрейя запястья», широко применялись в религиозных произведениях XII в., и в частности для обозначения христианских святых.

Таким образом, в скальдическом кеннинге, как правило, только его словесное выражение было ново, индивидуально, тогда как его внутренняя форма была абсолютно трафаретна. Однако нет правила без исключения. По-видимому, иногда все же сочинялись совершенно новые кеннинги, т. е. кеннинги, в которых была нова также и внутренняя форма. Так, у Эгиля Скаллаgrimссона есть ряд таких

кеннингов, и в частности в описаниях поэтического творчества. Так, он говорит о «безмене песни», т. е. способности выбирать звуки для стиха, о том, что он выносит из «храма слов», т. е. рта, «дерево поэзии, украшенное листвой речи», стругает стихи «рубанком голоса» и т. д.

* * *

В скальдической поэзии расстояние между жанрами несравненно ощутимее, чем расстояние между авторами. Попытки обнаружить какое-либо сходство в манере между двумя произведениями разных жанров, сочиненными одним и тем же скальдом, обычно так же безуспешны, как попытки обнаружить различие в манере между двумя произведениями одного жанра, сочиненными разными скальдами. Сила традиции, как правило, подавляла творческую индивидуальность. Поэтому обзор скальдической поэзии не по авторам, а по жанрам подсказывается самой сущностью скальдической поэзии.

Основной жанр скальдической поэзии — это хвалебная песнь. В продолжение трех с половиной веков, с середины X в. и до конца XIII в., исландцы поставляли правителям Норвегии, а иногда и других скандинавских стран и даже Англии хвалебные песни. Их сохранилось множество (но обычно не полностью). Судя по ним, исландские скальды начиная со второй половины X в. вытеснили в Норвегии местных скальдов. В «Перечне скальдов» называется сто сорок скальдов, слагавших хвалебные песни в честь разных скандинавских правителей, по-видимому, не меньше ста из них были исландцами. В «родовых сагах» нередко рассказывается об исландцах, которые во время своих морских поездок посещали норвежских и других правителей; исполняли им свои хвалебные песни, заранее сочиненные; получали в награду золотое запястье, дорогое оружие, плащ из драгоценной ткани, корабль, груженный товаром, и т. д.; оставались на некоторое время или надолго при дворе и занимали почетное положение и подчас играли важную политическую роль. Нередко один и тот же скальд слагал хвалебные песни и в честь правителей разных стран и даже в честь правителей, которые враждовали друг с другом.

Основная форма скальдической хвалебной песни — это драпа. В средней части драпы всегда было несколько вставных предложений (так называемый «стев», т. е. припев), которые делили эту среднюю часть на несколько отрезков. Этимологически название «драпа», по-видимому, и значит «песнь, разбитая припевами на части» (drápa от drera «разбивать»). Стев мог быть различной формы, он мог быть совсем не связан с основным содержанием драпы. Наличие стева — это единственное, что отличает драпу от так называемого «флокка», т. е. хвалебной песни, состоящей из ряда строф, не разбитых стевом. Драпа считалась более пышной и торжественной формой, чем флокк. Известен рассказ о том, как датский король Кнут разгневался на исландского скальда Торарина Ловтунгу за то, что тот сочинил в его честь флокк, а не драпу, и потребовал, чтобы к следующему дню была под страхом смертной казни готова драпа.

Каждая из строф, составляющих драпу, — это, как правило, замкнутое целое, не только в метрическом, но и в смысловом отношении. Если в последующей строфе драпы говорится о том же событии, что и в предыдущей строфе, то эта последующая строфа всего чаще просто вариация на ту же тему. В драпе никогда не бывает ничего сколько-нибудь похожего на сюжет, не бывает и прямой речи, т. е. монологов или диалогов. Вообще по своей композиции драпа аналогична наиболее примитивному из древнеисландских поэтических жанров — так называемой «туле», т. е. стихотворному перечню имен или каких-либо сведений. Единственное, что иногда позволяет установить последовательность строф в драпе, — это хронологическая последовательность описываемых событий. Однако эти события (т. е. битвы, набеги, войны) в драпах обычно не индивидуализированы, а представлены условными деталями (сверкание мечей, потоки крови, пожирание трупов волками, воронами и орлами), и поэтому часто их хронологическая последовательность не поддается установлению. Отсюда понятно, почему сохранилось множество фрагментов драп, но нет почти ни одной целой драпы.

Драпа обычно начинается с предложения скальда выслушать сочиненные им стихи. Затем следует перечисление воинских подвигов прославляемого и восхваляется его храбрость и щедрость. Заключение драпы может содержать просьбу скальда о награде за его произведение. Речь в драпах, как и во флокках, всегда идет о событиях,

которым скальд был сам очевидцем или о которых он слышал от очевидцев. В скальдических хвалебных песнях, как правило, ничего не говорится о далеком прошлом, т. е. в них нет истории в собственном смысле слова. В них говорится обычно о подвигах живого человека (или только что умершего в случае поминальной драпы). О событиях прошлого в них говорится только постольку, поскольку они — факты из жизни прославляемого. Другими словами, в скальдических хвалебных песнях говорится, как правило, о том, что было для скальда современностью. Только в XII в. скальды начали сочинять драпы также и о давних событиях, и о героях прошлого. Так, некто Халлар-Стейн сочинил драпу в честь давно умершего норвежского короля Олава Трюггвасона, а некто Хаук Вальдисарсон — драпу о героях «родовых саг». В этих произведениях XII в. история становится свободно выбранной литературной темой. Первоначально скальды не выбирали содержание своих хвалебных песней: оно бывало дано им фактами биографии прославляемого.

Известно знаменитое высказывание автора «Круга Земного» о правдивости скальдических хвалебных песней: «Когда Харальд Прекрасноволосый был королем Норвегии, Исландия была заселена. У конунга Харальда были скальды, и люди еще помнят их песни, а также песни о всех конунгах, которые потом правили Норвегией. <...> Мы признаем за правду все, что говорится в этих стихах о походах или битвах. Ибо, хотя у скальдов в обычае всего больше хвалить того правителя, перед лицом которого они находятся, ни один скальд не осмелился бы приписать ему такие деяния, о которых все, кто слушает, да и сам правитель, знают, что это — явная ложь и небылицы. Это было бы насмешкой, а не хвалой». В самом деле, несмотря на шаблонность изображения и условность деталей, всякая скальдическая хвалебная песнь — это сухой и точный перечень индивидуальных событий, в принципе определяемых хронологически и географически. Никакого сознательного вымысла в них нет. Это объясняется тем, что возможность сознательного вымысла в поэзии была вообще неизвестна, вымышленные события потому были бы приняты за насмешку, что не существовало отличия художественного вымысла от лжи, как не существовало и самого понятия «художественный вымысел». Сознательный отбор фактов действительности, их

обобщение и преобразование в художественный вымысел были еще невозможны.

Ценность скальдических хвалебных песней как исторических источников была понята еще авторами «королевских саг» (см. ниже, с. 384 сл.). В этих сагах стихи из скальдических хвалебных песней обычно приводятся в качестве исторических документов. Скальдические хвалебные песни и сохранились большей частью именно как цитаты в «королевских сагах». Однако в свое время они сочинялись, конечно, вовсе не в историографических целях. Назначением скальдической хвалебной песни было оказать определенное действие, а именно прославить того, к кому она была обращена, обеспечить ему славу.

В языческое время господствовало представление, что убийство на поле битвы было посвящением убитых Одину и его священным животным — воронам и волкам. В скальдических хвалебных песнях это представление нередко находит прямое выражение. Битва была торжественным актом, аналогичным человеческим жертвоприношениям в Упсальском храме, о которых рассказывает Адам Бременский (см. выше, с. 309–310). Поэтому обязательные в скальдических хвалебных песнях упоминания о том, что прославляемый обогрел свой меч, оставил на поле битвы множество трупов и утолил голод и жажду воронов и волков, в языческое время были, в сущности, описаниями ритуальных актов, которые, будучи закреплены в стихах, должны были сохранять свою действенность на все то время, пока эти стихи хранились в памяти людей (ср. выше, с. 296–297 и 300). Но, вероятно, еще в языческое время кормежка волков и воронов трупами и все прочее стали условной поэтической фразеологией, и об условности этой фразеологии свидетельствует, в частности, то, что эта фразеология продолжала использоваться в хвалебных песнях и после христианизации.

Сочинить хвалебную песнь о ком-нибудь значило сделать его обладателем славы. Не случайно в языке скальдов слова «слава» и «поэзия» — синонимы. Но не случайно и то, что в скальдической хвалебной песни прославляемый, как правило, не обладает никакими индивидуальными качествами. Как личность он, в сущности, вообще отсутствует в ней. Представляли себе, по-видимому, что сама по себе стихотворная форма обеспечивала действенность хвалебной песни.

Поэтому, в частности, не играло никакой роли, было ли сочинение драпы добровольным или вынужденным.

Представление о действенности стихотворной формы самой по себе всего отчетливее проявляется в рассказах о тех хвалебных песнях, которые были «выкупами головы». В этих рассказах тот или иной правитель меняет свое право убить провинившегося перед ним скальда на хвалебную песнь. Хвала в таких случаях была явно вынужденной, но тем не менее песнь, содержащая ее, считалась вполне действенной. Так, Браги Боддасон — древнейший из скальдов, чьи стихи сохранились, — выкупил свою голову у шведского конунга Бьёрна, сочинив в его честь хвалебную песнь в течение одной ночи. Примерно то же самое рассказывается о семи других скальдах IX–XI вв. «Выкупом головы» была названа, в частности, драпа, которую Торарин Ловтунга сочинил в честь короля Кнута (см. выше, с. 344). Самая знаменитая из всех этих историй известна из «Саги об Эгиле Скаллаgrimссоне». По пути в Англию, рассказывает сага, Эгиль был застигнут бурей и потерпел кораблекрушение у берегов Нортумбрии, где правил его злейший враг — Эйрик Кровавая Секира (у Эгиля раньше были с ним столкновения, и Эгиль убил его сына). По заступничеству Аринбьёрна, друга Эгиля и приближенного Эйрика, расправа была отложена до утра. В течение ночи Эгиль сочинил хвалебную песнь в честь Эйрика и наутро исполнил ее перед ним, за что ему была дарована жизнь.

Скальдическая хвалебная песнь была жанром чрезвычайно устойчивым и консервативным. С IX в., эпохи, к которой относятся древнейшие сохранившиеся образчики жанра, и до его отмирания в XIII в., т. е. в продолжение около полутысячелетия, в нем не произошло сколько-нибудь существенных изменений. Исландские скальды продолжали сочинять драпы в честь норвежских королей вплоть до самого конца XIII в. Согласно «Перечню скальдов», короля Сверрира (1184–1202) прославляло тринадцать скальдов и еще у Эйрика Магнуссона (1268–1299) было пять скальдов. Но, по-видимому, в течение XII и XIII вв. исполнение драп перед королем постепенно превращалось во все более формальную церемонию и в конце концов вышло из моды. Вероятно, этому способствовало то, что в XIII в. скальдическая поэзия перестала быть устной. Скальды стали писать свои произведения, которые, таким образом, могли быть

издалека посланы прославляемому и не обязательно произносились самим автором.

Непосредственным следствием христианизации было уменьшение в драпах, сочинявшихся в честь норвежских королей, количества кеннингов, содержащих имена языческих божеств. Но по мере того как христианство укреплялось и языческая мифология теряла свой религиозный смысл, превращаясь в условную поэтическую фразеологию, мифологические кеннинги снова становились обычными. Уже спустя столетие после христианизации они становятся так же обильны в драпах, как и были до нее.

По-видимому, еще в начале XI в. появились «католические драпы», т. е. поэмы в честь Девы Марии и христианских святых. В композиционном и стилистическом отношении католические драпы, в сущности, ничем не отличаются от обычных. В XII в. их наводняют мифологические кеннинги. Однако по содержанию католические драпы, естественно, далеко не идентичны скальдическим драпам в собственном смысле слова. Главное новшество католических драп заключается в том, что в них появляются элементы лирики, личные переживания автора занимают в них все больше места. Эта тенденция находит свое завершение в середине XIV в. в «Лилии», драпе августинского монаха Эйстейна Асгримссона, самом знаменитом произведении позднего Средневековья в Исландии. В «Лилии» скальдическая фразеология в основном преодолена.

Разновидностью скальдической хвалебной песни была так называемая «щитовая драпа», т. е. драпа, в которой описываются сцены из героических или мифологических сказаний, изображенные на щите, полученном скальдом в дар от прославляемого. Судя по тому, что рассказывается в «Саге об Эгиле», принятие в дар такого щита накладывало на скальда обязательство сочинить щитовую драпу, причем такая драпа обеспечивала славу дарителю. Таким образом, в случае щитовой драпы еще очевиднее, что слава обеспечивалась определенной формой, а не содержанием: ведь в щитовой драпе о самом прославляемом вообще ничего не говорилось! Прославление какого-либо человека оказывалось похожим на передачу ему материальной ценности!

Древнейший образчик этого жанра — «Драпа о Рагнаре», сочиненная Браги Боддасоном, норвежским скальдом первой

половины IX в., в честь некоего конунга Рагнара Сигурдссона. Она в то же время и древнейшее из сохранившихся (хотя и не полностью) скальдических произведений. Она содержит описание следующих сцен из сказаний, хорошо известных по «Старшей» и «Младшей Эдде»: сказание о Хамдире и Сёрли, о битве Хьяднингов, о Торе и Мировом Змее, о великанше Гевьон, которая отпахала плугом Зеландию. Неизвестно, однако, принадлежала ли дротткветтная строфа, в которой описывается последняя сцена, к этому произведению Браги. Сохранились также фрагменты щитовой драпы, сочиненной скальдом второй половины IX в. Тьодольвом из Хвинира. Она называется Хаустлёнг (Haustlǫng, смысл названия неясен). В ней описываются сцены из мифа о похищении Идунн великаном Тьяцци и мифа о битве Тора с великаном Хрунгниром. Оба мифа известны по «Младшей Эдде». Сохранились также фрагменты из двух щитовых драп Эгиля Скаллаgrimссона. Возможно, что и некоторые другие дротткветтные строфы мифологического содержания представляют собой фрагменты из щитовых драп.

Разновидностью скальдической хвалебной песни была также генеалогическая хвалебная песнь. К ней относится «Перечень Инглингов» Тьодольва из Хвинира. В этом произведении, прославляющем некоего конунга Рёгнвальда, перечисляются его предки в тридцати поколениях, причем о каждом из этих предков сообщается, как он умер, а о девяти также, где они были похоронены. Слава, таким образом, обеспечивалась прославляемому путем простого перечисления смертей его предков и их могил. По-видимому, предпосылкой жанра генеалогической хвалебной песни было представление, что могилы предков обеспечивают счастье и славу потомков.

Неизвестно, на каких источниках основывался Тьодольв в своей песни, но, по-видимому, в его распоряжении была какая-то очень древняя устная традиция. «Перечень Инглингов» сохранился в «Саге об Инглингах», первой части «Круга Земного» (см. ниже, с. 385). Песнь цитируется в этой саге почти полностью. По-видимому, утеряно только начало, где шведский королевский род Инглингов, предков норвежского конунга Рёгнвальда, возводится к богам Фрейру и Ньёрду. В прологе «Круга Земного» говорится так: «Тьодольв из Хвинира был скальдом конунга Харальда Прекрасноволосого. Он сочинил песнь о

конунге Рёгнвальде. Эта песнь называется «Перечень Инглингов». Раньше у многих ученых это свидетельство саги вызывало сомнение. Однако позднейшие исследования установили, что песнь, которая цитируется в «Саге об Инглингах», вполне могла быть сочинена скальдом Харальда Прекрасноволосого, т. е. в конце IX в. Исследованиями было установлено также, что песнь эта содержит ряд достоверных сведений о событиях V–IX вв. и поэтому представляет собой единственный в своем роде источник по древнейшей истории Скандинавии, и особенно Швеции.

Сохранились еще две генеалогические песни, более поздние: «Перечень Халейгов», сочиненный норвежским скальдом Эйвиндом Скальдаспиллиром около 985 г. в честь норвежского ярла Хакона Могучего, и «Перечень норвежских королей», сочиненный каким-то исландским скальдом около 1190 г. в честь Йона Лофтссона, знатного исландца, ведшего свой род от норвежских королей. Оба эти произведения и по содержанию, и по форме (их размер не дротткветт, а квидухатт, см. выше, с. 341) очень похожи на «Перечень Инглингов». Поэтому считается, что они — просто подражания «Перечню Инглингов». Возможно, однако, что песни, аналогичные «Перечню Инглингов», сочинялись и раньше и что «Перечень» тоже воспроизводит традиционную схему.

Хотя хвалебная песнь — основной жанр скальдической поэзии, есть три хвалебные песни, которые по форме гораздо больше похожи на поэзию эддическую. Все три произведения были сочинены в Норвегии в X в. (последние две — в середине X в., а первая — может быть, даже в конце IX в.), т. е. задолго до введения письменности. Первая из этих трех песней (ее называют «Речи Ворона», или «Песнь о Харальде») сочинена в честь Харальда Прекрасноволосого одним из его скальдов — то ли Торбьёрном Хорнклови, то ли Тьодольвом из Хвинира (в источниках разные ее строфы приписываются то одному, то другому). Вторая (она называется «Речи Эйрика») сочинена каким-то норвежским скальдом в честь Эйрика Кровавая Секира, сына Харальда Прекрасноволосого. А третья (она называется «Речи Хакона») сочинена норвежским скальдом Эйвиндом Скальдаспиллиром в честь другого сына Харальда Прекрасноволосого — Хакона Доброго.

Во всех этих песнях перемежаются два эддических размера — малахатт и льодахатт (см. выше, с. 317–318). Во всех них стиль близок к стилю эддических песней и, как во многих эддических песнях, есть мифологическое обрамление. Есть в них также прямая речь (монологи и диалоги), которой в скальдических хвалебных песнях никогда не бывает. В «Речах Ворона» ворон беседует с валькирией. Валькирия, впрочем, остается композиционно неиспользованной, а речь ворона незаметно переходит в речь автора, который и прославляет Харальда Прекрасноволосого, рассказывая о знаменитой битве в Хаврсфьорде, результатом которой было объединение Норвегии, о женитьбе Харальда на датской королевне, о его дружине, его воинах, его скальдах, его шутах. В «Речах Эйрика» Один, проснувшись в Вальгалле, спрашивает Браги о причине шума, который слышится вдали, и, догадавшись, что это жалует к нему Эйрик, велит легендарным героям Сигмунду и Синфьётли встретить его. В «Речах Хакона» валькирии Гёндуль и Скёгуль находят Хакона на поле битвы, а Один, Хермод и Браги встречают его в Вальгалле.

Относительно «Речей Эйрика» в одной саге говорится, что Гуннхильд, жена Эйрика, «велела сочинить о нем песнь, как будто Один принимает его в Вальгалле». Возможно, что образцом, которому она велела следовать, была какая-то несохранившаяся мифологическая песнь. О «Речах Хакона» в той же саге говорится, что Эйвинд сочинил эту песнь в подражание той, которую велела сочинить Гуннхильд. В источниках ничего не говорится о том, как возникли «Речи Ворона». Можно, однако, предположить, что и эта песнь возникла в подражание какой-нибудь несохранившейся мифологической песни и что, следовательно, все три продукта скрещения эддической и скальдической традиции возникли в результате подражания мифологической песни.

* * *

Наряду с хвалебной песнью существовал другой жанр скальдической поэзии — так называемые «отдельные строфы» (*lausavísur*).

Скальдические отдельные строфы сохранились как цитаты в сагах, где они приводятся как «сказанные», т. е. как бы симпровизированные, тем или иным персонажем саги. По-видимому, скальдические отдельные строфы действительно могли импровизироваться. Случалось, как рассказывается в сагах, что скальду ставилось какое-то трудное условие, которое он должен был выполнить в своем произведении, и он тут же сочинял строфу, в которой это условие было выполнено. Вообще, однако, сочинение скальдических стихов требовало времени, и в сагах нередко рассказывается о том, как скальд сочинял хвалебную песнь, которую он собирался исполнить, заранее (см., например, выше, с. 347). Поэтому скальдические отдельные строфы, которые приводятся в сагах как «сказанные» кем-то (при этом подчас — «сказанные» в таких ситуациях, которые исключают возможность импровизации — в пылу битвы, в момент смерти, во сне и т. д.), отнюдь не обязательно действительно были импровизациями. То, что они всегда приводятся в сагах как «сказанные» кем-то, — это, очевидно, пережиток того архаического представления об авторстве в поэзии, которое должно было господствовать, когда сочинение стихов не отчленялось от их исполнения или, другими словами, когда сочинение стихов не могло не быть в то же время их исполнением.

Скальдические отдельные строфы, которые приводятся в сагах, не только не были обязательно импровизациями, но, как общепризнано, не обязательно и сочинялись теми персонажами, которым приписываются в саге. Они могли быть присочинены при написании саги или идти еще из устной традиции. Однако о том, какие из отдельных строф подлинны, а какие нет, мнения ученых сильно расходятся. Так, из 84 строф, которые приводятся в «Саге о Кормаке», некоторые ученые считают большинство подлинными, тогда как другие — неподлинными. Дело в том, что бесспорного критерия неподлинности скальдических строф, в сущности, нет. Несомненно, что с точки зрения рассказчиков саги присочинение скальдических строф не делало сагу менее правдивой. Это объясняется, по-видимому, не только тем, что в сагах правдоподобный вымысел, как правило, принимался за правду (с. 362), но также и характером скальдического творчества: поскольку содержание скальдических стихов было predetermined фактами, т. е. ни в какой мере не было

самовыражением личности, а их форма в силу ее трафаретности была как бы общим достоянием, сочинение стихов за того, о ком рассказывалось в саге, как бы входило в функции хорошего, т. е. правдивого рассказчика.

Скальдическая отдельная строфа — это, как правило, совершенно такой же дроткветт, как и в драпах: в ней тот же узор внутренних рифм и аллитераций, такие же кеннинги, такое же переплетение предложений. Но отдельная строфа сочинялась не для того, чтобы обеспечить кому-то славу, и ее автор не мог рассчитывать на вознаграждение за ее сочинение. Она была бескорыстным творчеством. Именно поэтому в отдельных строфах всего очевиднее, что скальдическое творчество было творчеством, хотя и сознательным, но направленным только на форму, а не на содержание, и что форма была поэтому как бы не зависимой от содержания. Характерно, что в отдельных строфах, т. е. стихах самого разнообразного содержания и вовсе не предназначенных для какого-нибудь особого исполнения, безраздельно господствуют тот же размер и та же фразеология, что и в драпах, т. е. произведениях, в которых речь идет, как правило, о воинских подвигах и которые предназначались для торжественного церемониального исполнения. Такое отношение к форме было, конечно, лишь обратной стороной определенного отношения к содержанию: в сущности, отдельные строфы были просто способом констатации фактов. Содержание отдельных строф было не выбрано автором, а как бы предопределено фактами действительности.

Содержание скальдических отдельных строф настолько же разнообразнее содержания скальдических хвалебных песней, насколько содержание «родовых саг» разнообразнее содержания хвалебных песней. Правда, в отдельной строфе может говориться и о пролитии крови (нарушения мира занимают большое место в «родовых сагах»), но в ней может идти речь и о встрече в пути, торговой сделке, украденной застежке, свидании с женщиной, чистке овечьего загона, праве на наследование имущества, виденном во сне, и т. д. и т. п. — словом, обо всем, о чем может зайти речь в «родовых сагах».

Если, устранив кеннинги, изложить содержание отдельной строфы в прозе, то оно обычно оказывается крайне скудным и сводится к констатации каких-либо невымышленных фактов, которые

сообщаются как объяснение причины поступка, предупреждение, совет, угроза, похвальба или просто информация. Нередко в отдельной строфе сообщаются имена конкретных людей, названия конкретных местностей, даже цифры. Ничего «поэтического» в современном смысле слова в содержании отдельной строфы, как правило, нет. Оно обычно настолько отрывочно, случайно, индивидуально и конкретно, что без сопровождающего прозаического текста так же непонятно, как могут быть непонятными чужое письмо или подслушанный разговор. Крайне условная форма сочетается в скальдических отдельных строфах с содержанием, свободным от каких-либо литературных условностей. Никакого художественного обобщения, никакой типизации, никакого художественного вымысла в отдельных строфах не бывает.

Может показаться, что преобладание индивидуального и конкретного в содержании отдельных строф, его необщий характер, и особенно в тех строфах, где речь идет о личной жизни автора, его отношении к какой-либо определенной женщине — это нечто аналогичное тому «необщему», которое кажется достижением в лирике Нового времени. Но дело в том, что «необщее» в лирике Нового времени — сознательный художественный прием, результат преодоления уже достигнутого «общего». Предпосылка этого «необщего» — уже выработанные лирические общие места и типические лирические ситуации, от которых автор лирического произведения отталкивается. «Необщее» в лирике Нового времени — результат обобщения, так сказать, второй степени. Между тем «необщее» в скальдических отдельных строфах — результат того, что автор не может оторваться от конкретной ситуации, не способен на сознательное художественное обобщение. Лирика в собственном смысле слова, т. е. обобщенное выражение чувства, была еще невозможна. Зачатки лирики появляются только в некоторых поздних скальдических произведениях («Драпе о Йомсвикингах» Бьярни Кольбейнссона, «Пословичной поэме» неизвестного автора, отдельных строфах Рёгнвальда Кали), в которых авторы сетуют на свою несчастную любовь к женщине (это, конечно, лирическое общее место!).

Благодаря тому что в скальдических отдельных строфах сообщаются только невымышленные факты, функция этих строф была

очень широкой. Они могли быть своего рода документом — уликой, доказательством, оправданием, также докладом, отчетом, донесением, в то же время оставаясь в глазах современников в совершенно такой же мере поэзией, как и другие стихи, не выполняющие никакой такой функции.

Типичны в этом отношении стихи Сигхвата Тордарсона (около 997–1047 гг.), едва ли не самого замечательного из исландских скальдов. Его «Строфы о поездке на восток» — это отчет о его поездке в 1017 г. в Швецию с дипломатической миссией (Сигхват занимал высокое положение при дворе норвежского короля). «Строфы о поездке на восток» цитируются в «Круге Земном» не для того, конечно, чтобы оживить или украсить рассказ, но потому, что автор «Круга Земного» считал (и, несомненно, справедливо считал), что эти строфы содержат точные и достоверные сведения. Сигхват рассказывает в них не только о своих путевых впечатлениях, но также о дипломатических переговорах и договорах. В то же время он проявляет огромное мастерство: оставаясь в тесных рамках дротткветтной строфы, он почти полностью преодолевает скальдическую вычурность и максимально приближается к языку прозы. Недаром в «Круге Земном» о нем рассказывается, что, хотя он обычно говорил медленно, стихами он говорил так же свободно, как прозой. Не менее замечательны «Откровенные строфы», сочиненные им около 1038 г. Сигхват докладывал королю о недовольстве политикой последнего в некоторых кругах норвежского общества и о необходимости изменить ее, чтобы избежать гражданской войны и государственного переворота. В сохранившихся восемнадцати строфах этого цикла Сигхват обстоятельно и объективно освещает политическую ситуацию и дает королю соответствующие рекомендации. Скальдические отдельные строфы могли быть несравненно актуальнее политически, чем это возможно для современной поэзии, и в то же время несравненно литературнее, чем это возможно для современного политического документа.

* * *

Особым скальдическим жанром обычно считается так называемый «нид» (níð), т. е. хулительные стихи. В сагах нередко рассказывается о ниде и о том действии, которое ему приписывалось. О том, как Эгиль Скаллагримссон вырезал нид на жерди с насаженным на нее лошадиным черепом с целью прогнать короля Эйрика Кровавая Секира из Норвегии, уже была речь выше (с. 303). Известностью пользовался также рассказ о ниде скальда Торлейва Раудфельдарсона. Норвежский ярл Хакон отобрал у Торлейва товары, сжег его корабль и повесил его спутников. Переодевшись нищим, Торлейв пробрался в палаты ярла и получил разрешение сказать сочиненные им стихи. Ярлу сначала показалось, что Торлейв прославляет его и Эйрика, его сына. Но вдруг на ярла напал страшный зуд, и он понял, что стихи Торлейва — «скрытый нид». В палате стало темно, все оружие пришло в движение, многие были убиты, а ярл упал без сознания. У него отгнила борода и волосы по одну сторону пробора, и он долго пролежал после этого больной.

В «Круге Земном» рассказывается о ниде, сочиненном коллективно всеми исландцами о датском короле Харальде Синезубом и его наместнике Биргире в отместку за то, что датчане захватили груз исландского корабля, разбившегося у берегов Дании. Было постановлено на альтингге собрать по строфе нида «с носа». В ответ на это своеобразное народное ополчение Харальд снарядил свой флот для похода в Исландию. О том, насколько всерьез принимался нид, свидетельствуют также многочисленные сообщения в сагах об убийствах в отместку за нид. Вся «Сага о Бьёрне», в сущности, представляет собой рассказ о стихотворном поединке между Бьёрном и Тордом. Из этой саги видно, какую роль играли хулительные стихи в Исландии, как их исполняли на «конских тингах» (сходках, на которых происходили конские бои), как они распространялись от хутора к хутору, как они вызывали тяжбы на альтингге, объявления вне закона, поединки и убийства. Известно, что даже один из первых христиан в Исландии, Торвальд Кодранссон, убил троих за нид, сочиненный о нем и немецком епископе Фридрекке. Известно также, что в «Сером гусе» — древнеисландском своде законов — запрещалось сочинять, исполнять или заучивать хулительные стихи под страхом штрафа, который назначался в зависимости от объема стихотворения.

Образчиков нид сохранилось очень мало. А те, которые сохранились, как правило, не отличаются по форме от других отдельных строф, цитируемых в сагах, и непосредственно примыкают к ним по содержанию. Если нид был направлен против мужчины, то он всего чаще содержал обвинение этого мужчины в том, что тот выполнял функции женщины. Такое обвинение было согласно представлениям эпохи наивысшим оскорблением, по-видимому. Так, в ниде о Харальде Синезубом и Биргире говорилось, что их видели спаривающимися в виде жеребца и кобылы, а в ниде о Торвальде Кодранссоне говорилось, что епископ Фридрек родил от него девяти детей.

В той мере, в какой нид не только поношение, но и осмеяние, нид — своего рода сатира. Но это сатира очень примитивная, и не только потому, что направленность ниды на конкретное лицо осознавалась как магическое действие (искусство сатиры еще не отделилось от магии!), но также потому, что объектом осмеяния в ниде всегда было конкретное лицо, а не тип (искусство сатиры еще не стало художественным обобщением!). Однако не случайно зачатки сатиры возникли именно в скальдической поэзии, т. е. поэзии личной: ведь осмеяние подразумевает не только того, кто осмеивается, но также и того, кто осмеивает, т. е. конкретное лицо, осознающее себя автором. Таким образом, осмеяние становится одной из функций литературы только с возникновением осознанного авторства.

По-видимому, однако, способность оказать вредоносное действие приписывалась не тому или иному содержанию ниды, а самой его форме, т. е. тому, что он был не простой речью, а «связанной речью», т. е. стихами. Ведь к тому же сводилась и сущность хвалебной песни: она тоже была действенна в силу не своего содержания, а своей формы. Характерно, что нидом называли не только хулительные стихи, но и жердь с насаженным на нее лошадиным черепом, которая воздвигалась с той же целью, с какой сочинялись такие стихи. В этом случае еще очевиднее, что нид представлялся чем-то, способным оказать магическое действие на того, на кого он был направлен. Что такая способность приписывалась стихотворной форме самой по себе, видно также из зафиксированного в «Сером гусе» запрета сочинять стихи о женщине под страхом штрафа. По-видимому, представляли себе, что

такие стихи могут подействовать как приворот, т. е. как магическое средство.

О сотнях исландцев, упоминаемых в «родовых сагах», говорится, что они были авторами стихов. Многие из этих стихов сохранились. Всякий автор стихов мог быть назван «скальдом». Не имело значения, сочинял ли он стихи обычно или сочинил их только в единственном случае и были ли его стихи хорошими или плохими. Поэтому авторы стихов нередко употребляли слово «скальд» или заменяющее его описательное выражение вместо слова «я». Вообще слово «скальд» (в исландском языке оно, кстати сказать, не мужского, а среднего рода!) употреблялось совершенно не так, как слово «поэт» в современных европейских языках.

Быть «скальдом» значило обладать определенным умением, таким же, как, например, езда верхом, игра в шашки, ходьба на лыжах, стрельба из лука, гребля, игра на арфе и т. д. По-древнеисландски каждое такое умение называлось «искусством» (*íþrótt*, в современном исландском языке это слово значит «спорт» или «физическая культура»). Исландский скальд Глум Гейрасон (умер около 970 г.) говорит в своей драпе в честь норвежского короля Харальда Серая Шкура, что тот владел двенадцатью искусствами. Среди них было, конечно, и умение слагать стихи. Норвежский король Харальд Суровый (умер в 1066 г.) сообщает в одной из своих строф, что он владеет восемью искусствами, в том числе умением слагать стихи. Оркнейский ярл Рёгнвальд Кали (умер в 1158 г.) в одной из своих строф называет девять искусств, которыми он владеет, и на последнем месте — умение слагать стихи. Характерно, что критические суждения о скальдических стихах, представленные в древнеисландской литературе, относятся всегда только к техническому мастерству, но никогда не к их содержанию.

«Я слагаю стихи», «я умею слагать стихи», «я хорошо слагаю стихи» — вот к чему, как правило, сводится то, что скальд говорит о себе как авторе и о своем искусстве. «Я начал слагать стихи о битве», «слова поэзии текут из моих губ», «я предлагаю королю Олаву превосходные стихи», «мне дана находка Одина» (т. е. мне дано искусство слагать стихи), «я начинаю драпу», «я покончил со стевом» и т. д. и т. п. — вставные предложения такого рода густо рассеяны по скальдическим хвалебным песням. Слова Эгиля Скаллаgrimссона в

заклучении поэмы «Потеря сыновей» о своем искусстве как даре, данном ему в искупление его потерь, — единственный случай, когда автор скальдических стихов высказывает какое-то личное отношение к поэзии. Быть «скальдом» не значило обладать определенным складом ума или души. Быть «скальдом» значило только уметь слагать стихи, т. е. обладать свойством, которое может характеризовать человека так же, как его рост, цвет волос и т. д. Типична такая вводная характеристика героя саги: «Он был смолоду рослым и сильным, мужественным с виду, у него были несколько косые брови, довольно некрасивый нос и темные волосы, которые ему шли. Он был хорошим скальдом». В таких вводных характеристиках нередко говорится, что такой-то был «хорошим скальдом», «большим скальдом» и т. п., т. е. умел хорошо версифицировать, но никогда не просто «был скальдом». Правда, слово «скальд» иногда входило в прозвище (Скальд Рэв, Скальд Торир, Скальд Торва и т. п.). Но и в этом случае оно означало характерное свойство, аналогичное, например, хромоте, лысине или цвету волос, а не особый строй ума или души.

Однако у слова «скальд» было и другое значение. Иногда оно ставилось в сопровождении имени правителя в родительном падеже (например, «скальд Харальда Прекрасноволосого») и служило для называния человека, который сочинял скальдические стихи в честь правителя, обеспечивая ему тем самым славу. По-видимому, это было более древним значением слова, и возможно, что таким было оно в шведских рунических надписях (см. выше, с. 306). Этимологические исследования делают вероятным, что первоначально, т. е. еще раньше, это слово обозначало того, кто сочинял нид. В самом деле, у скальдического прославления то общее с нидом, что действенность и того и другого обеспечивалась стихотворной формой самой по себе. Поэтому легко себе представить переключение с нанесения вреда посредством этой формы на обеспечение посредством нее же славы, или наоборот.

В литературоведении всегда господствовало представление, что древнейшая личная поэзия должна была быть безыскусной и простой и что «искусственность», т. е. формальная изощренность, гипертрофия формы, — признак старчества литературы. Это представление побуждало, с одной стороны, толковать скальдическую поэзию как результат какого-то вырождения, а с другой стороны, сомневаться в ее

исконности в Скандинавии и в подлинности древнейших скальдических стихов. Так, высказывались сомнения в подлинности щитовой драпы Браги Боддасона только на том основании, что в этой драпе есть очень вычурные кеннинги.

Между тем гипертрофия формы, характерная для скальдической поэзии, может быть гораздо проще объяснена как черта, закономерная для определенного этапа развития творческого самосознания в поэзии, а именно того этапа, который был назван А. Н. Веселовским «переходом от певца к поэту».

Этот переход, как правило, недоступен наблюдению. Когда он происходит в нашу эпоху, на периферии письменной культуры, он, конечно, не есть повторение пути, пройденного в свое время человечеством, точно так же как приобщение культурно-отсталого общества к более передовой культуре не влечет за собой повторения всех этапов культурного развития. И в том, и в другом случае происходит своего рода короткое замыкание. Но не большой свет на то, каким образом происходит «переход от певца к поэту», проливают и средневековые или древние литературы. Личная поэзия всегда попадает в поле нашего зрения только как создание письменной эпохи.

Переход к осознанному авторству оказывается осуществленным либо в результате освоения более высокой культуры, либо в дописьменную эпоху, т. е. вне нашего поля зрения.

Между тем в скальдической поэзии представлено то, что, как правило, недоступно наблюдению. Ведь она поэзия, хотя и личная, но дописьменная!

Гипертрофия формы, характерная для скальдической поэзии, — это, конечно, результат того, что авторское самосознание еще не распространилось на произведение в целом. Оно распространилось только на форму, но не на содержание. Это особенно заметно в тех стихах, в которых творчество скальда сводится к словесному орнаментированию посредством хейти и кеннингов, о чем говорилось выше (с. 341 сл.). Но таким образом оказывается, что возникновение творческого самосознания в поэзии и ее формальная гипертрофия — это две стороны одного и того же процесса. Осознанное авторство развивается в поэзии в результате того, что поэт осознает себя автором формы. Отсюда ее гипертрофия. Подчеркнутость формы — это первый шаг на пути творческого освобождения поэта от связанности

традицией, это трамплин, благодаря которому совершается скачок из неосознанного авторства в осознанное. Таким образом, скальдическая гипертрофия формы — это черта архаическая, а вовсе не признак старчества литературы или ее вырождения.

Осознание формального мастерства, т. е. осознание авторства, должно было, естественно, произойти в поэзии, а не в прозе, потому что в поэзии форма несравненно ощутимее. Однако не все жанры поэзии одинаково благоприятны для осознания формального мастерства. Жанр, наиболее благоприятный для этого, — конечно, хвалебная песнь. В хвалебной песни форма особенно ощутима. Содержание в хвалебной песни — имя прославляемого, его происхождение, имена врагов, с которыми он сражался, и т. д. — задается действительностью и поэтому не оставляет места для творчества. Но это содержание каждый раз разное. Поэтому, хотя форма хвалебной песни очень традиционна, она все же должна каждый раз воссоздаваться заново. Необходимость бесконечно варьировать ту же традиционную форму, импровизировать ее, делает ее ощутимой как нечто, не зависимое от содержания. Отсюда осознание формального мастерства. Но отсюда же и особая подчеркнутость формы в скальдической хвалебной песни и в скальдической поэзии вообще.

Аналогичные условия для осознания формы как чего-то, не зависящего от содержания, должны были существовать и в произведениях, цель которых не обеспечить славу, но, наоборот, нанести вред, т. е. в ниде. Хвалебная песнь и нид представляют собой как бы ту же величину, но взятую с противоположными знаками. В обоих этих жанрах содержание дается не традицией, а фактами действительности. В обоих поэтому остается простор для импровизации в традиционных формах.

Однако хвалебная песнь и нид были как жанры еще и в другом отношении благоприятны для развития авторского самосознания. Ведь и хвалебная песнь, и нид — это произведения, которые, как представляли себе, оказывают определенное действие, и в случае ниды — даже физическое действие. Но тем самым и автор такого произведения должен был осознавать себя производителем этого действия. Ведь еще и в древнейших рунических надписях, созданных в магических целях, тот, кто делал надпись, осознавал себя

производителем этого действия (см. выше, с. 302). Но осознание себя производителем действия, естественно, должно было привести к осознанию себя автором произведения, которое производит это действие.

То, что в скальдической поэзии авторство распространялось только на форму, но не на содержание, явствует не только из формальной гипертрофии, характерной для этой поэзии, т. е. того, что форма в ней как бы не зависима от содержания, но также из пассивного отношения к содержанию, характерного для этой поэзии. Как было показано выше, содержание в скальдической поэзии как бы предопределено фактами действительности, и поэтому осознанный вымысел в ней совершенно отсутствует. Но в отличие от эддической поэзии (и это, пожалуй, самое существенное отличие скальдической поэзии от эддической!) в ней отсутствует и *неосознанный* вымысел. Между тем в эддической поэзии — и в мифологических, и героических песнях — неосознанный вымысел представлен очень обильно. По-видимому, именно в силу этого отличия скальдической поэзии от эддической вторая несравненно ближе современному человеку, чем первая. Не случайно в историях литературы о скальдической поэзии нередко встречаются суждения вроде «поэзии в этих стихах нет» и т. п. Характерно, однако, что современникам именно она казалась настоящей поэзией. В «Круге Земном» рассказывается, как король Харальд Суровый, сам — скальд и покровитель скальдов, сочинил по поводу предстоявшей ему битвы (1066) строфу эддического стиля и стихосложения, но потом сказал: «Это было плохо сочинено, мне придется сочинить лучше». Затем он сочинил другую строфу, приблизительно такого же содержания, но в дротткветте, с переплетением предложений и пятью скальдическими кеннингами, т. е. явно скальдическую по стилю и стихосложению. Настоящей поэзией людям того времени казалась только скальдическая поэзия, тогда как эддическая поэзия интересовала, только поскольку в ней сообщались древние мифы и сказания.

Делались попытки истолковать скальдическое искусство как нечто, аналогичное формалистическим исканиям поэтов Нового времени. Сущность архаического формализма скальдов при этом игнорировалась, конечно, и прежде всего игнорировалось то, что скальдический формализм — это черта, характерная для раннего этапа

развития творческого самосознания в поэзии. Современные формалистические искания — это стремление максимально нарушить всякую традицию. Между тем скальдическое творчество было в основном следованием традиции. Вместе с тем в противоположность современному формализму скальдический формализм отнюдь не был выхолащиванием содержания. Напротив, сведение поэтической формы к чисто служебной функции шифра или кода для передачи любого заданного содержания обеспечивало содержанию, в сущности, ведущее положение.

В литературе о скальдах господствовало представление, что скальды были совершенно такими же авторами, как авторы позднейших эпох. Другими словами, игнорировалось то, что отличает скальдическое авторство от личного авторства позднейших эпох. В соответствии с этим никогда не делалось попытки объяснить специфику формы и содержания поэзии скальдов как проявление внутренних закономерностей развития личного авторства в литературе. Предположения относительно того, как возникла поэзия скальдов, бывали, как правило, голословны и никак не объясняли специфику ее формы и содержания. Были, например, предположения, что она возникла под влиянием иноземной (а именно ирландской) поэзии, что она развилась под влиянием изобразительного искусства эпохи викингов, что она появилась как элемент придворного этикета, что она возникла из табу на имя умершего, из песен, исполнявшихся гребцами во время гребли, или просто потому, что старая поэтическая форма надоела и появилась потребность в новой.

Саги

Древнеисландское слово «сага» (saga от segja «сказать, рассказать») значило «рассказанное», т. е. «прозаическое повествование». Иногда этим словом обозначались и сами события, о которых рассказывалось, например, в предложении: «Он был уже очень стар, когда эта сага (sjá saga) произошла». В дописьменное время слово «сага» употребляли, естественно, имея в виду устное повествование! С введением письменности «сагой» стали называть любое прозаическое повествование, как устное, так и письменное. Но сохранившиеся саги — это письменные памятники. Поэтому в историях литературы, говоря о «сагах», обычно имеют в виду письменные произведения.

Древнеисландская саговая литература очень богата и своеобразна. Сохранилось огромное множество саг. Общее в них только то, что это всегда повествования о прошлом. Различия же между отдельными разновидностями саг вытекают из того, насколько далеко это прошлое и где происходило то, о чем рассказывается. Саги, в которых рассказывается о событиях до заселения Исландии («саги о древних временах»), отличаются от саг, в которых рассказывается о событиях первого века после заселения Исландии («саги об исландцах», или «родовые саги»), а также от саг, в которых рассказывается о событиях в Исландии в XII–XIII вв. («Сага о Стурлунгах» и «епископские саги»). Но есть и различие между сагами, в которых рассказывается о событиях в самой Исландии, и сагами, в которых рассказывается о событиях в Норвегии и других странах («королевские саги»), и это второе различие часто перекрывается первым. Другими словами, различия между сагами сводятся к тому, что в них рассказывается о далеком, менее далеком и недавнем прошлом, и также к тому, что в них говорится о событиях в Исландии и вне ее. Невозможно обнаружить такие разновидности саг, которые отличались бы только трактовкой одного и того же материала.

Самые своеобразные и самые знаменитые из исландских саг — это те, в которых рассказывается о событиях первого века после заселения Исландии, т. е. «саги об исландцах», или «родовые саги».

Название «саги об исландцах», в сущности, условно, это не любые саги, в которых рассказывается об исландцах. Саги в которых говорится об исландцах, живших после XI в., не принадлежат к таким сагам, хотя одна из них даже называется «Сагой об исландцах» (она входит в состав «Саги о Стурлунгах»). Не относятся к «сагам об исландцах» и саги, в которых рассказывается об исландских епископах (т. е. «епископские саги»). Вместе с тем к «сагам об исландцах» обычно относят короткие рассказы об исландцах, представляющие собой фрагменты (так называемые «пряди») из «королевских саг». Название «родовые саги» тоже, в сущности» условно, так как не все они — истории нескольких поколений одного рода. В последнее время название «родовые саги» стало непопулярным среди специалистов, потому что оно связывается с непопулярным представлением о происхождении этих саг («родовые саги» — это как бы запись устной традиции, а не литературные произведения). Все же названию «родовые саги» в этой книге отдано предпочтение. Поскольку «родовые саги» — самые своеобразные и знаменитые из исландских саг, они называются и просто «исландскими сагами» (так они названы, в частности, в их русских переводах, вышедших в 1956 и 1973 гг.). Но название «исландские саги», в сущности» тавтологично, так как, хотя известны некоторые саги норвежского происхождения и само слово «сага» — общескандинавское, саги специфичны в первую очередь для Исландии. Поэтому «родовые саги» иногда называются и просто «сагами».

«Родовые саги» сохранились в основном в рукописях XIV в. или еще более поздних. Все эти рукописи — списки с несохранившихся рукописей. От более ранней эпохи сохранились только фрагменты «родовых саг». Они датируются примерно серединой XIII в. Кто писал эти саги, неизвестно. Нигде в древнеисландской литературе авторы не называются, и попытки установить их никогда не приводили к сколько-нибудь убедительным результатам. Считается установленным, однако, что большинство «родовых саг» было написано на протяжении XIII в., самые ранние — в его начале, наиболее поздние — в начале XIV в. Впрочем, очень многое в датировке «родовых саг» остается спорным,

и ни одна из них не может быть датирована сколько-нибудь точно. Всего сохранилось около сорока «родовых саг», не считая так называемых «прядей об исландцах». Сохранившиеся «родовые саги» вместе с «пряжами об исландцах» составляют в популярном исландском издании двенадцать томов, или около пяти с половиной тысяч страниц. Во многих «родовых сагах» цитируются скальдические отдельные строфы. Всего больше их в «Саге о Кормаке», «Саге об Эгиле» и «Саге о названных братьях». Но в некоторых «родовых сагах» их нет совсем.

В «родовых сагах» рассказывается о людях и событиях первого века после заселения Исландии, т. е. периода примерно с 930 по 1030 г. (этот период принято называть «веком саг»). Каким образом в XIII в., когда писали эти саги, могли быть известны события, которые произошли за два века до этого? Этот вопрос уже давно волнует ученый мир. В сущности, это вопрос о том, что такое «родовые саги».

В первой половине прошлого века установилось мнение, что «родовые саги» — это запись устной традиции. Но во второй половине прошлого века господствующей стала теория — она впоследствии получила название «теории книжной прозы», — согласно которой в XIII в. бесформенная устная традиция была собрана у «мудрых мужей» и ей придана форма саги. Таким образом, согласно этой теории, «родовые саги» — это письменные произведения, созданные определенными авторами. В начале нашего века на смену «теории книжной прозы» пришла «теория свободной прозы», согласно которой не только содержание, но и форма «родовых саг» сложилась до записи, и, таким образом, саги эти (с некоторыми оговорками в отношении саг наиболее длинных и сложных по композиции) — запись устной традиции, о ряде случаев, возможно, даже дословная. С 30-х гг. нашего века снова наметился возврат к теории, согласно которой «родовые саги» — это не запись устной традиции, а письменные произведения, созданные их авторами, и эта теория вскоре стала господствующей. Таким образом, за последние полтора века мнение ученых о происхождении «родовых саг» три раза качнулось, подобно маятнику, из одного крайнего положения в другое, и есть признаки того, что маятник продолжает свое колебание.

Правда ли то, что рассказывается в «родовых сагах», или вымысел? Каково соотношение правды и вымысла в них? Несомненно

только одно; не только те, кто писал «родовые саги», верили в то, что все в них — правда, но и слушатели или читатели этих саг, т. е., в сущности, все исландцы до самого недавнего времени верили в это. Наивная вера в абсолютную правдивость «родовых саг» долгое время господствовала и в науке. Эти саги назывались «историческими» в отличие от саг, в которых господствует сказочная фантастика и которые еще в древности были названы «лживыми». Финн Йоунссон (1858–1934), исландский ученый, посвятивший всю свою жизнь изучению древнеисландской литературы и знавший ее как никто ни до ни после него, до самой смерти сохранил наивную веру в то, что все, рассказываемое в «родовых сагах», — это в основном правда. Да и до сих пор «родовые саги» обычно издаются как исторические произведения; тексты их сопровождаются хронологическими таблицами, географическими картами и указателями имен, а в примечаниях к текстам указывается, верна ли генеалогия, приводимая в саге, нет ли ошибки в сведениях, сообщаемых о данном лице, не упоминается ли оно также в других сагах и т. п.

Между тем вымысел в «родовых сагах», в сущности, очевиден. Для того чтобы его обнаружить, вовсе нет необходимости, как неоднократно делали исследователи, сопоставлять данную сагу с более достоверными историческими источниками, например с «Книгой о заселении страны», или проводить какие-либо другие научные разыскания. И дело совсем не в том, что в «родовых сагах» есть кое-что неправдоподобное. То, что кажется неправдоподобным с современной точки зрения, могло казаться вполне правдоподобным с точки зрения людей того времени. Все тогда верили в колдовство, привидения, предсказания и т. п.

Кроме того, неправдоподобного в «родовых сагах», в сущности, совсем немного, и его вкрапления есть только в некоторых из них. Даже в рассказах о колдовстве, обильно представленных в «родовых сагах», часто не происходит ничего такого, что не могло произойти в действительности. Так, например, хотя в «Саге о Греттире» рассказывается о том, как старуха Турид погубила Греттира с помощью колдовства, т. е., казалось бы, проявляется самая наивная вера в колдовство, в этом рассказе нет ничего, что не могло бы произойти и в действительности: к острову, на котором укрылся Греттир, прибывает корягу, Греттир ранит себе ногу при попытке

расколоть эту корягу, у него начинается заражение крови, и враги, воспользовавшись тем, что он при смерти, одолели его. В «Саге о людях из Озерной Долины» рассказывается, что один пастух видел, как женщина, слывшая колдуньей, вышла из своего дома, обошла вокруг него против солнца, посмотрела на соседнюю гору, махнула каким-то узелком и что-то сказала, потом вошла в дом и заперла за собой дверь. Обвал, который вскоре после этого засыпал дом вместе со всеми, кто был в нем, в том числе и с колдуньей, рассматривается в саге как вызванный ее действиями. Вполне реальные факты — непогода, болезнь, смерть, кораблекрушение, падеж скота, любовная неудача и т. п. в «родовых сагах» рассматриваются как результат колдовства. Но обычно в результате действий колдунов и колдуний ничего фантастического не происходит. Вера в колдовство не мешала объективно правильному восприятию самих фактов и проявлялась только в фантастическом объяснении причинной связи между этими фактами.

Вымысел очевиден в «родовых сагах» прежде всего из самой их манеры повествования, из того, что в этих сагах всегда подробно описываются действия их персонажей и приводится все сказанное ими в описываемой ситуации, нередко и то, что никто не мог видеть или слышать. Если этот вымысел все же не замечали в Исландии в течение многих столетий, то это, конечно, потому, что там сохранилась способность поставить себя на место тех, кто писал эти саги, и наивно не замечать в них вымысла. Когда же исследователи потеряли наивную веру в абсолютную правдивость саг, вымысел в них стал им вдруг очевиден и они, естественно, пришли к убеждению, что он был очевиден и тем, кто писал саги, т. е. что он был сознательным. И вот «родовые саги» стали считать произведениями, совершенно тождественными реалистическим романам, а тех, кто писал эти саги, — такими же сознательными авторами как авторы романов. Но в наивном доверии к абсолютной правдивости «родовых саг» было, в сущности, больше их понимания, чем в недоверии к их правдивости.

Современный человек осознает в рассказе о прошлом две формы правды: правду историческую и правду художественную. Первая — это правда в собственном смысле слова, но она — не искусство. Вторая — искусство, но ведь она, в сущности, — неправда. Другими словами, для современного человека, с одной стороны, возможна

правда, которая, как ему хорошо известно, — неправда, а с другой стороны, для него несовместимы искусство и в собственном смысле слова правда. Решая вопрос о том, что такое «родовые саги» — история или художественный вымысел, исследователи, как правило, исходят из представления, что историческая и художественная правда были различимы и для тех, кто создавал эти саги. Между тем, поскольку эти саги принимались за правду (т. е. то, что мы бы назвали «историей», а не «художественным вымыслом»), несмотря на то что они явно — художественный вымысел (ведь художественный вымысел, основанный на исторических фактах, все равно — художественный вымысел, а не история!), очевидно, что для людей того времени существовала только одна правда — так сказать, «синкретическая правда», т. е. правда, которая была результатом гармонического сочетания стремления к точности и к воспроизведению действительности во всей ее живой полноте. Но тем самым это была не только правда в собственном смысле слова, но также и искусство, т. е. сочетание того, что в сознании современного человека несочетаемо. Синкретическая правда, т. е. неразличение исторической правды и правды художественной, — нечто, навсегда утраченное. Она отнюдь не нечто среднее между двумя другими правдами. Она в корне отлична от обеих современных правд. Она богаче и содержательнее их обеих.

Если тот, кто пишет, считает написанное своим домыслом, то тем самым он считает себя автором написанного. Но если он думает, что просто передает правду, то как он может принимать себя за автора? Таким образом, поскольку «родовые саги» принимались за правду, хотя на самом деле были художественным вымыслом, очевидно, что авторство было в «родовых сагах» неосознанным, т. е. неотграниченным от записывания или списывания. Не случайно в древнеисландском языке не существовало никаких лексических средств для выражения понятий «автор» и «авторство» в отношении саг, между тем как в отношении стихов такие средства были (например, слово «скальд»). Те, кто писал «родовые саги», могли записывать устную традицию или списывать с того, что уже было написано другими! Но они могли вносить и свое в записываемое или списываемое, и в этом они не отличались от тех, кто передавал устную

традицию, потому что и устная традиция не передавалась, конечно, слово в слово.

Таким образом, вымысел в «родовых сагах» — это, так сказать, «скрытый вымысел», т. е. такой, который те, кто создавал саги, считали возможным позволить себе, оставаясь в пределах правды. Синкретическая правда, поскольку она была единственно возможной в рассказе о прошлом, должна была быть значительно шире, чем любая из двух правд современного человека. Ведь она включала в себя и то, что с современной точки зрения только правдоподобно, только художественная правда, а не правда в собственном смысле слова. Некоторое представление об отношении тех, кто создавал сагу, к рассказываемому, о мере их свободы по отношению к тому, что представлялось им правдой, дают рассказы об одном и том же событии в двух разных сагах (такие рассказы нередко встречаются в «родовых сагах»), пересказы в прозе стихов, цитируемых в саге, разные «редакции» той же саги.

Как литературное явление «родовые саги» — нечто единственное в своем роде. То, что становится возможным на самой высокой ступени литературного развития, сочетается в них с тем, что перестает быть возможным, как только самая низкая ступень остается позади: с одной стороны, своей объективностью они превосходят самые объективные литературные произведения Нового времени; с другой стороны, подобно самым архаичным литературным жанрам, они в значительной степени — вымысел, наивно принимавшийся за правду; с одной стороны, они — продукт высокого мастерства, шедевры повествовательного искусства; с другой — результат слабого развития авторского самосознания.

В «родовых сагах» часто находят сходство с реалистическими романами нового времени, и принято говорить о «реализме» саг и т. д. Но верно ли, что «реализм» саг — то же самое, что реализм в литературе Нового времени? Реализм в литературе Нового времени — это художественная правда, правдоподобный вымысел, осознаваемый как искусство, и не как правда в собственном смысле слова, между тем «родовые саги» — это синкретическая правде художественный вымысел, осознававшийся как правда в собственном смысле слова. Реализм литературы нового времени относится к реализму саг, как правдоподобие — правде. Поэтому, если и употреблять слово

«реализм» в применении к сагам, следовало бы оговаривать, что это, так сказать, «реализм правды» в отличие от «реализма правдоподобия». Когда считают реализм саг реализмом правдоподобия, то нередко принимают содержание за форму. Дело в том, что само соотношение формы и содержания в произведениях, представляющих собой синкретическую правду, не соответствует современным представлениям в этой области: то, что в реализме правдоподобия — форма, то в реализме правды может быть содержанием, и наоборот.

Современному читателю всего больше бросается в глаза в «родовых сагах» то, что они содержат огромное множество сведений (имен, генеалогий, географических названий и т. п.), которые явно не нужны для развертывания действия или характеристики персонажей. В реалистическом произведении Нового времени назначение такого рода сведений заключалось бы в том, чтобы придать правдоподобие рассказываемому, сделав его подобным (но отнюдь не тождественным!) судебному протоколу, газетной хронике и другим жанрам, претендующим на то, что они — правда в собственном смысле слова, а не художественная правда. Другими словами, в случае реализма правдоподобия такие сведения были бы художественным приемом, элементом художественной формы. Между тем очевидно, что в «родовых сагах» такие сведения (некоторые исследователи называют их «художественно мертвыми элементами») сообщаются просто потому, что они действительно осознавались как правда и поэтому входили в сагу как неотделимая часть ее содержания. Не случайно в сагах сохранилось такое множество «художественно мертвых элементов»!

Когда в современных работах о «родовых сагах» излагается содержание той или иной саги в виде конспекта, то все «художественно мертвые элементы», конечно, опускаются и, следовательно, принимаются за нечто, не входящее в содержание саги, т. е. за элементы формы. Но именно поэтому такой конспект дает, в сущности, совершенно ложное представление о том, что представляет собой данная сага. Человеку той эпохи, наверное, показалось бы, что такого рода конспект выхолащивает сагу, лишает ее содержания.

Стиль «родовых саг» определялся как «чистая», «безусловная» или «абсолютная» проза. Для него характерно прежде всего отсутствие

каких бы то ни было украшений или фигур, даже эпитетов, не говоря уже о метафорах. Таким образом, для стиля «родовых саг» характерно минимальное отклонение от языка живой речи. В этом прозаизме, несомненно, есть известное сходство с тем отказом от риторики и фигуральности, который с возникновением реалистического романа стал характерной чертой реалистической литературы вообще. Однако сходство это чисто внешнее. Прозаизм реалистической литературы Нового времени — одно из проявлений характерного для этой литературы стремления к жизненной правде, а вместе с тем и реакция против стилистической условности и приподнятости барочной литературы предшествующей эпохи. Между тем прозаизм стиля «родовых саг» — это, конечно, прежде всего следствие того, что, хотя эти саги не просто запись устной традиции, они несомненно в какой-то мере восходят к этой традиции. Не случайно все синтаксические и лексические особенности этих саг — преобладание синтаксических структур, максимально простых по построению и элементарно между собой связанных, невыдержанность синтаксической связи, беспорядочное чередование прошедшего времени с настоящим и прямой речи с косвенной, преобладание самых простых, элементарных слов и в то же время большая идиоматичность выражения, обилие стереотипных выражений, указательных и личных местоимений и наречий места и времени, повторения одного и того же слова в том же предложении и т. д. — это особенности, характерные для естественной и живой речи вообще, и в частности для устного повествования.

Но прозаизм стиля «родовых саг» — это, конечно, следствие и того, что они продукт неосознанного авторства. В произведении, представляющем собой синкретическую правду, авторская активность направлялась, естественно, не столько на содержание или передаваемые факты сами по себе, сколько на форму, т. е. на то, как рассказывалось об этих фактах, на их драматизацию и конкретизацию в сценах и диалогах и т. п. Но поскольку эта авторская активность была неосознанной, то форма оставалась неосознанной, а следовательно, и не отграниченной от содержания. Прозаизм «родовых саг» и есть эта неотграниченность формы от содержания, минимальная самостоятельность формы, минимальная стилизация. Отсюда, однако, отнюдь не следует, что в стиле «родовых саг» нет искусства. Напротив, в нем есть то высокое искусство, которое возможно только при

неосознанном авторстве и суть которого в том и заключается, что оно незаметно. Таким образом, если прозаизм стиля реалистической литературы нового времени — это форма, осознанная на фоне противоположной ей формы, то прозаизм «родовых саг» — это форма, не осознававшаяся как таковая и не отграниченная от содержания.

* * *

На сущность стиля «родовых саг» проливает свет его сопоставление со стилем скальдических строф, которые приводятся в сагах как сочиненные тем или иным персонажем. Скальдические стихи тоже подразумевают направленность авторской активности на форму, а не на содержание. Но в то время как для «родовых саг» характерны минимальная самостоятельность формы и минимальная стилизация, для скальдической поэзии, наоборот, характерны максимальная самостоятельность формы и максимальная стилизация. Причем большего стилистического различия в пределах одной литературы, чем стилистическое различие между «родовыми сагами» и скальдической поэзией, вероятно, не существует в мире. Дело, очевидно, в том, что, хотя и «родовые саги», и скальдическая поэзия подразумевают направленность авторской активности на форму, а не на содержание, в скальдической поэзии эта активность осознана, а поэтому форма в ней резко отграничена от содержания, тогда как в «родовых сагах» эта активность не осознана, и поэтому форма в них не отграничена от содержания. Но неограниченность формы от содержания влечет за собой возможность распространения авторской активности и на содержание. Поэтому в «родовых сагах» много скрытого вымысла. Между тем, несмотря на всю вычурность скальдических стихов, скрытого вымысла в них, в сущности, нет. Этим, конечно, объясняется, в частности, то, что скальдические стихи, исконные в саге, уже давно были признаны более надежным историческим источником, чем саги.

«Родовые саги» имеют общее с классическими реалистическими романами и в композиции: и для тех, и для других в противоположность, например, волшебной сказке или рыцарскому роману характерны незамкнутость или открытость композиции,

отсутствие готовой, традиционной фабулы, нанизывание более или менее самостоятельных эпизодов, связанных часто только общностью действующих лиц. Однако и здесь сходство между «родовыми сагами» и реалистическими романами чисто внешнее. В реалистических романах незамкнутость композиции — это, с одной стороны, сознательно стремление к правдоподобию изображению многогранности и бессюжетности жизни, широты и открытости мира, т. е. к художественной правде, а с другой стороны, это реакция против условных и замкнутых форм, господствовавших в литературе раньше. Между тем в «родовых сагах» незамкнутость композиции целиком объясняется неосознанностью авторства и тем, что они — синкретическая правда. Материал, композиционно не оправданный, включался в сагу либо потому, что он уже был в источниках саги, либо просто потому, что он принимался за правду. Таким образом, композиция саги навязывалась ей действительностью в гораздо большей мере, чем это возможно в литературе Нового времени.

Но действительность интересовала людей того времени в одном определенном аспекте: интересовали события. А событием в исландском обществе было прежде всего нарушение мира, распря. Поэтому распри — основное содержание «родовых саг», и распри определяют их внутреннюю логику, их композицию. То, что отдельные саги нередко довольно отчетливо распадаются на ввод участников распри, развитие распри, ее кульминацию, осуществление мести, примирение и последствия распри, — не композиционный прием, конечно, а естественное отражение того, как протекала всякая распря в действительности.

Композиция саги оказывается стройной, только поскольку содержание саги исчерпывается одной распрей с небольшим количеством участников, т. е. поскольку сама распря уже сюжет, как, например, распря, образующая содержание «Саги о Храфнкеле». Но содержанием саги может быть распря, в которой много участников, или несколько последовательных распрь, как, например, в «Саге о людях с Песчаного Берега». В таком случае композиция саги оказывается гораздо сложнее: в ней может быть несколько вводов участников, несколько кульминации и т. д. Многие «родовые саги» распадаются на более или менее самостоятельные части или эпизоды, как, например, «Сага о людях со Светлого Озера», и это, конечно, тоже

не композиционный прием, а навязано саге ее материалом, т. е. в конечном счете — действительностью.

В реалистической литературе Нового времени чужеродные элементы в произведении, например документы, письма, дневники и т. п., могут быть сознательным композиционным приемом. Но в «родовых сагах» они, конечно, просто следствие того, что эти саги — синкретическая правда. В сагу включалось все, что содержало сведения о данной распе или ее участниках, как бы произведение, послужившее источником, ни отличалось по форме или содержанию от «родовых саг». Таким образом, наличие вставок, по стилю и содержанию далеких от того, что считается типичным для «родовых саг», на самом деле типично для этих саг. В сагу оказываются включенными и генеалогические перечни, и юридические формулы, и фантастические рассказы о приключениях исландцев вне Исландии в духе «саг о древних временах», и выдержки из «королевских саг», и выписки из разных других произведений, как, например, рассказ о битве при Клонтарве в «Саге о Ньяле», и целые новеллы с мотивами из фэбльо или рыцарского романа, как новелла о Спес в «Саге о Греттире». Такого же происхождения, конечно, и стихи в «родовых сагах». Но это, впрочем, не исключает того, что со временем скальдические строфы стали более или менее обязательным композиционным элементом и сочинялись специально для данной саги. Характерно, однако, что обычно, чем эти строфы меньше вяжутся с прозой, тем они более исконный элемент в саге.

В сущности, единство отдельной «родовой саги» часто не многим больше, чем единство всех этих саг вместе. Ведь их объединяет не только композиционная незамкнутость отдельных саг, но и общее содержание всех их вместе: то, что описывается в них, — это не какие-то кусочки прошлого, не отдельные картинки частной жизни людей, как могло бы быть, если бы эти произведения были историческими романами, а все события, которые произошли в частной жизни всех исландцев в определенную эпоху. Такая широта охвата оказалась возможной благодаря тому, что существовало очень ограниченное представление о том, что такое событие. Как уже было сказано выше, событием считалось нарушение мира, т. е. распря между отдельными членами общества. Если никакой распри не было, то и описывать было нечего. «Все было спокойно» — говорится в «родовых сагах» в таких

случаях. Никогда разные «родовые саги» не представляют собой попыток по-разному трактовать тот же сюжет, как это могло бы быть, если бы события эпохи саг были каким-то традиционным литературным материалом, а не образовывали бы единого содержания всех «родовых саг» в совокупности. Но если рассматривать эти саги как образующие в совокупности единое литературное произведение, то тогда по широте охвата действительности (все события частной жизни всех членов данного общества!) они, конечно, величайшее из произведений мировой литературы.

Не меньше, чем в стиле и композиции, отличие «родовых саг» от реалистических романов нового времени в трактовке пространства и времени.

В «родовых сагах» совершенно нет пейзажа, описаний природы. Если в них иногда и сообщаются сведения о ландшафте, на фоне которого что-то происходит, или о каких-то природных явлениях, то это только для объяснения описываемых событий. Так, например, если в саге говорится, что выпал снег, то это только для того, чтобы объяснить, почему человека можно было найти по его следам. Отсутствие пейзажа в «родовых сагах» тоже может быть осознано как реализм, аналогичный реализму Нового времени. Дело в том, что в литературе Нового времени пейзаж — это литературный прием, подразумевающий эстетическое восприятие природы или имеющий целью конкретизировать местность, где происходит действие, т. е. он — литературная условность (в жизни никогда не наблюдается такое подчеркнутое внимание к окружающей природе, которое подразумевает пейзаж как литературный прием!). Поэтому отсутствие пейзажа в литературном произведении может восприниматься как преодоление литературной условности и приближение к жизненной правде. В «родовых сагах» причины отсутствия пейзажа совсем другие, конечно. Отсутствие пейзажа в «родовых сагах» объясняется прежде всего тем, что описания природы как литературный прием были невозможны, пока природа была средой, из которой человек не выделял себя, пока он не противопоставлял ее себе как объект эстетического любования.

Но отсутствие пейзажа объясняется еще и тем, что местности, упоминаемые в сагах, не нуждались ни в какой конкретизации: ведь все они всегда — совершенно конкретные местности. Не случайно в

«родовых сагах» упоминается множество географических названий — названия хуторов, долин, рек, ручьев, озер, фьордов, островов, мысов, заливов, холмов, гор, вершин и т. д. В одной «Саге о Греттире» (а она не самая длинная из «родовых саг») встречается около трехсот географических названий!

Сознательно создавая художественное произведение, естественно было бы назвать столько местностей, сколько необходимо для понимания действия, и, называя ту или иную местность, иметь в виду не конкретную реальность, а некоторое обобщение, т. е. нечто вымышленное. Но те, кто писал саги, хотели возможно более точно передать факты. Они не могли выдумывать названия и всегда имели в виду вполне определенные местности, они могли, правда, перепутать эти названия, ошибиться, указывая расстояние, но, несомненно, считали, что всегда имеют в виду совершенно конкретные реальности, а не плоды своей художественной фантазии. Именно поэтому в современных исландских изданиях «родовых саг» топонимика обычно подробно комментируется. Например, если в саге упоминается какой-нибудь хутор, то указывается, существует ли он и теперь, не переменялось ли его местоположение или название, не был ли он заброшен, сохранились ли его следы и т. п. Если в саге упоминаются овраг, яма, скала и т. п., то в примечании указывается, точны ли сведения, сообщаемые о них в саге, и, как правило, оказывается, что эти сведения точны.

Каждая «родовая сага» связана с определенной местностью в Исландии, и в обзорных работах о сагах принято располагать их не в хронологической последовательности (она слишком неясна), а в последовательности, так сказать, географической. С местностями западного побережья Исландии связаны «Сага о Хёрде», «Сага об Эгиле Скаллаgrimссоне», «Сага о Бьёрне», «Сага о Курином Торире», «Сага о Гуннлауге», «Сага о людях с Песчаного Берега», «Сага о людях из Лососьей Долины», «Сага о Гисли», «Сага о названных братьях» и «Сага о Хаварде». С мощностями северного побережья связаны «Сага о Кормаке», «Сага о союзниках», «Сага о Греттире», «Сага о битве на хейди», «Сага о людях из Озерной Долины», «Сага о Халльфреде», «Сага о людях из долины Сварвадардаль», «Сага о Валла-Льоте», «Сага о Глуме Убийце», «Сага о людях со Светлого Озера» и «Сага о людях из Долины Дымов». С местностями

восточного побережья Исландии связаны «Сага о людях из Оружейного Фьорда», «Сага о сыновьях Дроплауг», «Сага о Торстейне Битом», «Сага о людях из Речной Долины», «Сага о Храфнкеле» и еще несколько совсем маленьких саг. С местностями южного побережья, наименее населенного, связаны только «Сага о Ньяле», самая длинная и самая знаменитая из «родовых саг», и «Сага о людях с Болот». Об исландцах в Гренландии и Северной Америке рассказывается в «Саге об Эйрике Рыжем» и «Саге о гренландцах».

Только одно произведение, примыкающее по содержанию к «родовым сагам», связано со всеми населенными местностями Исландии — это знаменитая «Книга о заселении страны» (Landnámabók). В этой очень своеобразной книге рассказывается о том, как исландские первопоселенцы «брали землю», об их происхождении, их ближайших потомках и важнейших событиях в первые два века после заселения Исландии. Описание начинается с восточного края южной четверти Исландии, идет дальше в направлении часовой стрелки вокруг острова и кончается у южного края восточной четверти. В книге перечисляются все исландские первопоселенцы (около четырехсот человек), т. е. все «первые исландцы». Однако она не только перечисление, в ряде случаев она — живой рассказ о людях и событиях. Таким образом, широта охвата действительности в этой книге исключительна. Естественно, что она — важнейший источник по истории исландского народа. Книга сохранилась в пяти редакциях (XIII–XVII вв.), отношения между которыми подробно исследованы исландскими учеными.

* * *

События всякого романа, хотя и описываются в прошедшем времени, мыслятся вовсе не в историческом прошлом, а в некоем условном, фиктивном, «художественном», или «литературном», времени, которое как бы параллельно реальному, историческому времени. Автор романа изображает протекание этого времени, располагает в нем события и компоует его в соответствии с общим замыслом своего произведения. Между тем «родовые саги» подразумевают отсутствие разрыва между временем в жизни,

реальным, историческим, и временем в литературе, нереальным, вымышленным. Все, описываемое в этих сагах, было синкретической правдой, т. е. принималось за действительно происшедшее в прошлом и тем самым относилось в реальное, историческое время. Прочность отнесенности к реальному историческому времени обеспечивалась тем, что упоминаемые в сагах люди были звеньями в генеалогических цепочках, ведущих в конечном счете в реальное настоящее, а также тем, что все события в сагах были привязаны к конкретным местностям Исландии и в конечном счете — к важным историческим рубежам — заселению Исландии, принятию христианства, царствованию того или иного норвежского короля.

Время действия в «родовых сагах» имеет общее с так называемыми «эпическими эпохами» (т. е. эпохами, к которым приурочивается действие в эпической поэзии). Оно тоже строго локализовано в реальном, историческом времени: «веком саг» считается период примерно с 930 по 1030 г. Но «век саг» тем отличается от «эпических эпох», что он не изолирован, не занимает какого-то островного положения, связан как с последующей эпохой, так и с предшествующей. Связь эта заключается прежде всего в обильных генеалогиях, которые выходят за пределы «века саг» и вверх, и вниз, а также в наличии произведений, которые совмещают в себе особенности «родовых саг» и «саг о древних временах» или «родовых саг» и саг о позднейшей эпохе. Правда, известную изолированность «века саг» можно усмотреть в том, что есть разрыв почти в сто лет между эпохой, о которой рассказывается в «родовых сагах», — она кончается около 1030 г. — и эпохой, о которой рассказывается в сагах, о событиях, более близких к написанию, — она начинается не раньше 1100 г. Этот разрыв, возможно, свидетельствует о том, что существовала тенденция к превращению «века саг» в своего рода «эпическую эпоху».

Для реального исторического времени характерна однонаправленность, необратимость. Напротив, для фиктивного времени однонаправленность необязательна, и его фиктивность всего очевиднее, в тех случаях, когда однонаправленность нарушается, т. е. когда рассказ возвращается назад или забегает вперед, а потом возвращается назад. «Рассказанное время» как бы разрезается на куски, и они потом расставляются в соответствии с определенными

художественными целями. В «родовых сагах» никакая транспозиция времени не имеет места. Это, конечно, объясняется тем, что время в них осознается как реальное, историческое. Вместе с тем параллельный рассказ о происходящем в двух разных местах, если он не нарушает однонаправленности действия, возможен в «родовых сагах», и в некоторых из них широко применяется. Не нарушают однонаправленности действия и столь обычные в «родовых сагах» предсказания и предвестия: они элементы настоящего.

В «родовых сагах» никогда не проявляется субъективное восприятие времени, т. е. такое восприятие, которое дано в опыте отдельного человека, ориентировано в своем течении по отношению к его сознанию, может осознаваться им как протекающее медленно, быстро и т. д. и которое кажется движущимся к своему концу — смерти отдельного человека. Такое восприятие времени, впрочем, и не могло бы проявиться ни в точке зрения автора (так как она вообще отсутствует в «родовых сагах»), ни в том, что приписывается автором персонажам саги (так как их переживания никогда не анализируются и не описываются).

Но отсюда, однако, не следует, что раз в «родовых сагах» нет «субъективного» времени, значит, оно в них всегда «объективное», т. е. то, которое существует в природе независимо от событий, в нем происходящих, и его восприятия в сознании отдельного человека. Представление о времени как равномерном и непрерывном потоке, не зависящем от того, что в нем происходит, тоже отсутствует в сагах. Время образует в них единство с событиями, неразрывно с ними связано, осознается только поскольку они происходят, существует только в них. Это очевидно из того, что в «родовых сагах» рассказывается вообще только о событиях, и даже не о всяких событиях, а исключительно о событиях, связанных с той или иной распрей, и никогда не описывается ни природа, ни быт, ни переживания персонажей, ни вообще ничего, что существует независимо от событий. В «родовых сагах» не бывает, в частности, сцен, с которых начинается действие. Такие сцены, обычные в романах, подразумевают статическое описание, сделанное в определенный момент. Именно поэтому в сагах они невозможны. Характерно, что внешность героя саги нередко впервые описывается перед важным событием в его жизни — сражением, поединком и т. п.

Внешность героя оказывается как бы частью события. Характерно также, что если в саге изображена одежда, то это, как правило, не то, что типично, а, наоборот, то, что отклоняется от обычного, т. е. представляет собой своего рода событие.

Если никаких событий не происходит, то в саге об этом иногда сообщается в трафаретных выражениях вроде «некоторое время все было спокойно», «две зимы было спокойно, так что нечего рассказать» и т. п., но чаще вообще ничего не говорится: время как бы перестает существовать и снова возникает только со следующим событием. Так, например, в «Саге о Ньяле», после того как Ньяль берет на воспитание Хёскульда, время перестает существовать и возникает снова в следующем абзаце той же главы, когда Хёскульд уже оказывается взрослым и происходят события, в которых он играет важную роль.

Статические описания (которые отсутствуют в «родовых сагах») подразумевают способность сделать мысленно срез потока времени в любой его момент, независимо от того, происходит ли какое-либо событие или нет, другими словами, подразумевают способность осознать, что все время что-то происходит, каким бы незаметным это ни было. Именно поэтому в «родовых сагах», т. е. произведениях, которые подразумевают отсутствие этой способности, все, что сменялось не в результате событий или скачков, а постепенно и незаметно (экономические и правовые отношения, семейный быт, хозяйство и т. д.), все, что было только фоном для событий, отражено как бы телескопированным во времени, анахронически, так, что в описании событий «века саг» проглядывают отношения или бытовые черты более поздних эпох. В историческом романе сознательно воспроизводится определенная эпоха. В «родовых сагах» все телескопировано: и быт, и право, и мораль, и психология. Сага так же отличается от исторического романа, как современный архитектурный памятник, построенный в стиле определенной прошлой эпохи, отличается от много раз перестраивавшегося древнего памятника.

В современных изданиях «родовых саг» принято в предисловии анализировать «хронологию саги» и сводить в хронологическую таблицу даты, полученные посредством такого анализа. Кое-что в таких таблицах, конечно, просто догадка или допущение. Но такие таблицы удается составить, так как в «родовых сагах» встречаются многочисленные датировки не только вроде «однажды утром», «на

следующий день», «той же осенью», «через несколько зим», т. е. отражающие, так сказать, вечный аспект времени, но и вроде «в то время, когда Харальд конунг Прекрасноволосый завоевал власть в Норвегии» или «за четырнадцать зим до принятия христианства». Однако, конечно, в них никогда не бывает дат вроде «в 984 году» или «в начале десятого века». Наложение абстрактной хронологической сетки на события абсолютно чуждо «родовым сагам». Таким образом, составление хронологической таблицы событий, т. е. научный анализ, не только не помогает понять психологию анализируемого произведения, но, наоборот, затемняет ее.

Прямые характеристики довольно редки в «родовых сагах», и они не столько раскрывают личность, сколько наклеивают на нее на всю жизнь определенный ярлык. Качества, перечисляемые в этих характеристиках, в общем довольно стандартны. Однако внешние черты обычно более индивидуализированы, чем внутренние, и в то же время внешние качества всегда в какой-то мере соответствуют внутренним. Характерно также, что важную роль играет упоминание о том, что данного человека любили, или, наоборот, не любили, т. е. его оценка с точки зрения современников, которую невозможно принять за точку зрения автора. Прямые характеристики всего чаще вводят тот или иной персонаж, реже они даются в середине рассказа, в особо важный момент его жизни, иногда приводятся и в конце рассказа о нем. Но в общем прямые характеристики отнюдь не обязательны в сагах.

Человек раскрывается в «родовых сагах» через его отношение к другим людям. Дело в том, что в сагах изображаются, в сущности, не отдельные люди, а определенный вид отношений между людьми, а именно распря, ее поводы, протекание и последствия. Если нет распри в тех или иных ее проявлениях, то нет и никакого рассказа в саге. Внутренний мир отдельного человека сам по себе никогда не изображается в сагах. Отдельный человек никогда не бывает в сагах наедине с самим собой, не произносит монологов, не анализирует своих переживаний, не говорит о них. Он раскрывается только в том, как складываются его отношения с другими людьми в распре. Ее обстоятельства описываются во всех подробностях, приводится дословно все, что было сказано людьми, рассказывается обо всем, что имело к ней отношение. Таким образом, и об отдельном человеке

оказывается сообщенной масса фактов, и создается впечатление, что именно отдельный человек изображается. Но это, конечно, иллюзия. На самом деле обилие фактов, сообщаемых об отдельном человеке, участвующем в распри, — это как раз результат того, что интерес к отдельной личности самой по себе отсутствовал.

В «родовых сагах» как будто, как и в реалистических романах, изображаются частные лица в их частной жизни. Однако не говоря уже о том, что частные лица в «родовых сагах» не столько *изображаются*, сколько, как только что было сказано, *оказываются изображенными*, частные лица реалистического романа — это совсем не то, что частные лица «родовых саг». Господствующая роль частных лиц в литературе — одно из крупнейших достижений нового времени. В средневековой литературе частных лиц, в сущности, не было. Персонажи средневековых литературных произведений — либо исторические лица, т. е. какой-то определенный король или полководец и т. п., либо олицетворение того или иного положения в обществе, т. е. вообще король, вообще монах, вообще купец и т. п., а в этом случае индивидуально в них только имя. Таким образом, в средневековой литературе индивидуализация и обобщение исключают друг друга. Если персонаж индивидуален, то он исторический персонаж, или правда в собственном смысле слова, а не обобщение. Если же персонаж — результат обобщения, то он лишен индивидуальности, король вообще и т. п. Между тем в литературе Нового времени стала возможной индивидуализация, которая в то же время и обобщение. Частные лица реалистического романа есть сочетание индивидуализации и обобщения. Основные предпосылки их появления в литературе — это, с одной стороны, возможность правды, которая осознается как вымысел, т. е. художественной правды, а с другой стороны, — усилившийся интерес к человеческой личности самой по себе.

В древнеисландском обществе, т. е. обществе, в котором не было государства и, следовательно, не было королей, полководцев и тому подобных лиц, содержанием произведений, представляющих собой синкретическую правду, естественно, должны были стать не общегосударственные дела и деяния правителей государства, а то, что было эквивалентом их в древнеисландском обществе, а именно — распри между отдельными членами этого общества. Таким образом,

персонажи «родовых саг» не в большей мере частные лица, чем короли и полководцы средневековой литературы, или, Вернее, они одновременно и частные, и исторические лица, гармоническое сочетание того и другого, возможное только в обществе, где, как в Исландии в «век саг», нет деления на частное и государственное, поскольку нет государства.

Автор романа, рассказывая о том или ином из своих персонажей, только в редком и совсем не типичном для романа случае — а именно в романе-биографии — имеет в виду некоторое реальное лицо. Но даже и автор романа-биографии сознает, конечно, что, хотя канва его произведения — подлинные факты, само оно — лишь правдоподобный вымысел. Обычно же персонаж реалистического романа — это обобщение, результат отбора общего для многих реальных лиц, результат выделения типичного, т. е. отказ от изображения отдельного реального лица во всей его индивидуальной сложности и неповторимости, тем самым, в известном смысле — упрощение, схематизация. Между тем те, кто писал «родовые саги», несомненно считали, что люди, о которых рассказывается в них, — это реально существовавшие люди, а не плоды художественной фантазии. Однако здесь ошибки могли быть значительно крупнее, чем в отношении местностей: перепутаны имена людей, неправильно поняты родственные или другие связи между людьми, по-разному истолкованы их поступки и сами они представлены в более или менее выгодном свете, и таким образом их изображение превращалось фактически в художественный вымысел. Поэтому в «родовых сагах» все же есть типы: свирепые берсерки, коварные интриганы, злые колдуньи и т. п. Как правило, однако, они — второстепенные персонажи, и среди лиц, действующих в сагах, они — ничтожное меньшинство. Основные же персонажи в «родовых сагах» сложнее и жизненнее, чем литературные типы. Это проявляется прежде всего в том, что их поведение и поступки не обязательно вытекают из их характера. Человек, явно трусливый по характеру, как Бьёрн из Леса в «Саге о Ньяле», проявляет большую храбрость. Человек, явно благородный по характеру, как Флоси из той же саги, оказывается предводителем тех, кто совершает подлое преступление, — сожжение Ньяля и его семьи в их доме.

Возможно известное внешнее сходство между объективностью «родовых саг» и некоторыми художественными приемами, применяемыми в современной реалистической литературе с целью создать иллюзию объективности. Один из таких приемов — он обильно представлен в произведениях Хемингуэя — заключается в следующем. Трагические события или переживания изображаются не прямо, не через непосредственное восприятие автора, а косвенно, через сугубо прозаическое восприятие стороннего наблюдателя, который как бы не понимает трагичности того, что он наблюдает, и только регистрирует факты. Читатель, таким образом, оказывается в положении непосредственного наблюдателя сырых фактов действительности, как бы не подвергшихся художественной обработке, и сам воссоздает в своем воображении то, что скрывается за ними. Прозаическое восприятие стороннего наблюдателя служит стереоскопом, придающим наблюдаемому трехмерность в глазах читателя. В «родовых сагах» действительно нередко переживания изображаются так, как будто автора совершенно не интересуют они сами по себе, он просто регистрирует их проявления или последствия наряду с прочими фактами. Однако отличие от художественного приема современной литературы огромно: в то время как в современной литературе тот, чье равнодушное восприятие служит стереоскопом, — фикция, плод осознанного авторства, в сагах — это сам автор, не сознающий своего авторства. Дело в том, что в сагах действительно объектом изображения были не переживания сами по себе, а события, переживания же оказывались изображенными только в той мере, в какой нельзя было описать события, не описывая в то же время и переживания. Другими словами, изображение переживаний в сагах — всегда лишь побочный продукт изображения событий. Таким образом, объективность изображения переживаний в «родовых сагах» — результат того, что они не были объектом изображения. В этом, очевидно, и заключается сходство трактовки переживаний в сагах с современным художественным приемом, описанным выше: изображается как будто бы не то, что на самом деле объект изображения, и таким образом создается иллюзия объективности. Можно поэтому сказать, что «родовые саги» настолько же объективнее самой реалистической литературы, насколько их авторы меньше осознавали свое авторство.

Нередко из фактов, сообщаемых в саге, современный читатель мог бы заключить, что тот, о ком рассказывается, вероятно, испытывал романическое чувство. Однако на самом деле рассказчик не вкладывал в факты такого смысла. Романическое чувство его совершенно не интересовало. По-видимому, романические переживания не только не казались чем-то достойным изображения, но и не было подходящих слов, которыми можно было бы их описать. В частности, у исландского слова *ást* «любовь» не было еще поэтического ореола, характерного для соответствующих слов в современных европейских языках. В «родовых сагах» слово это всего чаще употреблялось (во множественном числе) для описания привязанности, которая развивается между супругами спустя некоторое, иногда даже долгое время после брака. Вместе с тем из фактов, сообщаемых в «родовых сагах», очевидно, что сами по себе переживания, обусловленные сексуальными отношениями, были теми же, что и в другие времена: люди так же влюблялись, испытывали страсть, ревновали и т. д. Другой была только оценка этих переживаний: не было их идеализации и романтизации. Но именно поэтому в «родовых сагах» эти переживания оказываются более объективно изображенными, чем это возможно в романах. Таким образом, и в этом отношении «родовые саги» правдивее реалистических романов.

Ни в одной «родовой саге» романические переживания не играют той роли, какую они обычно играют в романах. Даже в «Саге о Гуннлауге» и «Саге о Кормаке», где они проходят через всю сагу, отнюдь не все подчинено их изображению. В «Саге о Гуннлауге» большое место занимает описание поездок героя в разные страны, а в «Саге о Кормаке» — описание поединков, и в обеих этих сагах роль романических переживаний заключается в основном в том, чтобы мотивировать распри.

В романе Нового времени господствующая роль романических переживаний объясняется, конечно, возросшим интересом к человеческой личности. В романах любовь — это способ изобразить личность и ее внутренний мир, т. е. не столько содержание, сколько форма. В известном смысле можно сказать, что распри играют в «родовых сагах» такую же роль, какую любовь играет в романах. Но очень существенное различие между ролью распри в «родовых сагах» и ролью любви в романах заключается в том, что распри были

действительно важнейшим из того, что происходило в свое время в Исландии, т. е. они были содержанием, навязанным самой жизнью, тогда как романические переживания едва ли были важнейшим из того, что происходило в Европе с тех пор, как роман стал господствовать в европейской литературе.

Основная пружина действия в распрях, которые описываются в «родовых сагах», — это долг мести. Очевидно, что он был обусловлен не просто системой понятий (таких, как «честь» и т. п.), привитых воспитанием, но непосредственно вытекал из социальных условий, в которых человек жил, и в результате многовекового социального опыта стал как бы автоматической реакцией. В обществе, в котором не было государственных институтов, обеспечивающих безопасность отдельных его членов, т. е. не было полиции, тюрем, судей и т. п., некому было защитить отдельного человека от его врагов. Ему приходилось защищать себя самому с помощью своих родичей и друзей, т. е. прибегать к мести, и в частности к ее наиболее эффективной форме — убийству. Ущерб имуществу, членовредительство или убийство влекли за собой в таком обществе, как правило, месть. С возникновением государственных институтов месть, или самопомощь, уступила место государственной системе наказаний. Враг стал преступником.

Но в Исландии еще и в XIII в. государственные институты были только в зародыше. В «век саг» их не было и в помине. Самопомощь господствовала, и основной ее формой была месть, т. е. всего чаще убийство. Подсчитано, что в распрях, упоминаемых в «родовых сагах», было 297 актов мести, большей частью кровавой, т. е. убийств, 104 мирowych без тяжбы и 119 тяжб, из которых, однако, 9 были сорваны участниками, а 60 кончились мировой. Но и тяжбы, как они описываются в «родовых сагах», были, по выражению одного исследователя, лишь «стилизованной мезтью». Тяжбу вел не судья, не представитель государства — такого представителя и не могло быть, — а сами тяжущиеся стороны. Поэтому исход тяжбы обычно определялся реальным соотношением сил, а не большей или меньшей обоснованностью иска. Не случайно тяжба на тинге иногда превращалась в настоящее сражение, как это произошло в «Саге о Ньяле». Наконец, привести приговор в исполнение должен был сам истец или тот, кто за это по тем или иным причинам брался, иначе

приговор оставался пустым словом. Таким образом, самопомощь господствовала и в тяжбе.

Для того чтобы кровавая месть была эффективной формой самопомощи, она должна была быть долгом, т. е. осуществляться независимо от чувств человека, его симпатий и антипатий, любви или ненависти, чувства обиды или гнева или даже чувства справедливости. Поэтому убийство в силу долга мести — это совсем не то, что месть в современном значении этого слова. Выполняя долг мести, человек не задумываясь рисковал собственной жизнью или жизнью близких, совершал далекие и трудные поездки, проявлял огромную выдержку, выжидая удобного случая, иногда в продолжение многих лет. В «родовых сагах» описываются случаи такой затяжной мести. Быстрое осуществление мести или ее осуществление в состоянии аффекта считалось плохим выполнением долга. Напротив, чем более долгим было выжидание удобного случая, чтобы осуществить кровавую месть, чем больше выдержки проявил при этом человек и тем самым чем меньше он был в состоянии аффекта во время ее осуществления, тем лучше было выполнение долга. Когда аффект отсутствовал, выполнение долга выступало, так сказать, в чистом виде. Таким образом, убийство из мести вовсе не было проявлением жестокости, тем более что оно, как правило, было аналогично честному и открытому бою: убитым мог быть только мужчина, но не женщина или ребенок, удар наносился открыто, не со спины или прикрытия, и днем, а не ночью, и было принято, чтобы совершивший убийство сразу же сам объявлял кому-нибудь о случившемся.

Раз убийство из мести осуществлялось независимо от чувств того, кто убивал, или даже вопреки им, кровавая месть могла быть направлена не на самого обидчика, а на его родича, домочадца или сторонника. Выбор того, кто становился объектом кровавой мести, определялся не его участием в нанесении ущерба, а его весом в глазах других людей, его опасностью в будущем или просто случайностью. Таким образом, кровавая месть могла быть направлена на человека, по отношению к которому у того, кто ее осуществлял, не было никакого чувства обиды, гнева или ненависти. Важно было, чтобы общее количество убитых в распре оказалось с той и другой стороны одинаковым. Поэтому, если распря кончалась мировой, то производился расчет: убийство такого-то идет за убийство такого-то,

рана такого-то — за рану такого-то и т. д. Разное число убитых и раненых могло быть компенсировано вирой.

Поскольку кровавая месть была долгом, то естественно, что она представлялась благом и подвигом. Она была лучшим удовлетворением оскорбленного и лучшей почестью убитому. Убийство из мести воспевалось в стихах, и она — одна из главных тем «родовых саг».

В литературе о «родовых сагах», как правило, молчаливо предполагается, что две формы правды о прошлом, характерные для сознания современного человека, — правда художественная и правда историческая — существовали и в сознании людей древнеисландского общества. Концепции развития «родовых саг» и оценки сущности каждой из них обычно сводятся к такому подведению под одну из двух привычных для современного человека рубрик. В соответствии с этим рассказываемое в саге толкуется одним из трех способов: либо как историческая правда, и тогда сага анализируется методами исторической науки — устанавливается хронология событий, описываемых в саге, проводится сопоставление с показаниями других источников и т. п., — либо как художественная правда, и тогда сага анализируется как художественная литература нашего времени, т. е. она принимается целиком за воплощение идейного и художественного замысла автора; либо, и всего чаще, как нечто среднее между исторической и художественной правдой, т. е. нечто вообще невозможное, и тогда в различных пропорциях применяются одновременно методы, в корне противоречащие друг другу.

Приписывая наши представления о литературных жанрах людям древнеисландского общества, современные исследователи обычно считают «родовые сага» чем-то так же четко отграниченным, как и литературные жанры нашего времени, и нередко противопоставляют эти саги как «художественную литературу» некоторым другим сагам как «исторической литературе». Однако ничего подобного

такому делению не существовало, конечно, в представлении средневекового исландца. Ни «родовые саги», ни «королевские саги», ни «саги о древних временах» (все эти названия возникли только в новое время) не осознавались как особые жанры. Это сказывается, в частности, в том, что в рукописях они нередко расположены вперемежку, а также в том, что в «родовых сагах» нередко встречаются вкрапления, ничем не отличающиеся от «саг о древних временах» или «королевских саг», а в «королевских сагах» — вкрапления, ничем не отличающиеся от «родовых саг» или «саг о древних временах».

Исследователи «родовых саг» уже второе столетие колеблются между «теорией книжной прозы» и «теорией свободной прозы» (см. выше). Слабая сторона «теории свободной прозы» — это, конечно, то, что она предполагает, с одной стороны, существование «записывателей», аналогичных современным собирателям фольклора, а с другой стороны, — в отношении устных саг — «авторов», аналогичных современным авторам. Но «теория книжной прозы» в еще гораздо большей мере игнорирует характер авторства в «родовых сагах». Она предполагает известным то, что не может быть сколько-нибудь точно известно, — размеры авторского вклада в саге — и неизвестным то, что прекрасно известно, — форму «устной традиции, послужившей источником письменной саги» (так сторонники «теории книжной прозы» называют устную сагу). Очевидно, что, будучи синкретической правдой, эта устная традиция не могла не быть повествованием с большей или меньшей примесью скрытого вымысла, т. е. сагой. Сторонники «теории книжной прозы» говорят: надо исследовать только то, что известно, и игнорировать то, что неизвестно. Тем самым они, по существу, предлагают игнорировать происхождение письменной саги вообще. Особое внимание они уделяют датировке отдельных саг, т. е. различиям, очень мелким по сравнению с различиями между представлениями исландца XIII в. и современного человека.

Это последнее различие они совершенно не замечают: слишком уж оно очевидно.

Между тем в области датировки отдельных саг современным исследователям обычно не удается достигнуть достаточно убедительных результатов. Дело в том, что критерии, используемые в датировке «родовых саг», — заимствование из других письменных саг, упоминание лиц или событий, позднейших по сравнению с тем, о чем рассказывается в саге, и прочие «отражения времени написания» в саге, большая или меньшая «зрелость стиля» и т. д. — основаны на ложном допущении: авторы саг были якобы такими же авторами, как и современные писатели-профессионалы. А заимствования из других письменных саг (самый популярный критерий для датировки саг) предполагает, кроме того, что автор саги был не только писателем-профессионалом, но и еще литературоведом-профессионалом (или саговедом?), внимательно следившим за всеми вновь появляющимися произведениями его специальности и прочитывавшим их сразу же после их появления.

Но еще гораздо менее убедительных результатов достигают исследователи, пытающиеся определить, кто был автором той или иной «родовой саги». Это и понятно: ведь такие попытки целиком основаны на молчаливом допущении, что у каждой из этих саг был совершенно такой же автор, как и у литературных произведений нашего времени, т. е. что автор саги был в полном смысле этого слова создателем своего произведения, осознавал свой вклад в него как авторский и как бы сигнализировал своим будущим исследователям о самом себе как об авторе, то ли намекая на события из своей жизни, на свое окружение или другие свои произведения, то ли стараясь соблюсти свою индивидуальную манеру, последовательно употребляя одни и те же слова и выражения и т. п. Недопущение это находится в вопиющем противоречии со всем, что известно об авторах в отношении «родовых саг», и, в частности, с тем,

что неизбежно обнаруживается в исследованиях, основанных на этом допущении.

Группу, отличную от «родовых саг», образуют саги о событиях более недавнего прошлого (по отношению ко времени написания), чем то, которое описывается в «родовых сагах». Большая часть таких саг собрана в компиляции, которая называется «Сага о Стурлунгах» (Стурлунги — знатный исландский род, к которому принадлежал, в частности, Снорри Стурлусон). В «Саге о Стурлунгах» рассказывается о событиях с 1117 по 1266 г. в Исландии, а составлена она была в конце XIII в. из саг, написанных вскоре после описываемых в них событий.

Вместе с другими сагами о событиях XII–XIII вв. ее принято относить к «сагам о современности» (*sarntidssagaer*, как их назвал Сигурд Нордаль). Название это, однако, — недоразумение. В сагах этих описывается отнюдь не эпоха, современная их написанию, как в реалистических романах Нового времени, а просто более недавнее прошлое, чем то, которому посвящены «родовые саги». Эти саги могут быть и рассказом очевидца. Тем не менее они о прошлом, а не о настоящем. Правда, автор реалистического романа о современности тоже может иметь в виду то, что «случилось в недавнем прошлом». Но ведь роман — художественная, а не синкретическая правда, и время в нем фиктивное, параллельное реальному историческому времени. Автор романа, говоря «случилось в недавнем прошлом», вовсе не имеет в виду, что описываемое *действительно случилось в прошлом*, а только, что оно *могло бы случиться в настоящем*. Между тем в эпоху, когда писались саги, такого повествования о настоящем вообще не могло быть, и это одно из наиболее заметных различий между нашими современными и древнеисландскими представлениями о литературе.

Вымысел правдоподобный, но сознательный и рассчитанный на то, что он будет осознан, приобрел права гражданства в Европе только в романе из современной жизни, т. е. только в XVIII в., а в Исландии — даже только в середине XIX в. Еще позднее правдоподобный, но сознательный вымысел появился в повествовании о прошлом, возник исторический роман. Развитие истории как науки и реалистических романов из современной жизни сделали возможным его появление. Таким образом, необходимой предпосылкой для исторического романа

были не только исторические «не романы», т. е. научные исследования в области истории, но также и «неисторические» романы, т. е. реалистические романы из современной жизни. В историческом романе обращение к прошлому обусловлено тем, что вымысел уже давно стал в литературе сознательным и в частности уже давно применяется в реалистическом изображении современности. В сагах, наоборот, обращение к прошлому обусловлено тем, что художественный вымысел еще не был сознательным и поэтому не мог применяться к изображению современности.

От «родовых саг» «Сага о Стурлунгах» отличается большей фактографичностью — одних имен в ней свыше трех тысяч на девятистах страницах. Поэтому многие считают, что она — «историческая литература», тогда как «родовые саги» — «художественная литература». Делая отсюда все выводы, некоторые ученые считают даже, что, с одной стороны, все диалоги в «Саге о Стурлунгах» — а их там очень много — это исторические факты, а с другой стороны, что персонажи «родовых саг» — это художественное изображение известных нам из «Саги о Стурлунгах» людей XII–XIII вв. под видом героев X–XI вв., т. е. что «родовые саги» — это «романы с ключом».

Содержание и «родовых саг», и «Саги о Стурлунгах» — распри между исландцами в прошлом. И в тех, и в других сражения и убийства образуют драматические вершины, которым предшествуют вещие сны, предвестия и т. п. И в тех, и в других цитируются строфы, о которых утверждается, что они сочинены персонажами саги. И те, и другие содержат ссылки на устную традицию вроде «рассказывают», «правдивые люди говорят» и т. п. И в тех, и в других приводятся генеалогии и другие сведения, которые явно не выполняют никакой художественной функции. Одинаковы в них трафаретные выражения и стереотипные описания ранений и убийств. Есть в «Саге о Стурлунгах» и скрытый вымысел, и притом такого же характера, что и в «родовых сагах»: скрытый вымысел, конечно, — все диалоги, а также предвестия, предчувствия и вещие сны, предшествующие драматическим событиям, строфы, сказанные потусторонними персонажами, привидевшимися кому-то во сне (таких стрóf немало в «Саге о Стурлунгах») и т. п.

Правда, в «родовых сагах» больше эпической стилизации и драматизации событий, т. е. скрытого вымысла, чем в «Саге о Стурлунгах». Но различие в количестве вымысла в «родовых сагах», т. е. сагах о событиях X–XI вв., и «Саге о Стурлунгах», т. е. сагах о событиях XII–XIII вв., объясняется, конечно, совсем не тем, что первые — якобы художественная литература, а вторые — история. Поскольку вымысел был скрытым, он не мог быть замечен исландцу XIII в. Для него и «родовые саги», и «Сага о Стурлунгах» были просто сагами, т. е. синкретической правдой о прошлом. Естественно, однако, что количество вымысла в саге прямо пропорционально времени между событиями, описываемыми в ней, и временем ее написания, поскольку в устной традиции — а наличие той или иной устной традиции в основе письменных саг не подлежит сомнению — количество скрытого вымысла должно было увеличиваться по мере того как события становились более удаленными во времени и, следовательно, менее известными, иначе говоря, по мере того как возможность принять вымысел за правду увеличивалась, а возможность заметить вымысел уменьшалась.

К сагам о недавнем прошлом относятся и так называемые «саги о епископах» или «епископские саги». В Исландии было два епископства — в Скальхольте, на юге Исландии, и в Холаре, на севере страны. После того как в 1199 г. скальхольтский епископ Торлак Торхалльссон был объявлен святым, понадобилось написать его житие и перечислить чудеса, которые он сотворил. Так возникла первая епископская сага («Сага о Торлаке Святом»). Затем была написана сага о холарском епископе Ионе Эгмундарсоне, который был объявлен святым в 1201 г. Позднее были написаны саги о других исландских епископах, в том числе о Гудмунде Арасоне, епископе, который сыграл большую роль в распрях эпохи Стурлунгов (сага о нем входит в состав «Саги о Стурлунгах»).

В «епископских сагах» рассказывается об исландской церкви, выступающей в лице ее главы — епископа. Но церковь в Исландии была ближайшим аналогом государства. Поэтому в «епископских сагах» охват действительности становится, по сравнению с «родовыми сагами», менее полным, более выборочным. Вместе с тем, поскольку в «епископских сагах» говорится о недавнем прошлом (они охватывают

период от около 1000 до 1340 г., а написаны они от примерно 1200 до 1350 г.), они фактографичнее и суше, чем «родовые саги».

Но основная особенность «епископских саг» — это тенденция выдавать за правду то, что было в интересах церкви. В «Саге о Гудмунде Арасоне» есть такое наивно откровенное обоснование этого нового вида правды: «Все люди знают, что все то хорошее, что говорится о боге и его святых — это правда, и поэтому хорошо верить хорошему и плохо верить плохому, хотя бы оно и было правдой, и всего хуже верить тому, что плохо солгано». Другими словами, правда — это то, что выгодно для церкви. Наиболее явное проявление нового вида правды — это так называемые «чудеса» (по-исландски *jarteikn*, буквально «знак, знамение»). Перечни их обычно включаются в издания «епископских саг», и они обильно представлены и в самих этих сагах. Рассказы о том, как исполнялись желания всякого, кто обращался за помощью к святому, — слепой прозревал, глухой обретал слух, калека исцелялся от увечья, рана исчезала мгновенно, тяжелобольной выздоравливал, и при этом от него распространялся чудесный аромат, и даже мертвый оживал, — выдавались за правду потому, конечно, что верить в них казалось чем-то хорошим, а не верить — чем-то плохим. Иначе говоря, назначение этих рассказов заключалось в прославлении церкви и ее святых. Этот новый вид правды — так сказать, «церковная правда», или, поскольку в Исландии церковь была зарождающимся государством, «государственная правда», — был, конечно, большим регрессом по сравнению с синкретической правдой «родовых саг».

* * *

Та же закономерность в распределении вымысла, которая обнаруживается при сравнении «родовых саг» с сагами о недавнем прошлом (см. выше), наблюдается и при сравнении «родовых саг» с так называемыми «сагами о древних временах», т. е. сагами, в которых рассказывается о событиях, имевших место до заселения Исландии. В этих сагах гораздо более неправдоподобного, чем в «родовых», в них много сказочной фантастики, и это, очевидно, объясняется тем, что события, описываемые в саге, тем меньше подчинялись требованиям

правдоподобия, чем больше они были удалены от настоящего. Характерно, что в «сагах о древних временах» встречаются заверения авторов в том, что рассказ, несмотря на кажущееся неправдоподобие, правдив, так как в далекие времена люди были крупнее и сильнее и вообще жизнь подчинялась другим законам.

В романе — будь то роман из современной жизни, исторический роман из жизни любой эпохи или даже фантастический роман из жизни будущего — события могут трактоваться в принципе в одной и той же манере, т. е. с большим или меньшим драматизмом, реализмом и т. д., так как во всех разновидностях романа действие мыслится как происходящее в условном, литературном времени, параллельном историческому времени. Между тем для древнеисландских саг характерно, что определенная трактовка того, о чем повествуется, полностью обусловлена тем, когда произошло то, о чем повествуется.

С точки зрения современного литературоведения «саги о древних временах», «родовые саги» и «Сага о Стурлунгах» — это три различных жанра. Для каждой из этих трех разновидностей характерна специфическая манера, грубо говоря, — авантюрно-сказочная, драматико-реалистическая и протокольно-натуралистическая. Но с точки зрения исландца XIII в. все эти произведения, несомненно, были просто «сагами». Различным осознавалось только время, когда произошли события в этих сагах, — далекое, менее далекое и недалекое прошлое. Время, таким образом, было хотя и единым, но неоднородным на своем протяжении.

Далекое прошлое, или периферийное время, было временем, когда неправдоподобное было возможным. Но именно в силу этого нет четкой границы между «сагами о древних временах» и так называемыми «лживыми сагами», обширной группой, которая объединяется только тем, что входящие в ее состав произведения не претендуют на то, что они — правда. Название «лживые саги» распространяют нередко и на «саги о древних временах» (или, во всяком случае, на большинство из них). Те из этих саг, в которых находят какое-то отражение походы викингов, называются также «викингскими», а те из них, которые всего ближе к иноземным рыцарским романам, — «рыцарскими». Все эти саги вместе называются также «мифогероическими». Можно их назвать также

«романическими», и, пожалуй, это последнее название всего лучше передает их сущность.

Наиболее знаменитые из «саг о древних временах» и, по-видимому, отражающие наиболее раннюю стадию их развития основаны на древних героических сказаниях или древних героических песнях. Но героические сказания, как и героические песни, — это хранившаяся в устной традиции синкретическая правда о далеком прошлом. Поэтому и саги, основанные на них, вероятно, тоже в какой-то мере принимались за правду.

Самая знаменитая из саг этого рода — «Сага о Вэльсунгах». Она возникла, по-видимому, в середине XIII в. В большей своей части она — прозаический пересказ героических песней, совершенно аналогичных тем, которые представлены в рукописи «Старшей Эдды», т. е. песней о Хельги, Сигурде, Брюнхильд, Гудрун, Атли и т. д. Сага эта позволяет восстановить (предположительно, правда) содержание и тех героических песней, которые были в рукописи «Старшей Эдды» на месте лакуны (см. выше). Жизнь Сигурда рассказывается также в так называемой «Пряди о Норна-Гесте», сохранившейся в «Большой саге об Олаве Трюггвасоне».

«Сага о Тидреке Бернском», которая не менее знаменита, чем «Сага о Вэльсунгах», представляет собой прозаический пересказ ниже- и верхненемецких эпических песней, который был, как предполагается, занесен ганзейскими купцами в Норвегию и там в середине XIII в. переведен то ли исландцем, то ли норвежцем. Поэтому «Сагу о Тидреке» относят обычно к «переводной литературе», а не к «сагам о древних временах».

Изобилующая сказочными мотивами «Сага о Хрольве Жердинке», несомненно, в какой-то мере основана на древних датских героических сказаниях. Они известны отчасти и по «Младшей Эдде», «Саге об Инглингах», «Саге о Скьёльдунгах», «Деяниям датчан» Саксона Грамматика и древнеанглийской поэме «Беовульф». «Сага о Хрольве Жердинке» сохранилась только в рукописях не древнее середины XVII в., и время ее возникновения не удастся сколько-нибудь точно установить.

На героических песнях и сказаниях разного происхождения основана в значительной своей части «Сага о Хейдреке» (она называется также «Сагой о Хервёр и конунге Хейдреке»). Эта

возникшая в середине XIII в. сага содержит ряд стихотворных вставок эддического стиля, в частности «Песнь о Хлёде» (ее называют также «Песнью о битве готов и гуннов»). Исследователи, как правило, относят эту песнь к самому древнему слою эддической поэзии, и поэтому она обычно включается в издания «Старшей Эдды». Другие стихотворные вставки в этой саге — «Загадки Хейдрека», «Предсмертная песнь Хьяльмара» и «Песнь Хервёр» — считаются подражаниями эддическим песням. Такие эддические стихи есть и в некоторых других «сагах о древних временах», и это свидетельствует о том, что «саги о древних временах» считались в чем-то аналогичными древней героической поэзии.

Отзвуки древних героических сказаний или героических песней есть также в «Саге о Рагнаре Кожаные Штаны», «Саге о Хальве», «Саге о Гаутреке», «Саге об Асмунде». Однако в большинстве «саг о древних временах» никакая основа из синкретической правды не прощупывается. Сказочная фантастика в них господствует. Герой сражается с великанами и прочими сверхъестественными существами, добывает клад из могильного кургана, прибегает к помощи волшебного меча или других заколдованных предметов, всегда одерживает победу, несмотря на превосходство его врагов, и в конце концов, несмотря на козни злой мачехи или других злых существ, в жены ему достается «королевская дочь».

Однако что касается тех «саг о древних временах», которые называются «викингскими», то сказочная фантастика, не связанная ни с какой определенной эпохой или страной, как правило, все же не исчерпывает их содержания. Нередко в них находит отражение, хотя и преломленное сквозь призму волшебной сказки, скандинавская действительность эпохи, непосредственно предшествовавшей заселению Исландии, — походы и быт викингов, скандинавское язычество, родовые и племенные распри. Действие в этих сагах обычно локализовано в реальном мире — Норвегии, Швеции, Дании, Англии или на каком-то неопределенном «востоке». Обычно в них упоминается значительно больше имен и названий, чем это необходимо в волшебной сказке, и многие из героев — реальные исторические лица.

Вообще в «викингских сагах» есть кое-что общее с «родовыми сагами». В них немало генеалогий фантастических, правда, и распри

играют в них немалую роль. Саги эти, как правило, и по рыхлости своей композиции ближе к «родовым сагам», чем к волшебной сказке с ее композиционной стройностью: они обычно состоят из механически нанизанных трафаретных эпизодов, таких как битва с великаном, встреча с мужелюбивой великаншей, сражение с викингами, поединок с берсерком и т. п.

Характерно также, что когда в «родовой саге» действие переносится в эпоху, предшествующую заселению Исландии, то она тем самым превращается в «сагу о древних временах»: появляются сказочные мотивы, правдоподобие исчезает, масштабы делаются фантастическими, и даже стиль меняется — предложения становятся более округленными, но менее содержательными. Таким образом, «родовая сага» и «сага о древних временах» — это как бы результат наложения одной и той же сетки на две различные действительности — прошлое в Исландии и далекое прошлое вне Исландии.

К «сагам о древних временах», в которых не прощупывается никакой исторической основы, относятся «Сага о Хрольве Пешеходе» (ее герой носит имя знаменитого викингского вождя, завоевавшего Нормандию, т. е. лица исторического), «Сага о Хромунде Грипссоне» (о ней известно, что она бытовала в устной традиции, см. ниже, с. 382), «Сага о Хрольве Гаутрекссоне», «Сага о Хальвдане Эйстейнссоне», «Сага об Ане Лучнике», «Сага о Кетиле Лососе», «Сага о Гримере Мохнатые Щеки» и ряд других. Самые знаменитые из «саг о древних временах», не имеющих исторической основы, это «Сага об Одде Стреле» и «Сага о Фритьофе». Сюжет первой очень похож на сказание о вещем Олеге. Вельва предсказала Одду, что он погибнет от своего коня, и, хотя Одд сразу же убивает его и глубоко зарывает в землю, когда через триста лет Одд возвращается на родину, он умирает от укуса змеи, выползшей из черепа его коня. Этот странствующий сюжет представлен и в других литературах (в частности, в английской). «Сагу о Фритьофе» прославил одноименная поэма шведского поэта-романтика Тегнера. Сюжет этой саги — сентиментальная история любви доблестного Фритьофа к добродетельной Ингибьёрг, с которой Фритьоф после преодоления всех препятствий в конце концов благополучно соединяется.

Уже в самом сюжете «Саги о Фритьофе» очевидно влияние рыцарских романов с характерной для многих из них сентиментальной

трактовкой романических отношений. Влияние куртуазной идеологии заметно и во многих других «сагах о древних временах», даже в тех, которые основаны на древних героических песнях. Герои в таких сагах нередко являют пример рыцарского служения даме и куртуазного обхождения. Но влияние куртуазной идеологии всего сильнее в тех «лживых сагах», в которых персонажи носят не скандинавские, а различные иноземные имена, и в которых скандинавская действительность не находит никакого отражения. Эти саги называются также «рыцарскими». В сущности, эти саги и есть своего рода рыцарские романы.

В XIV–XVI вв. в Исландии было написано огромное множество «лживых саг» (свыше ста). Многие из них еще не изданы, и даже самые подробные истории исландской литературы не перечисляют их всех. Общее в них, по-видимому, только то, что в противоположность «родовым сагам» они осознавались как вымысел, а не как правда. Это не значит, однако, что в них был оригинальный вымысел. Напротив, все они, как правило, целиком состоят из заимствованных мотивов и заимствованных сюжетных схем, источники которых — самые разнообразные, и как иноземные, так и исландские (более старые саги), но всего чаще — иноземные рыцарские романы. В этих сагах изобилуют сказочные существа — великаны, карлики, драконы и т. п. — и сказочные предметы — заколдованное оружие, волшебные напитки, магические зеркала, могущественные талисманы и т. п. Но вся эта сказочная фантастика обильно представлена и в рыцарских романах, так что в «лживых сагах» она, очевидно, появилась не непосредственно из волшебных сказок. Нередко эти саги следуют сюжетной схеме античного романа: разлученные подвергаются во время их странствий всевозможным испытаниям и в конце концов встречаются, рассказывают о своей жизни, узнают друг друга, и все кончается их счастливым воссоединением. Но эта сюжетная схема представлена и в рыцарских романах. Так что в «рыцарские саги» она едва ли непосредственно пришла из античного романа.

Самое большое влияние на «рыцарские саги» оказали французские рыцарские романы, многие из которых были тогда известны в исландском переводе. К их числу относятся «Сага о Тристраме и Исёнд», «Сага об Эрексе», «Сага об Ивенте», «Сага о Парсевале», «Сага об Элисе и Росамунде», «Сага о Флоресе и

Бланкифлур» и др. Исландские тексты таких переводов в ряде случаев (например, в случае «Саги о Тристраме и Исёнд») — списки с переводов, сделанных в Норвегии, где иноземные рыцарские романы стали переводить раньше, чем в Исландии (см. ниже). Впрочем, нет четкой границы между переводами рыцарских романов и «рыцарскими сагами», так как, с одной стороны, переводчики очень свободно обходились с оригиналами (всего чаще расширяя описания битв и подвигов и сокращая монологи, в которых анализируются психологические переживания), а с другой стороны, авторы «рыцарских саг» многое заимствовали из французских рыцарских романов. Так что оригинальные «рыцарские саги» были, в сущности, не более оригинальны, чем переводы.

«Саги о древних временах», или «лживые саги», стали писать позднее всех других, а именно не раньше середины XIII в., но большая их часть написана значительно позже — не раньше XIV в. Между тем все классические «родовые саги» были написаны в течение XIII в., и, хотя позднее тоже писали об исландцах, живших в «век саг», эти поздние «родовые саги» (а именно «Сага о Золотом Торире», «Сага о людях с Килевого Мыса», «Сага о Виглунде», «Сага о Барде Асе Снежной Горы», «Сага о Хитром Рэве», «Сага о Финнбоги» и др.) обычно считаются нетипичными — так много в них трафаретно сказочного и трафаретно романического, делающего их больше похожими на рыцарские романы, чем на «родовые саги».

Таким образом, получается, что «саги о древних временах», или «лживые саги», как бы пришли на смену «родовым сагам» с их реализмом правды, и это обычно толкуется как результат потери чувства реальности и исторического чутья или во всяком случае как упадок, обусловленный то ли политическими, экономическими или климатическими причинами, то ли этими причинами в сочетании с влияниями иноземной литературы, которая стала доступна исландцам в результате христианизации, введения латинской письменности и появления переводов на исландский язык (а уже в XIII в. их было сделано немало).

Дело, однако, обстоит, по-видимому, более сложно. Есть свидетельства о том, что «саги о древних временах» существовали в устной традиции еще в XII в. Как явствует из «Саги о Стурлунгах» (точнее, из «Саги о Торгильсе и Хавлиди», первой части «Саги о

Стурлунгах»), на свадебном торжестве в Рейкьяхоларе, которое происходило в 1119 г., рассказывалась сага о Хромунде Грипссоне, т. е. типичная «сага о древних временах» (ее содержание известно по пересказу в римах XIV в.). В «Саге о Стурлунгах» добавляется: «Эту сагу рассказывали королю Сверриру, и он говорил, что такие лживые саги всего забавнее. Однако есть люди, которые могут возвести свой род к Хромунду сыну Грипа». Это и есть то единственное место в древнеисландской литературе, в котором говорится о «лживых сагах». Нет основания сомневаться в том, что суждение норвежского короля Сверрира (1177–1202) приведено точно. Таким образом, отношение к «сагам о древних временах» было в ту эпоху двойственным: с одной стороны, их «лживость» (т. е. их неправдоподобие) была заметна, но, с другой стороны, допускали, что в них все же есть какая-то правда. Впрочем, едва ли «лживость» этих саг была для всех очевидна. Ведь вера в сверхъестественное в то время общераспространенна. По-видимому, устные саги, которые Саксон Грамматик слышал от исландцев (см. ниже), были именно «сагами о древних временах», и он явно считал их за правду, поскольку широко использовал в «Деяниях датчан».

Позднее появление «саг о древних временах» в письменности свидетельствует поэтому скорее всего не о том, что они — более поздняя ступень развития по сравнению с другими сагами, но только об их меньшей важности в глазах современников в силу «лживости», т. е. обилия в них сказочной фантастики. Естественно, что в эпоху, когда господствовала синкретическая правда, сказочная фантастика считалась пустой выдумкой, вздорной небылицей, чем-то не заслуживающим серьезного внимания, как это выражено в известных словах «Саги об Олаве Трюггвасоне» монаха Одда: «Лучше слушать себе на забаву это [т. е. сагу о норвежском короле, при котором Исландия была христианизована], чем саги о мачехе [т. е. волшебные сказки], которые рассказываются пастухами и о которых неизвестно, правда ли они».

Сказочная фантастика была характерна для «саг о древних временах» искони. Но не в результате потери чувства реальности или исторического чутья, а в силу того, что, как было сказано выше, время представлялось неоднородным и далекое прошлое — сказочным временем. Но сказочное время — это примитивная форма фиктивного,

литературного времени, так же как волшебная сказка — это зачаточная форма художественной правды, т. е. осознанного вымысла, который в то же время и в каком-то смысле правда. Поэтому вытеснение «родовых саг» с их синкретической правдой «лживыми сагами» с их зачаточной художественной правдой — а такое вытеснение действительно имело место к концу XIII в. — было завоеванием новых возможностей для литературного творчества: художественная правда, хотя и зачаточная, и художественный вымысел, хотя и в примитивной форме, но уже явный, а не скрытый, приобретали права гражданства в литературе. В этом смысле «лживые саги» ближе к роману нового времени, чем «родовые саги». Ведь с точки зрения исландца той эпохи, когда в литературе еще господствовала синкретическая правда, любой роман нового времени, в той мере, в какой он не претендует на то, что он правда в собственном смысле слова, показался бы «лживой сагой». Однако, поскольку и в «лживых сагах» авторство было, по-видимому, неосознанным (нигде в древнеисландской литературе не говорится, что они сочинялись кем-то), завоевание новых возможностей для литературы происходило не в силу оригинального творчества, а в силу использования уже наличных схем, т. е. путем заимствования и подражания.

«Лживые саги» — и в том смысле приближение к роману Нового времени, что по сравнению с «родовыми сагами» в них усиливалась роль отдельной личности. «Лживая сага» — это, как правило, история отдельного человека, а не, как обычно в «родовых сагах», история нескольких поколений или целого рода. Правда, персонажи «лживых саг», как правило, совершенно бесцветны, абсолютно не индивидуализированы и всегда четко делятся на «злых» и «добрых», причем последние всегда торжествуют. Однако четкое деление персонажей на «злых» и «добрых», как и торжество последних, было, хотя и примитивным, но все-таки идейным содержанием, т. е. тем, что обычно есть в романах, но исключалось объективностью «родовых саг». Ведь объективность «родовых саг» была, в сущности, неумением сочетать правдоподобие с идейным содержанием!

Наконец, большую группу саг образуют так называемые «саги о королях», или «королевские саги», т. е. саги, в которых рассказывается о событиях, происходивших не в Исландии, а в тех скандинавских странах, где были короли, т. е. прежде всего в Норвегии. «Королевские саги» отличаются от других саг тем, в частности, что история их написания в основном известна.

Есть сведения, что еще Сэмунд Мудрый (1056–1133), ученый, прославивший впоследствии чернокнижником и колдуном, перехитрившим самого черта, написал краткую историю норвежских королей, включавшую и факты по истории Исландии. Это произведение, которое, вероятно, было написано на латинском языке, не сохранилось. Отцом исландской историографии считается Ари Торгильссон (1067/68–1148). В ряде саг есть ссылки на него как на источник исторических и генеалогических сведений. Вопрос о том, что он написал, очень много дискутировался. По-видимому, он был автором какого-то произведения о норвежских королях. Из его произведений сохранилась только совсем коротенькая «Книга об исландцах», написанная по-исландски и содержащая, кратко, сведения о заселении Исландии, учреждении альтинга, упорядочении летосчисления, разделении страны на четверти, заселении Гренландии выходцами из Исландии, введении христианства и первых исландских епископах.

Древнейшая «королевская сага», о которой есть точные сведения, — это жизнеописание королей Сигурда (1136–1155) и Инги (1136–1161), сыновей Харальда Гилли, написанное в 1150–1170 гг. неким Эйриком Оддссоном и называвшееся почему-то «Хрюггьярстюкки» (Hryggjarstykkí «кусок спины?»). Это произведение не сохранилось. Древнейшая «королевская сага», которая дошла до наших дней (в семи отрывках), — жизнеописание норвежского национального патрона, короля Олава Святого (1013–1028), написанное в конце XII в. Это произведение принято называть «Древнейшей сагой об Олаве Святом». В начале XIII в. была, написана так называемая «Легендарная сага об Олаве Святом». В ней были использованы более ранние письменные источники. Она сохранилась только в норвежской рукописи. А в 1210–1225 гг. Стюрмир Карасон, приор одного исландского монастыря, написал еще одну сагу об Олаве Святом. Эта сага не сохранилась, но части ее вошли в позднейшие саги.

В царствование короля Сверрира (1184–1202) была написана «Сага о Сверрире», причем, как говорится в этой саге, ее писал Карл Йонссон (в Исландии он был аббатом монастыря в Тингейрар), а сам Сверрир говорил ему, что писать. Около 1190 г. Одд Сноррасон, монах Тингейрарского монастыря, написал жизнеописание Олава Трюггвасона (994–1000), норвежского короля, при котором в Исландии было введено христианство. Это произведение — оно было написано на латинском языке, его принято называть «Сагой об Олаве Трюггвасоне» монаха Одда — сохранилось только в переводе на исландский язык, сделанном в начале XIII в. Около 1200 г. Гуннлауг Лейвссон, другой монах того же монастыря, написал, тоже на латинском языке, другое жизнеописание Олава Трюггвасона. Оно не сохранилось как целое произведение. Но значительные куски из него вошли в позднейшие произведения. Около 1300 г. возникла так называемая «Большая сага об Олаве Трюггвасоне». В ней были использованы многие более ранние произведения.

В начале XIII в. появились «королевские саги», представляющие собой уже не жизнеописание одного короля, а историю Норвегии на протяжении царствования многих королей. В начале XIII в. были написаны так называемые «Гнилая Кожа» и «Красивая Кожа» (и то, и другое произведение названы так по цвету пергамента, на котором они написаны). «Гнилая Кожа» охватывает период истории Норвегии с 1035 по 1177 г. (но конец этой саги не сохранился), а «Красивая Кожа» — с IX в. по 1177 г.

Наконец, в 1220–1230 гг. была написана самая знаменитая из «королевских саг» — «Круг Земной», или «Хеймскрингла» (Heimskringla, т. е. «земной круг», — это первые слова саги), охватывающая период с доисторических времен по 1177 г. Считается, что эту сагу написал Снорри Стурлусон (о нем см. ниже, с. 138). Однако единственное основание этой атрибуции — то, что Снорри назван автором саги в предисловии к ее переводу XVI в. на датский язык. Нигде в сохранившихся древнеисландских памятниках не говорится, что он ее автор. «Круг Земной» состоит из целого ряда саг о норвежских королях и начинается с пролога, в котором автор излагает свои принципы. «Круг Земной» намного превосходит все остальные «королевские саги» и как художественное, и как историческое произведение.

Последние «королевские саги» были написаны в конце XIII в. В 1264–1265 гг. Стурла Тордарсон (1214–1284), племянник Снорри Стурлусона, написал «Сагу о короле Хаконе Хаконарсоне», т. е. Хаконе Старом (1217–1263), а в 1280 г. — «Сагу о Магнусе Хаконарсоне», т. е. Магнусе Исправителе Законов (1263–1280). От нее сохранились только два отрывка.

К «королевским сагам» относится также «Сага о Йомсвикингах» (центральный момент в ней — битва в Хьёрунгаваге между йомсвикингами и норвежским ярлом Хаконем, которая произошла в 986 г.), «Сага об оркнейцах» (о ярлах Оркнейских островов), в которой история Оркнейских островов доводится до 1230 г., «Сага о фарерцах», охватывающая период с IX по XI в., «Сага о Кнютлингах» (о датских королях, потомках Кнута), охватывающая период датской истории с X в. по 1187 г., «Сага о Скъельдунгах» (древнейших датских королях, потомках Скъельда), сохранившаяся только в одном отрывке и в сокращенном латинском пересказе конца XVI в., и целый ряд «прядей», сохранившихся в основном в компиляции, известной под названием «Рукопись с Плоского Острова». Все эти произведения были написаны не раньше XIII в.

В «королевских сагах» обнаруживается та же закономерность в распределении вымысла, что и в «сагах о древних временах», «родовых сагах» и «Саге о Стурлунгах», т. е. в сагах о далеком, менее далеком и недавнем прошлом (см. выше, с. 379).

К «королевским сагам» о недавнем прошлом относятся «Сага о Сверрире» и саги Стурлы Тордарсона, т. е. «Сага о Хаконе Хаконарсоне» и «Сага о Магнусе Хаконарсоне». Во всех этих сагах ведется повествование так же подробно, обстоятельно и, так сказать, протокольно, как и в «Саге о Стурлунгах» (кстати сказать, одна из саг, входящих в состав «Саги о Стурлунгах», а именно «Сага об исландцах», была написана тоже Стурлой Тордарсоном).

К «королевским сагам» о далеком прошлом относится прежде всего «Сага об Инглингах», образующая начало «Круга Земного». В ней шведский королевский род Инглингов, от которого произошли норвежские короли, возводится к его мифическим предкам — языческим богам. Правда, боги в этой саге трактуются как колдуны, т. е. как люди, и все сверхъестественное, совершаемое ими, — как магия, которой они владеют. Но такая эвгемеристическая трактовка

языческих богов не устраняет фантастику в повествовании. Сказочные мотивы есть и в том, что рассказывается в этой саге о младших поколениях Инглингов.

Сказочные мотивы встречаются и в «королевских сагах» о менее далеком прошлом. Так, много их в «Саге о Йомсвикингах». По-видимому, исторические события, лежащие в основе этой саги, обросли сказаниями еще в устной традиции, и эти сказания были широко использованы в саге. Сагу эту называли героической песнью в прозе.

Повествование в «королевских сагах» особенно часто теряет историческую почву, когда действие переносится в какую-нибудь далекую страну, например в Гардарики (т. е. Русь). Так, в «Саге об Эймунде», в которой действие происходит в Гардарики при сыновьях князя Владимира, нет, по-видимому, ничего исторического, кроме некоторых имен. Этой сагой уже давно заинтересовались в России, и ее русский перевод, сделанный О. И. Сенковским, был опубликован еще в 1834 г. Еще меньше исторического в «Саге об Ингваре Путешественнике». Герой этой саги встречает великанов-людоедов, циклопов, людей с птичьими головами и т. д. Исторично в ней, по-видимому, только имя героя: шведский викинг с таким именем и его поход на восток упоминаются на многих рунических камнях XI в.

Большинство «королевских саг» в отношении временного расположения событий, о которых в них рассказывается, аналогичны «родовым сагам», поэтому по характеру представленной в них правды и по манере повествования они всего ближе к «родовым сагам». А в тех частях, где рассказывается об исландцах «века саг», королевские саги вообще ничем не отличаются от «саг об исландцах», т. е. «родовых саг».

Одно из отличий «королевских саг» от «родовых» заключается в том, что в то время как «родовые саги», как правило, не повторяют друг друга, есть целый ряд параллельных «королевских саг», т. е. разных саг о том или ином норвежском короле, которые осознавались как «та же сага». Сравнение таких параллельных саг позволяет вскрыть в них «скрытый вымысел», который вносился автором саги. Так, в результате сравнения «Саги об Олаве Святом» из «Круга Земного» с более ранними сагами о том же короле установлено, что, хотя ее автор несомненно считал свой рассказ правдой, а не свободным

вымыслом, он придумывал диалоги, монологи (длинные монологи — черта, вообще характерная для «Круга Земного»), бытовые детали, фон событий, психологические мотивировки, вводил персонажей или литературные мотивы, которые казались ему правдоподобными и, следовательно, допустимыми в пределах правды.

Но наиболее существенное отличие «королевских саг» от «родовых» заключается в том, что в «королевских сагах» рассказывается о событиях в стране, где, в противоположность Исландии, было государство, была государственная власть, сосредоточенная в руках одного человека. О главе государства, короле, и его правлении и повествует сага. В «родовых сагах» та или иная распря между членами исландского общества описывается полностью, упоминаются все ее участники и все события, имеющие к ней отношение. Между тем в «королевских сагах» охват описываемого менее полон: все, имеющее отношение к правлению данного короля, все, что происходит в государстве во время его правления, не может, естественно, быть охвачено, и поэтому неизбежен отбор фактов. Но тем самым «королевские саги» ближе к исторической правде нашего времени, к истории как науке, чем «родовые саги»: ведь история как наука тоже подразумевает выборочное описание действительности прошлого в силу невозможности ее охвата во всей живой полноте.

Вместе с тем правление короля, т. е. то, что образует стержень в «королевских сагах» (откуда и название их), — это не только события, но и течение времени. Поэтому в «королевских сагах» время больше абстрагировано от происходящих в нем событий, чем в «родовых сагах», в какой-то мере отрывается от них, объективируется, становится существующим само по себе. Отсюда — появление в «королевских сагах» хронологической сетки, которая накладывается на события, возникновение погодного рассказа о событиях, привязывание событий к году правления короля. Внутренняя связь событий, характерная для «родовых саг», начинает уступать место связи одновременности. И, по-видимому, то, что саги жизнеописания одного короля (как «Древнейшая сага об Олаве Святом», «Сага о Сверрире» и т. д.) уступили место сагам, охватывающим историю страны на протяжении царствования многих королей, тоже было развитием в направлении более абстрактного понимания времени и тем самым некоторым приближением к истории как науке.

Однако «королевские саги» все же не история в современном смысле этого слова. В основном они такая же синкретическая правда, как «родовые саги». Конкретность, живость и драматизм, характерные для повествования в «родовых сагах», обычны и в «королевских сагах», но проявляются они неизбежно в том, что в фокусе все время оказываются слова или действия отдельного человека. Тем самым детали заслоняют общую картину, частные события — исторические. Вместе с тем в «королевских сагах» игнорируются изменения, которые происходят постепенно и незаметно, т. е. изменения общественных или экономических отношений и т. п. Они оказываются в изображении «королевских саг» неизменными, и тем самым отношения, характерные для эпохи написания саги, переносятся в более давнюю эпоху. Все это делает «королевские саги», и в частности лучшую из них — «Круг Земной» (в котором тоже много подобных анахронизмов), ненадежными как исторические источники.

Однако сознательное и последовательное проведение политической тенденции было для авторов саг невозможно. Даже при наличии какой-то политической концепции (а в ряде случаев такая концепция прослеживается, хотя всегда остается неясным, в какой мере она была осознанной) авторы саг не умели замалчивать факты, противоречащие этой концепции. Так, например, саги, написанные для прославления норвежских королей-миссионеров — Олава Святого и Олава Трюггвасона, кишат фактами, выставляющими миссионерскую деятельность этих королей в самом неприглядном свете (описываются жестокие пытки, которым подвергались те, кто не хотел принять христианство, и т. д.). Подобная объективность «королевских саг» связана, возможно, и с тем, что эти саги, т. е. политические истории страны, где была государственная власть, были написаны исландцами — жителями страны, где государственной власти в то время не было.

«Королевские саги» начали писать раньше, чем «родовые саги», и в ряде случаев, как уже было рассказано выше, известно, кто их написал. И то, и другое связано, по-видимому, с тем, что «королевские саги» представлялись более важными, чем «родовые»: на них и на тех, кто их писал, падал отблеск от ореола, окружавшего королей и церковь в глазах людей той эпохи. Ведь древнейшие «королевские саги», т. е. жизнеописания королей-миссионеров Олава Святого и Олава Трюггвасона, были написаны под влиянием латиноязычной житийной

литературы и ставили своей целью возвеличение церкви в лице ее наиболее видных представителей. Однако даже если о той или иной «королевской саге» известно, кто ее написал, или «составил», то это едва ли значит, что данная сага была плодом осознанного авторства. Ведь значения древнеисландских слов «написать» или «составить» не тождественны значению современных слов «сочинить» или «быть автором». Кроме того, сообщение о том, что такой-то «написал» или «составил» данный памятник, делалось, по-видимому, вовсе не с целью атрибуции данного памятника определенному автору, но из совсем других побуждений, например, чтобы объяснить что-то, написанное кем-то другим, тем самым называя его имя. Вместе с тем, однако, не исключено и то, что авторская активность становилась более осознанной, по мере того как синкретическая правда уступала место исторической правде, и в «королевских сагах» этот процесс несомненно начинался.

Зачатки науки о литературе

В отношении древней литературы разделение произведений на художественные и научные либо вообще невозможно, либо, если оно в какой-то мере и возможно, то «художественность» и «научность», обнаруживаемые при таком разделении, оказываются чем-то существенно отличным от художественности и научности в современном их понимании.

Очевидно, конечно, что нельзя относить те эддические песни, основное содержание которых — различного рода сведения, к научной литературе (нечто подобное, однако, делают, когда эти мифологические песни называют «ученой поэзией!»). Немногим лучше, в сущности, и разделение саг на исторические и художественные произведения. Между тем такое разделение обычно имеет место в историях литературы, причем «родовые саги» относят к художественным произведениям, а «королевские саги» и «Сагу о Стурлунгах» — к историческим. Вместе с тем, однако, несомненно, что, как уже было показано в предыдущей главе, из всей саговой литературы «королевские саги» в той мере, в какой они — история целого государства, — это все же наибольшее приближение к истории как науке, тогда как «лживые саги» (но не «родовые саги!»), в той мере, в какой они явный вымысел, — наибольшее приближение к художественной литературе в современном ее понимании.

Несомненно, впрочем, также, что в эпоху, когда писались саги, создавались и произведения, более близкие к научной литературе в современном понимании, чем «королевские саги», а именно — исландские переводы таких знаменитых схоластических произведений, как «Физиологус» и «Элуцидариус», исландские переводы различных исторических сочинений (они известны как «Всемирная сага», «Сага о римлянах», «Сага о троянцах» и т. д.), а также трактаты о времяисчислении, собранные в произведении, которое называется «Римбегла» (Rímbegla, название неясного происхождения), и грамматические трактаты, из которых наиболее замечателен так называемый «Первый грамматический трактат», поскольку в нем кое в чем предвосхищаются достижения науки XX в.,

а именно учение о фонеме. Есть также в древнеисландской литературе одно произведение, которое представляет собой известное приближение к науке о литературе. Это произведение — «Младшая Эдда».

Однако «Младшую Эдду», конечно, никак нельзя назвать научным произведением: слишком много в ней того, что с современной точки зрения — высокая поэзия. В частности, «Младшая Эдда» — богатейшая сокровищница языческих мифов (подробнее о них см. выше). Для этого замечательного произведения очень трудно найти место в истории литературы. Его нельзя отнести к эддической поэзии, так как, хотя по своему содержанию оно в значительной своей части совпадает с песнями «Эдды», в основном это не стихи, а проза. Его нельзя отнести и к скальдической поэзии, так как, хотя скальдические стихи занимают в нем очень большое место, «Младшая Эдда» — не антология поэзии скальдов, а учебник скальдического искусства. Его нельзя отнести и к сагам, так как, хотя в нем очень много повествовательной прозы, его цель — не столько повествование о событиях, сколько повествование о повествованиях.

«Младшая Эдда», как предполагается, была написана в 1222–1225 гг. Снорри Стурлусоном. Неизвестны ни ее первоначальная форма, ни размеры творческого вклада автора или тех, кто ее потом переделывал, пополнял или сокращал. Она сохранилась только в списках более поздней эпохи (не древнее начала XIV в.). Основные рукописи «Младшей Эдды»: 1) пергамент из Королевской библиотеки в Копенгагене (codex regius 2367), его датируют около 1325 г.; 2) пергамент Оле Ворма из Арнамагнеанского собрания в Копенгагене (codex Wormianus AM 242), его датируют около 1350 г.; 3) пергамент из Упсальской библиотеки (codex Uppsaliensis 11), его датируют около 1300–1325 г.; 4) бумажный список из Утрехтской библиотеки (codex Trajectinus 1374), сделанный около 1600 г. с древней рукописи, близкой к двум первым пергаментам; 5) три фрагмента на пергаментах XIV в. из Арнамагнеанского собрания в Копенгагене (AM 748 I, AM 748 II и AM 757). Есть также много бумажных списков с основных рукописей. Между основными рукописями есть немало расхождений, особенно значительны они между упсальской рукописью и остальными. Некоторые ученые доказывали, что упсальская рукопись всего ближе к

оригиналу. Но большинство ученых отдает предпочтение «королевской» и утрехтской рукописям.

Неясно, что значит слово «Эдда». Всего чаще предполагали, что оно значит «поэтика» (edda от óðr «поэзия», как stедda «кобылица» от stóð «табун лошадей»). Но с точки зрения истории языка эта этимология не безупречна, и существование понятия «поэтика» в ту эпоху сомнительно. Производили это название также от Oddi, названия хутора, где воспитывался Снорри. Однако написана эта книга, по видимому, не в Одди, так что эта этимология тоже вызывает сомнение. Наконец, некоторые сопоставляют название «Эдда» со словом edda, которое встречается в одной эддической песни и означает «прабабушка». Но существование связи между этим значением и книгой маловероятно. «Младшей Эддой» эта книга стала называться после того, как была найдена рукопись, получившая название «Эдды» (см. выше). «Младшую Эдду» называют также «Прозаической Эддой» и «Снорриевой Эддой», или «Эддой» Снорри.

На упсальской рукописи «Младшей Эдды» есть надпись: «Эта книга называется Эдда. Ее составил Снорри Стурлусон». Неизвестно, сам ли он назвал так книгу. О том, что Снорри «велел составить» «Эдду», говорится также в одном из ее рукописных фрагментов. Вообще же Снорри упоминается много раз в «Саге о Стурлунгах» (в той ее части, которая называется «Сага об исландцах») и несколько раз в «Саге о Хаконе Хаконарсоне», но Снорри как человек раскрывается в «Саге об исландцах» очень неполно и нечетко, так как, хотя в этой саге, как это обычно бывает в сагах, сообщается масса фактов о людях, описываются, в сущности, не люди, а распри между ними, люди же оказываются изображенными только косвенно и случайно.

Основные факты таковы. Снорри был одним из Стурлунгов — знатного рода, игравшего большую роль в исландских распрах первой половины XIII в. (отсюда и название «эпоха Стурлунгов»). Снорри родился в 1179 г. на хуторе Хвамм на западе Исландии. Он воспитывался на хуторе Одди, у Йона Лофтссона, знатного исландца, который предложил Стурле из Хвамма, отцу Снорри, взять Снорри к себе на воспитание. Ион был внуком норвежского короля и Сэмунда Мудрого и славился ученостью. Двадцати лет Снорри женился на богатой невесте, в 1202 г. переехал в Борг, на ее хутор. В 1206 г. Снорри поселился на хуторе Рейкьяхольт и там жил до конца своих

дней, а жена его осталась в Борге. В 1224 г. Снорри «вступил в союз на половинных началах» (так говорит сага) с очень богатой вдовой, и у него «стало тогда много больше богатства, чем у кого-либо другого в Исландии». Таким образом, о браках Снорри известно только как о хозяйственных сделках. Впрочем, известно также, что, как это было тогда принято, он открыто имел детей от нескольких женщин одновременно.

Многочисленные распри, в которых Снорри участвовал, тоже были для него путем к власти и богатству. Но в противоположность тому, что обычно рассказывается в сагах о людях в его положении, Снорри никогда не участвовал в сражениях и не прибегал к оружию. В его участии в распрях нет драматических моментов, и оно трудно поддается пересказу. Дважды Снорри избирали на альтинге законоговорителем, т. е. на высшую выборную должность, которая, впрочем, никакой реальной власти не давала. Он устраивает у себя великолепные пиры. В ежегодных поездках на альтинг его сопровождают сотни людей.

В саге немало упоминаний о Снорри как о скальде. В частности, о нем говорится, что он был «хорошим скальдом и искусным во всем, что он брался мастерить» (таким образом, имеется в виду, что между сочинением стихов и любым рукоделием нет принципиальной разницы). Известно, что Снорри сочинил хвалебные песни в честь ряда норвежских правителей. Из этих стихов сохранился только «Перечень размеров» (см. ниже, с. 394) и три строчки из хвалебной песни в честь ярла Скули. Эти строки дошли до нас, потому что послужили поводом для насмешек над Снорри. Выражение «жестокий к золоту», т. е. щедрый, которое Снорри употребил о ярле в этих строчках, могло быть понято и так, что у ярла «жесткая морда». Враги Снорри язвительно шутили насчет того, что ему пришлось «целовать ярла в его жесткую морду» и поносили его как скальда. Вообще стихи Снорри не принесли ему славы. Но о них есть все же ряд упоминаний современников. Между тем единственное упоминание о его прозе — это слова саги о том, что Стурла Сигватссон, племянник Снорри, «бывал тогда подолгу в Рейкьяхольте и усердно давал списывать саги с тех книг, которые составил Снорри». Неясно, что это за «книги». Но обычно предполагается, что речь идет о «Круге Земном» (см. выше).

Дважды Снорри ездил в Норвегию. В первый раз он был там в 1218–1220 гг. Тогдашние правители Норвегии — ярл Скули и король Хакон дали Снорри звание скутильсвейна (королевского стольника). В те же годы Снорри побывал и в Швеции. Ярл Скули собирался организовать поход в Исландию. Снорри был среди тех, кто отговаривал ярла от похода и взялся уговорить исландцев подчиниться Норвегии. Поход не состоялся, а Снорри получил звание лендрманна — высшее после ярла. Вернувшись в Исландию, Снорри послал своего сына в Норвегию в качестве заложника. Именно тогда в Исландии высмеивалась его хвалебная песнь в честь ярла.

Второй раз Снорри был в Норвегии в 1237–1239 гг. Отношения между герцогом Скули (он был теперь уже герцогом, а не ярлом) и королем Хаконем ухудшались, и власть ускользала из рук герцога. Когда Снорри собирался уезжать из Норвегии, от короля пришла грамота, запрещающая всем исландцам выезд в то лето. Но Снорри все-таки покинул пределы Норвегии. Как рассказывает сага, по словам одного исландца, при отъезде Снорри получил от герцога Скули звание ярла, но другие исландцы, как рассказывает сага, отрицают это.

Герцог Скули был убит в 1240 г., и власть в Норвегии полностью перешла к королю Хакону. Гицур Торвальдссон, враг и соперник Стурлунгов, получил от короля грамоту, в которой король требовал, чтобы Гицур заставил Снорри выехать в Норвегию или убил его. В ночь на 23 сентября 1241 г. Гицур в сопровождении семидесяти человек приехал в Рейкьяхольт, и люди его вломились в дом Снорри. Последний успел выскочить и по совету священника, который был тогда в Рейкьяхольте, спрятался в подвал. Священник этот и выдал Снорри — за что ему обещали свободу. Пять людей Гицура ворвались в подвал, где прятался Снорри, и зарубили его.

В «Младшей Эдде» четыре части — Пролог, «Видение Гюльви», «Язык поэзии» и «Перечень размеров».

Пролог совсем не похож на последующие части «Эдды». В нем много имен из различных средневековых источников и вообще очень сильно дает о себе знать средневековая латиноязычная ученость, совершенно чуждая исландской устной традиции. А кое-что в Прологе и прямо противоречит тому, что рассказывается в «Видении Гюльви». Многие ученые считали, что он написан не тем автором, который писал остальные части. В Прологе рассказывается, о том, что люди

после Ноева потопа забыли создавшего их бога, но потом в результате наблюдения природы пришли сами к мысли о существовании бога, и так возникли разные религии. В Прологе рассказывается, на какие части делится мир, о Трое, о происхождении Одина, правителя Трои (sic!) и его переселении в Швецию.

«Видение Гюльви» — наиболее цельная часть «Младшей Эдды». Содержание ее — языческие мифы и всевозможные сведения о языческих богах. Здесь рассказывается о возникновении мира, его устройстве, об отдельных богах и богинях, их именах, их жилищах, их подвигах и, наконец, о грядущей гибели мира и его втором рождении. Некоторые из мифов «Видения Гюльви» известны также из «Старшей Эдды» или иных источников, но рассказаны там менее подробно или иначе. Однако многие мифы в этой части «Младшей Эдды», например мифы о том, как был связан путами волк Фенрир, о мастере, который построил стены вокруг Мидгарда, о походе Тора к Утгарда-Локи и др., известны только из данного источника.

«Видение Гюльви» входит в состав книги, очевидно, потому, что мифологические имена нужно было знать скальдам. Однако здесь ничего не говорится о языке скальдов и сообщается намного больше того, что необходимо для понимания или использования скальдической фразеологии. Мифы рассказываются здесь явно как самоцель и притом с большим искусством. Эта часть «Младшей Эдды» имеет форму беседы между Гюльви — он скрывается под именем Ганглери — и тремя асами, Высоким, Равновысоким и Третьим. Живость этой беседе придают вопросы Ганглери, реплики по поводу услышанного характеризуют его как простодушного невежду, полного любопытства и пораженного чудесными рассказами. В то же время в этой игре участвуют и его собеседники: например, как бы опасаясь, что могут скомпрометировать Тора в глазах пришельца, они колеблются, рассказывать ли о его неудачах.

Гюльви пришел к асам — так говорится в начале «Видения Гюльви», — чтобы разведать, почему они так могущественны, и они рассказывают ему о богах, которым поклоняются, т. е. тоже асах, но уже других. Вдруг чертог, в котором происходит беседа, исчезает, Гюльви возвращается домой и рассказывает людям то, что он слышал от асов. Асы же присваивают себе имена асов, о которых они рассказывали, и выдают себя за них.

Смысл всего этого обрамления «Видения Гюльви» очень запутан. По-видимому, оно, с одной стороны, подразумевает эвгемеристическую трактовку языческих богов (т. е. толкование их как обоготворенных людей). Но, с другой стороны, асы — это не только те люди, с которыми беседует Ганглери и которые присваивают себе имена богов, но также и те боги, которым эти люди поклоняются. Таким образом, в трактовке языческих богов в «Видении Гюльви» проглядывает и вера в них как в богов.

Источники «Видения Гюльви» — это прежде всего мифологические песни «Старшей Эдды», а именно — «Прорицание вельвы», «Речи Вафтруднира» и «Речи Гримнира». «Прорицание вельвы» послужило, по-видимому, образцом в расположении материала (сначала — возникновение мира, а в конце — его гибель). В «Видении Гюльви» цитируется также ряд других песней из «Старшей Эдды» («Речи Высокого», «Поездка Скирнира», «Перебранка Локи» и т. д.), а также песни, известные только по «Видению Гюльви», а именно: «Заклинание Хеймдалля», стихи о Ньёрде и Скади и стихи, в которых упоминается богиня Гна. Предполагают, что на не сохранившихся песнях основан рассказ о смерти Бальдра. Не исключена возможность, что песни, которые цитируются в «Видении Гюльви», были записаны раньше, т. е. до составления «Эдды». Однако, по-видимому, сборника песней, называемого теперь «Старшая Эдда», еще не существовало. Если это действительно так, то «Старшая Эдда» не только не «Эдда», но и не «старшая». Вероятно, в «Видении Гюльви» использованы также кое-какие скальдические стихи, а также устные предания о богах.

«Язык поэзии» значительно менее целен, чем «Видение Гюльви». Обрамление его не выдержано. Вначале повествуется о том, как на пиру у асов морской великан Эгир беседует с богом поэзии Браги. Браги рассказывает Эгиру некоторые мифы, а потом отвечает на вопросы Эгира о разных способах выражения в поэзии, т. е. о кеннингах и хейти. Дальше в вопросах и ответах, но уже без упоминания об Эгире и Браги как собеседниках, рассказывается о том, какие кеннинги и хейти приняты для обозначения разных вещей, приводятся примеры из скальдической поэзии, а иногда и мифы или сказания, поясняющие тот или иной кеннинг. К концу «Языка поэзии» вопросы уже не задаются, а изложение все больше принимает характер

учебника (с современной точки зрения, скорее лексикологии, чем поэтики).

В «Языке поэзии» рассказываются мифы о похищении Идунн, обладательницы яблок жизни, и великане Тьяцци, о меде поэзии, о Торе и великане Хрунгнире, о Торе и великане Гейррёде, а также о золотых волосах богини Сив и сокровищах богов. В отличие от «Видения Гюльви», где есть только мифы или сказания о богах, «Язык поэзии» содержит и ряд героических сказаний, а именно: сказание о Нифлунгах (т. е. о Сигурде Убийце Дракона Фафнира, Брюнхильд и т. д.), о мельнице Гротти, о Хрольве Жердинке, о битве Хьяднингов. Источники всех этих мифов и сказаний те же, что и мифов в «Видении Гюльви»: древние песни, скальдические стихи, устные рассказы, а может быть, и некоторые уже ранее записанные произведения.

Большинство скальдических кеннингов известно именно из «Языка поэзии». Но в словах Снорри о кеннинге как поэтической фигуре и о его разновидностях много неясного. Логических определений и последовательной классификации у него нет. Впрочем, ее нет и в обширной современной литературе о скальдическом кеннинге.

В заключительной части «Языка поэзии» приводится большое количество хейти. Эта часть «Младшей Эдды» похожа поэтому больше на лексикологию, чем на поэтику. После «Языка поэзии» в рукописях «Младшей Эдды» приводятся так называемые «тулы», т. е. стихотворные перечни хейти.

«Перечень размеров», последняя часть «Младшей Эдды», содержит сто две строфы, каждая из которых должна иллюстрировать новый размер. Под размерами, однако, здесь подразумеваются не только метрические разновидности стиха, т. е. его разновидности, обусловленные различной расстановкой аллитерации или внутренних рифм, количеством слогов в строке и т. д., но и различные стилистические приемы — употребление тех или иных кеннингов, расположение предложений в строфе и т. п. «Перечень размеров» начинается с дротткветта, наиболее сложного скальдического размера, ему посвящены первые шестьдесят восемь строф, затем идут более простые размеры и, наконец, те, которые характерны для «Старшей Эдды».

«Перечень размеров» — это необычайно виртуозное произведение. В нем не только иллюстрируется масса метрических и стилистических явлений, но все эти иллюстрации связаны по содержанию: все они вместе образуют хвалебную песнь в честь норвежских правителей — короля Хакона и ярла Скули. Сначала прославляется Хакон, затем Скули, потом снова Хакон и наконец оба вместе. В конце этой хвалебной песни говорится, что она «будет жить вечно, пока не прекратится людской род и не погибнут миры». Но по иронии судьбы именно эта часть «Младшей Эдды» оказалась наименее долговечной.

Стихи в этой части «Младшей Эдды» сопровождаются прозаическим комментарием, в котором объясняются иллюстрируемые явления. Комментарий этот, видимо, не закончен: к концу он становится скуднее и наконец совсем исчезает. По стилю эта проза очень отличается от других частей «Младшей Эдды». Много в ней похоже на средневековые схоластические трактаты.

Прообразом «Перечня размеров» послужил, несомненно, так называемый «Старый ключ размеров», произведение, сочиненное в середине XII в. оркнейским ярлом Рёгнвальдом вместе с исландским скальдом Халлем Тораринссоном. Много в стихах «Перечня размеров» заимствовано из «Ключа размеров». Но в «Ключе» только восемьдесят две строфы и сорок два размера, а содержание более пестрое. В «Перечне» приводится целый ряд размеров, которые явно придуманы ее автором. Кроме того, систематизация размеров в «Перечне» гораздо последовательнее, чем в «Ключе».

Во времена Снорри поэзия скальдов доживала свой век. Снорри был одним из последних скальдов, сочинявших хвалебные песни в честь норвежских правителей. При дворе норвежского короля во времена Снорри давали себя знать новые литературные вкусы — куртуазные и романические. Скальды уже не пользовались там такой популярностью, как раньше. Так что учебником скальдического искусства его книга не стала. Но она стала гораздо большим, а именно — богатейшим источником наших знаний о том, что, если бы не эта книга, не нашло бы отражения в письменной литературе, и поэтому — памятником, который спустя более семисот лет после написания сохраняет свою актуальность.

Средневековая литература в Норвегии, Швеции и Дании

В то время как древняя литература Исландии уходит своими корнями в устную традицию, в конечном счете — общескандинавскую, у средневековой литературы Норвегии, Швеции и Дании таких корней нет. Ее корни вне Скандинавии — в письменных литературах передовых европейских стран того времени, в первую очередь — Франции и Англии. Другими словами, памятники средневековой литературы Норвегии, Швеции и Дании — это в основном подражания или переводы. Многие из них, в частности, наиболее самобытный памятник этой литературы «Деяния датчан» Саксона Грамматика, написаны на латинском языке.

Единственные памятники средневековой скандинавской литературы вне Исландии, восходящие к устной традиции, — это областные законы. Областные законы — древнейшие памятники шведского и датского языков (в Швеции — это вестъетские законы, а в Дании — сконские).

Областные законы — это собрание правил, сложившихся на областных, первоначально — племенных, тингах в результате народных решений по конкретным случаям и повторявшихся наизусть особым выборным лицом — лагманом. В языке и стиле областных законов много следов их первоначального бытования в устной традиции. Их язык совершенно свободен от книжной вычурности. Но он, по-видимому, не был тождествен и разговорному языку. Он торжественнее и размереннее, чем бывает разговорный язык, и в нем есть даже некоторые элементы поэтической формы: ритмизованные и аллитерирующие формулы. Все же законы — это не литература в собственном смысле слова, поскольку их функция — чисто практическая. Впрочем, Исландия и в этой области оказывается «литературнее» других скандинавских стран: в древнеисландских законах, а также в двух «родовых сагах» («Сага о Греттире» и «Сага о битве на хейди») сохранилось стихотворное «Клятвенное обещание мира» (*tryggðamál*), юридическая формула, которая в то же время —

высокая поэзия. Ничего подобного в других скандинавских странах не засвидетельствовано.

Основные жанры средневековой литературы в Норвегии, Швеции и Дании — это религиозная литература, литература дидактическая, рыцарские романы и литература историческая.

Средневековая религиозная литература, т. е. литература, пропагандирующая католическо-христианское мировоззрение, — это в основном переводы с латыни. Такими переводами были также и некоторые памятники древнеисландской литературы — исландские сборники «гомилий» (т. е. проповедей), «саги об апостолах», «саги о святых» (т. е. жития святых), «Сага о сошествии в ад», «Сага о Марии» и т. п. Но в то время как такие переводы составляют очень незначительную часть древнеисландской литературы, в средневековой литературе Норвегии, Швеции и Дании они составляют ее очень значительную часть. Характерно, в частности, что в ряде случаев перевод того или иного религиозного произведения (как, например, многих гомилий) был сделан в Норвегии раньше, чем в Исландии.

Особенно обильно религиозная литература представлена в средневековой Швеции. Насколько упорным было в свое время в Швеции сопротивление христианству (см. выше, с. 312), настолько ревностно позднее оно там было воспринято. При этом в Швеции сочинялись и оригинальные мистико-богословские произведения на латинском языке. Первым шведским автором, как его называют в шведских историях литературы, был Петрус де Дация (1235–1298). Он изучал богословие в Парижском университете, где его учителем был сам Фома Аквинский. Богословские трактаты на латинском языке сочинял также Боэтиус де Дация, который подвизался тогда в Париже. Характерно, однако, что неизвестно, был ли Боэтиус тоже шведом, как Петрус («Данией» называли тогда то Скандинавию вообще, то только Данию).

Центральная фигура шведской средневековой литературы — Святая Биргитта (1302–1373). Эта необыкновенно честолюбивая и властолюбивая женщина, дочь одного из наиболее влиятельных и богатых феодалов Швеции и мать восьмерых детей, овдовев и будучи уже немолодой, занялась религиозной деятельностью, совершала паломничества, умерщвляла плоть, имела «видения» и обращалась с грозными увещаниями к папам и королям. Она, в частности,

вдохновила шведского короля на крестовый поход против Руси (который окончился неудачей). В конце концов ей удалось достигнуть вершины своих честолюбивых стремлений — основать новый монашеский орден — биргиттинский — и быть канонизированной. Биргитта, оставила значительный след и в литературе. Ее «Откровения» — самое большое по объему произведение шведского Средневековья. «Откровения» были написаны или продиктованы Биргиттой по-шведски и потом переведены на латинский. Древнешведский текст «Откровений» представляет собой, по-видимому, обратный перевод с латинского.

Хотя в своем произведении Биргитта говорит о «видениях», которые она имела, ее «откровения» — это по своему содержанию не рассказ о мистических переживаниях, а проповедь. Большинство ее «откровений» обращены к определенным лицам и с определенной целью. Она увещевает, порицает, грозит и пророчит. Она активно вмешивается и в политическую жизнь своего времени, в частности, в борьбу короля с феодалами, выступая на стороне последних. Литературным образцом для ее творчества была Библия — книги пророков и «Апокалипсис». Ее видения — это, в сущности, аллегории, т. е. поэтические фигуры, характерные для жанра откровения. Шведские литературоведы обнаруживают у Биргитты литературный талант. Однако сама Биргитта явно ставила себе чисто практические, а не литературные цели.

В основанном в 1384 г. биргиттинском монастыре в Вадстене (в Эстерьётланде) была развернута обширная литературная деятельность, в основном переводческая. Переводились жития святых, гомилии, богословские сочинения вроде знаменитого «Элуцидариуса» и т. п. Эта так называемая «биргиттинская литература» в конце XIV и начале XV в. получила распространение также в Норвегии и Дании. Изобилующий свецизмами язык норвежских переводов этой литературы принято называть «биргиттинским норвежским» (*birgittinernorsk*). Вадстенский монастырь был крупнейшим поставщиком религиозной литературы в Скандинавии. Эта литература была в основном переводами с латинского. Но в Швеции сочинялись также оригинальные гимны, псалмы, молитвы и т. п.

Дидактическая литература в Средние века, в сущности, мало отличалась от религиозной: всякая религиозная литература была в

большей или меньшей степени дидактической, и всякая дидактичность — в какой-то мере и пропаганда католическо-христианского мировоззрения.

Наиболее самобытное дидактическое произведение скандинавского средневековья — это норвежское «Королевское Зерцало» (Konungsskuggsjá), написанное неизвестным автором около 1260 г. По форме «Королевское Зерцало» — это беседа отца с сыном или, вернее, поучение сына отцом. Сын задает вопросы, отец пространно отвечает на них. Поучения такого рода были распространенным жанром в европейской средневековой литературе. Есть и в древнерусской литературе аналогичное произведение, а именно «Поучение Владимира Мономаха».

Первая часть «Королевского Зерцала» посвящена купцам и тому, что они должны знать. Здесь рассказывается о заморских странах — Исландии, Гренландии, Ирландии, а также о северном сиянии, приливах и отливах, ветрах и т. п. Вторая часть посвящена королю и придворным. В ней много назидательных рассуждений, иллюстрируемых примерами или, вернее, цитатами из Библии. Кое-что в «Королевском Зерцале», возможно, почерпнуто ее автором из личных наблюдений. Но многое, по-видимому, списано откуда-то. По замыслу ее автора книга должна была содержать также части, посвященные духовным лицам и крестьянам. Но эти части остались ненаписанными. Произведение, аналогичное «Королевскому Зерцалу», представляет собой шведское «Правление королей и вождей» (Um styrilsí konunga oc höfdhinga), которое принадлежит неизвестному автору первой половины XIV в. Но, по-видимому, большая часть этого произведения — перевод одного латинского сочинения XIII в.

Рыцарский роман, жанр, который в XIII в. в Европе уже пережил эпоху своего расцвета, получил распространение и в Скандинавии. Однако в противоположность Исландии, где рыцарские романы не только переводились, но и сочинялись, и притом в большом количестве (см. выше), в других скандинавских странах рыцарские романы только переводились. Правда, средневековые переводы никогда не были сколько-нибудь точными, и это, конечно, связано с тем, что само различие между переводом и оригинальным сочинением отнюдь не всегда осознавалось, настолько слабым было развитие авторского самосознания. Не случайно относительно многих средневековых

произведений неясно, следует их считать за перевод или за оригинальное сочинение.

Первые в Скандинавии переводы рыцарских романов были сделаны по распоряжению норвежского короля Хакона Хаконарсона (1217–1263), долгое царствование которого было эпохой норвежского «великодержавия». При нем вводятся гербы и новые титулы (титулы барона, рыцаря и т. д.), ранее в Скандинавии неизвестные, его придворные усваивают новые европейские моды в одежде, убранстве и образе жизни, в моду входят и рыцарские романы. В 1226 г. по заказу короля Хакона монах Роберт (вероятно, англо-нормандец по происхождению) сделал перевод «Романа о Тристане», написанного по-французски около 1175 г. Его автором был некий Тома, живший при дворе английского короля Генриха Второго. Этот перевод известен как «Сага о Тристрате и Исёнд». Характерно, что, хотя перевод был сделан в Норвегии, он сохранился, как и многие другие переводы, только в исландском списке («Сагу о Тристрате и Исодд» следует отличать от «Саги о Тристрате и Исодд», более позднего исландского перевода или, вернее, пересказа того же произведения). Стиль «Саги о Тристрате и Исёнд» витиеват. Он изобилует разного рода риторическими украшениями. Особенно характерны для него манерные повторения одной и той же мысли другими словами и (что, в сущности, не менее манерно) тщательное избегание повторения того же слова в том же предложении. Предполагается, что стиль этого перевода послужил образцом для всех позднейших переводов. «Сага о Тристрате и Исёнд» оказала, как обычно предполагается, значительное влияние и на оригинальную исландскую литературу. Влияние этой саги усматривают даже в некоторых «родовых сагах».

Два других перевода французских рыцарских романов, тоже сделанные по заказу короля Хакона, известны как «Сага об Элисе и Росамунде» и «Сага об Ивенте». По заказу того же короля были переведены в прозе стихи Марии Французской. Перевод известен как «Стренглейкар» (буквально «песни»). «Сага о Карле Великом и его витязях» — это тоже, по-видимому, перевод с французского, заказанный королем Хаконем.

В самом начале XIV в. жена норвежского короля Хакона Магнуссона Эвфемия, немка по происхождению, заказала, по-видимому, для своего шведского зятя герцога Эрика, стихотворный

перевод на шведский язык трех рыцарских романов (эти романы — «Иван Рыцарь Льва», «Герцог Фредерик Норманский» и «Флорес и Блансефлор»). Перевод этот — он известен как «Песни Эвфемии» — был первым переводом рыцарских романов на шведский язык. Он был новаторством и в отношении формы: благодаря ему тонический рифмованный стих немецкого происхождения стал в Швеции обычным стихотворным размером, «Песни Эвфемии» были переведены потом на датский язык. Позднее были сделаны шведские и датские переводы также некоторых других рыцарских романов.

Историческая литература в Средние века была в Швеции и Норвегии довольно скудной.

Известную аналогию исландским сагам представляет собой шведская «Гута-сага», краткий рассказ о заселении острова Готланд, его включении в шведское государство и христианизации. «Гутасага» сохранилась в ютландских законах. Она была написана, видимо, в начале XIII в., но восходит, несомненно, к более древней устной традиции.

Наиболее самобытное историческое произведение шведского Средневековья — это «Эрикова хроника». Жанр рифмованной хроники возник в XII в. во Франции и позднее распространился и в немецкой Прибалтике. Прообразом «Эриковой хроники» были немецкие рифмованные хроники. Но очень заметно в ней и влияние рыцарского романа. «Эрикова хроника» была написана около 1320 г., но сохранилась только в списках XV в. У нее были, по-видимому, как устные, так и письменные источники. Она охватывает период шведской истории с 1220 по 1320 г., но большая ее часть посвящена событиям после 1290 г., распре между королем Биргером и его братом герцогом Эриком (откуда я название хроники). Однако, следуя шаблонам рыцарского романа, автор уделяет военным подвигам, рыцарским турнирам и пышным празднествам гораздо больше внимания, чем политическим событиям. Высказывалось предположение, что «Эрикова хроника» написана тем же автором, что и «Песни Евфемии»: и стихосложение, и манера в этих произведениях сходны.

В Швеции сочинялись и другие рифмованные хроники, но по своим художественным достоинствам все они сильно уступают «Эриковой хронике». Есть и датская рифмованная хроника. Она

охватывает период от мифического короля Хумбла до середины XV в. Она была написана, по-видимому, несколькими авторами и напечатана в 1495 г. Это была первая печатная книга на датском языке (в том же году вышла и первая печатная книга на шведском языке — «О дьявольском искушении»).

Хотя «королевские саги» (см. выше) — это, как правило, история Норвегии, исследования сложных взаимоотношений между этими сагами показали, что все они, написанные на языке, в то время еще общем для Исландии и Норвегии, были созданием исландцев, а не норвежцев. Единственное исключение — это так называемая «Сводка» (*Ágrip*), «королевская сага», охватывающая (вернее, первоначально охватывавшая, она не сохранилась полностью) историю Норвегии с IX в. по 1177 г. и написанная, вероятно, в конце XII в. Любопытно, однако, что эта «королевская сага», написанная норвежцем, а не исландцем, сохранилась только в исландском списке.

Сохранилось также два латинских исторических сочинения, написанных в XII–XIII вв. в Норвегии, — «История древних норвежских королей» (*Historia de antiquitate regum Norwagiensium*) и «История Норвегии» (*Historia Norwegiae*). Автор первого из них — монах Теодрик, автор второго неизвестен. Эти сочинения, хотя и представляют некоторую ценность как исторические источники (особенно первое из них), однако как литературные произведения не могут идти ни в какое сравнение с исландскими «королевскими сагами».

Гораздо богаче была средневековая историческая литература в Дании. Вся она на латинском языке.

Вторая половина XII и первая половина XIII в. — эпоха датского «великодержавия». В Дании создавалась историческая литература, задачей которой было возвеличение прошлого датского государства. Поскольку в Дании христианство упрочилось давно, еще в X в., в датской исторической литературе эпохи «великодержавия» не было враждебности к языческому прошлому. Религиозные интересы были в ней подчинены политическим. Вдохновителем и покровителем этой литературы был Абсалон (1128–1201), епископ в Роскиле, столице Дании, и архиепископ в Лунде, тогдашнем центре книжной, т. е. латиноязычной, культуры в Скандинавии. По распоряжению Абсалона составлялись монастырские анналы и собирались рукописи. По заказу

Абсалона Свен Аггесен написал около 1190 г. «Краткую историю датских королей». Она составлена в стиле средневековых латинских хроник, но основана отчасти на устной традиции. Секретарем Абсалона был Саксон Грамматик, один из выдающихся авторов европейского Средневековья.

О жизни Саксона Грамматика известно только, что он родился около 1150 г., учился в Парижском университете и был секретарем Абсалона, который побудил его написать «Деяния датчан» (*Gesta Danorum*). Сам Саксон говорит об этом так: «Поскольку другие племена имеют обыкновение гордиться подвигами, которые они совершили, и с радостью воспоминать о своих предках, мог ли архиепископ Дании Абсалон, который всегда горел ревностью к возвеличению своей родины, примириться с тем, что датчане лишены такого сочинения и хвалебного памятника, вследствие чего он, после того как другие отказались взять на себя эту работу, поручил мне, самому малому из его слуг, написать датскую историю, и посредством настойчивых увещаний принудил меня, недостойного, приняться за работу, которая превосходит мои силы». Это витиеватое рассуждение дает хорошее представление о стиле Саксона. Стиль этот отнюдь не оригинален. Саксон подражал средневековым латинским авторам, всего больше — Валериусу Максимусу. Именно за превосходное знание латыни Саксон был прозван «Грамматиком». Его называли также «Саксон Длинный», имея в виду то ли его рост, то ли длину его произведений. Его витиеватое многословие вызывало восхищение ученых. В частности, Эразм Роттердамский хвалил Саксона за «удивительное изобилие слов» и «многообразие оборотов». От стиля исландских саг, т. е. стиля, восходящего к устной традиции, стиль Саксона очень далек. Тем не менее по своему содержанию книга Саксона — это богатейшее собрание сказаний, несомненно восходящих к древней устной традиции.

«Деяния датчан» состоят из шестнадцати «книг», умещающихся в одном толстом томе. Первые девять книг посвящены легендарным временам. В остальных семи, охватывающих период с 936 по 1202 г., рассказывается о царствовании исторических датских королей. Порядок и время написания отдельных книг остаются спорными. От рукописи Саксона сохранилось всего несколько страниц. Текст «Деяний» известен только по его первому печатному изданию,

вышедшему в Париже в 1514 г. Его подготовил датский ученый Кристьерн Педерсен.

Источники той части «Деяний датчан», где рассказывается о царствовании исторических датских королей, в основном известны: с десятой книги Саксон основывался на разных письменных источниках — анналах и т. п., а в самых последних книгах — на свидетельствах очевидцев. Он и сам был свидетелем событий царствования Вальдемара I (1157–1182), и недаром четырнадцатая книга «Деяний датчан», т. е. книга, посвященная целиком его царствованию и кончающаяся избранием Абсалона в архиепископы, — самая длинная. Но что касается той части «Деяний датчан», где рассказывается о легендарных датских королях, то ее источники — это проблема, которая до сих пор не может считаться окончательно решенной.

Среди сказаний, использованных Саксоном в первых девяти книгах, многие известны по древнеисландским памятникам. В частности, есть у Саксона пересказы некоторых эддических мифов. Так, то, что Саксон рассказывает о Бальдерусе и его убийце Хотерусе, сыне шведского короля, — это, несомненно, известный по «Младшей Эдде» миф о Бальдре и его убийце, слепом боге Хёде. Но у Саксона Бальдерус и Хотерус — люди, а не боги. Есть среди сказаний, использованных Саксоном, и такие, которые известны по древнеанглийским памятникам. Таково, например, сказание об Уффе. Но в английских источниках Оффа — король англов, а не данов. Предполагается, что историческая основа этого сказания — события IV в. Саксон использовал и такие сказания, которые нигде, кроме как в его произведении, не засвидетельствованы, например сказание об Амлете, юноше, который притворяется сумасшедшим, чтобы получить возможность отомстить убийце его отца, женившемуся на его матери и завладевшему престолом. Это сказание попало через французское посредство в Англию и послужило сюжетом шекспировского «Гамлета».

Хотя книга Саксона в основном прозаическое произведение, кое-где в ней есть стихи. По-видимому, некоторые из этих стихов — перевод древних героических песней, которые были источниками его труда. К сожалению, однако, Саксон был не только отличным латинистом, но и отлично владел классическими стихотворными размерами, и, переводя древние героические песни на латинский язык,

он, чтобы удовлетворить требованиям латинского стихосложения, сильно коверкал стиль этих песен. Все же, если стихи Саксона перевести на древнеисландский язык (т. е. язык, наиболее близкий к языку предполагаемых источников Саксона), то в ряде случаев получаются аллитерирующие стихотворные строки в эддическом размере. Так были в какой-то мере восстановлены три героические песни.

Одна из них — «Речи Бьярки». В этой песни Бьярки и Хьяльти, дружинники конунга Хрольва Жердинки, воодушевляют друг друга и других дружинников на бой, в котором они хотят погибнуть вместе с конунгом и тем отплатить ему за его щедрость. Фрагмент этой песни приводится в «Младшей Эдде», а в «Круге Земном» рассказывается, что эту песнь исполнял исландец Тормод Скальд Черных Бровей для воодушевления войска Олава Святого перед битвой при Стикластадире, в которой король погиб.

Другая героическая песнь, которую удалось восстановить по «Деяниям датчан», — это «Песнь об Ингьяльде». В ней Старкад, старый дружинник конунга Ингьяльда, призывает молодого конунга, который примирился с убийцей своего отца и женился на его дочери, отомстить убийце. Сказание это представлено и в древнеанглийской поэме «Беовульф», но там Ингьяльд — король хадобардов, а не данов.

Третья героическая песнь, которую удалось восстановить по «Деяниям датчан», — это «Песнь о Хагбарде». В основе этой песни лежит сказание о кровавой расправе между родом Сигара, отца Сигне, и родом Хагбарда, убийце сыновей Сигара и возлюбленном Сигне. Когда Хагбарда, схваченного воинами Сигара в спальне Сигне, подводят к виселице, он просит, чтобы сначала вздернули на виселицу его плащ, и, видя, что запылал дом, который Сигне, приняв его плащ за него самого, подожгла, чтобы последовать за ним в Хель, просит повесить и его. Родичи Хагбарда, мстя за него, уничтожают род Сигара. Характерна трактовка, которую это героическое сказание получило впоследствии в балладах (см. ниже).

Выдающийся датский фольклорист Аксель Ольрик в своей монументальной работе об источниках легендарной части «Деяний датчан» доказывал, что у Саксона было два основных источника — датские героические песни и норвежские саги, слышанные им от какого-то норвежца или исландца. В позднейших исследованиях,

однако, ставилась под сомнение методика, при помощи которой Ольрик определял национальное происхождение источников, использованных Саксоном, и высказывалось предположение, что у Саксона были в основном исландские источники. Сам Саксон говорит в «Деяниях датчан», что слышал многое от исландцев, и в частности от исландца по имени Арнальд, т. е., очевидно, от скальда Арнальда Торвальдссона, о котором известно, что он бывал в Дании во времена Саксона. Но в Дании могли бывать и другие исландцы.

Проблема, в сущности, заключается и в том, что, хотя Саксон, очевидно, принимал героические песни и сказания, которые он использовал, за достоверную традицию, т. е. за историческую правду, он в то же время чрезвычайно свободно обращался с этими песнями и сказаниями, пересочинял их, добавлял свой вымысел, добиваясь того, чтобы получилась генеалогическая цепочка датских королей, правивших друг за другом (от Дана, их мифического предка, до Горма Старого, первого исторического датского короля, их получилось у Саксона около шестидесяти!). Каким образом Саксон мог принимать свой вымысел за историческую правду? Проблема эта, по-видимому, аналогична той, которую представляет собой вымысел в исландских сагах (см. выше).

Баллады

Во всех скандинавских странах представлен жанр устной повествовательной поэзии, который по-датски и по-норвежски обычно называется *folkevisе*, а по-шведски — *folkvisa*. И то, и другое слово — калька немецкого слова *Volkslied* «народная песня», введенного в конце XVIII в. пионером романтической фольклористики Гердером. В последнее время, однако, в Скандинавии распространяются и соответствия слова «баллада» (шведское *ballad*, датское и норвежское *ballade*), как этот жанр обычно называется в других европейских странах (английское *ballad*, немецкое *Ballade* и т. д.). Слово это — романского происхождения (провансальское *balada* «плясовая песнь» от *balare* «танцевать», сравни русские слова того же происхождения «бал» и «балет»). По-исландски этот жанр называется *fomkvaedi*, буквально «древняя песнь», а по-фарерски — просто *kvaedi* «песнь». Просто «песней» этот жанр назывался в устной традиции по всей Скандинавии (по-датски *visе*, по-шведски *visa* и т. д.). По-русски он называется также «народная баллада».

Считается установленным, что в Скандинавии баллада это жанр средневековый, т. е. возникший в Средние века, в XII–XIII вв., и всего раньше — в Дании. Однако никаких прямых свидетельств о том, как возник жанр баллады в Скандинавии, в сущности, нет. Баллада представлена в Скандинавии только в записях нового времени.

От баллад, которые, как предполагается, возникали в XII–XIV вв., не сохранилось ничего. Но в «Песнях Эвфемии», шведском стихотворном переводе начала XIV в., есть трафаретные выражения и строчки в балладном стиле. От XV в. сохранилось очень мало, только фрагменты. Древнейший из них — строфа из одной датской баллады на карте Гренландии 1425 г. Припев другой датской баллады вписан в рукопись 1454 г. как проба пера. Припев еще одной баллады есть в фреске конца XV в. в шведской церкви. В рукописи конца XV в. есть семь строф из одной датской баллады. От XVI в. сохранилось гораздо больше. Среди датской знатной молодежи стали тогда модными рукописные песенники, составлявшиеся в основном из датских подражаний немецкой любовной лирике. В этих песенниках есть и

баллады. Древнейшая из рукописей такого рода — это так называемая «Сердечная книга» (рукопись обрезана так, что имеет форму сердца). Она была написана в 1553–1555 гг.

К концу XVI в. относится и первый печатный сборник скандинавских баллад: датский королевский историограф Ведель издал в 1591 г. «Сто избранных датских песней о различных замечательных подвигах и других необыкновенных приключениях, случившихся в этом королевстве с древними героями, прославленными королями и другими знатными лицами (и т. д.)». Как видно из этого заглавия, Ведель принимал баллады за повествования в основном исторические. От конца XVI и от XVII в. сохранился ряд рукописных сборников датских баллад. Как правило, сборники эти — своего рода дамские альбомы (по-видимому, баллады были тогда модным развлечением среди знатных дам). К концу XVI и к XVII в. относятся и древнейшие шведские рукописные сборники баллад (они были изданы в трех томах А. Нуреном в 1884–1925 гг.). В конце XVI в. в Дании появились и первые лубочные издания баллад. Впоследствии их было много и в Дании, и в Швеции, и они, вероятно, оказали известное влияние на устную традицию.

Систематическое собирательство баллад (причем не только текстов, но и мелодий) началось в Скандинавии только в эпоху романтизма. Художественные достоинства баллады как жанра были впервые оценены. Баллады бытовали тогда исключительно в крестьянской среде. Поэтому они и стали называться «народными песнями». В Швеции собирательство баллад началось с первой половины XIX в., и его результатом были первые издания шведских баллад (А. А. Афселиуса и Э. Г. Гейера в трех томах в 1814–1818 гг. и А. И. Арвидссона в трех томах в 1834–1842 гг.). Тогда же начали собирать баллады и в Дании, и там было собрано всего больше баллад. Знаменитое издание датских баллад, начатое С. Грундтвигом в 1853 г., продолженное А. Ольриком и завершенное Х. Грюнер-Нильсеном в 1943 г., — это одно из самых монументальных изданий фольклора вообще (десять огромных томов!). В нем воспроизведены все имеющиеся записи датских баллад.

Древнейшие исландские рукописные сборники баллад относятся к XVII в. Исландские баллады были изданы С. Грундтвигом и Йоуном Сигурдссоном в двух томах в 1855–1885 гг. и Йоуном Хельгасоном в

семи томах в 1962–1970 гг. Древнейшие записи фарерских баллад относятся к концу XVIII в., в течение XIX в. их вышло несколько изданий (издания Х. К. Люнгбю в 1822 г., В. У. Хаммерсхаймба в 1851, 1855 и 1891 гг. и С. Грундтвига в 1886 г.). Всего позже началось собирательство норвежских баллад — только в 40-х гг. XIX в., а первые издания норвежских баллад появились только в середине XIX в. (издания М. Б. Ланста в 1852–1853 гг. и С. Бюгге в 1858 г.). В конце XIX и XX в. вышло также несколько популярных изданий скандинавских баллад — датских (С. Грундтвига, А. Ольрика, Э. фон дер Рекке), шведских (С. Эка, Б. Йунссона), норвежских (К. Листеля и М. Му, У. Бё и С. Сульхейма).

Однако записи баллад, сделанные в Новое время, не только не проливают света на то, как возник жанр баллады, но, в сущности, не дают и верного представления о том, как баллады бытовали в устной традиции. Ведь, судя по обилию вариантных записей, для исполнителей (да и записывателей) баллада была не фиксированным текстом, а только сюжетной схемой, требовавшей словесного наполнения. Но если баллада не была для ее исполнителей фиксированным текстом, то очевидно, что каждое ее исполнение было фактически созданием нового произведения, хотя не осознававшимся ни исполнителями, ни записывателями как сочинение. Конечно, поскольку исполнитель не осознавал себя сочинителем, он не стремился к оригинальности, и поэтому отличие баллады в его исполнении от «той же баллады» других исполнителей могло быть минимальным или даже сводиться к нулю. Тем не менее в силу нефиксированности текста, т. е. неотчлененности исполнения от сочинения, всякое исполнение было живым творчеством, независимо от того, насколько результат этого творчества отличался от результатов других исполнений.

Между тем в результате всякой записи баллада превращалась в фиксированный текст, т. е. нечто прямо противоположное тому, чем она была в устной традиции. Различие между балладой в устной традиции и балладой в записи справедливо сравнивали с различием между живым цветком и цветком засушенным. В самом деле, ведь то живое творчество, которое должно было иметь место во время исполнения баллады, не находило никакого отражения в записи. Творчество это оставалось, так сказать, «за записью».

Вместе с тем записи не были фонограммами. Они всегда подразумевали какую-то литературную обработку того, что записывалось. Еще большую литературную обработку баллад, как правило, подразумевало их издание. Само принятие одного из текстов «той же баллады» за основной, а остальных — за «варианты» — это, в сущности, литературная обработка. Ведь в устной традиции такого деления нет! Нередко в изданиях текст баллад составляется из элементов, взятых из разных записей, а в то же время в записи отмечается все, что по тем или иным соображениям принимается за «неисконное», «неподлинное», «результат порчи» и т. п. Даже если даются все существующие записи «той же баллады» (как это сделано в издании, начатом Грундтвигом), эти записи — лишь ряд фиксированных текстов, и живое балладное творчество и в этом случае оставлено «за записью».

* * *

Балладный стихотворный размер одинаков во всех скандинавских странах. Есть две его разновидности: двухстрочный и четырехстрочный.

В двухстрочном размере две строки связаны конечными рифмами, мужскими или женскими, и в каждой строке есть четыре ударных слога, т. е. слога, несущих метрическое ударение, тогда как количество безударных слогов и их распределение в строке различны. В каждой двухстрочной строфе есть припев, повторяющийся из строфы в строфу. Он либо состоит из одной строки, которая следует за четной строкой, либо (чаще) состоит из двух строк, из которых одна вклинивается между строками, а вторая следует за четной строкой. Например:

Педер однажды на юге был,
Юную девушку он полюбил.
— Любимая, отчего ты грустна?

Или:

К Асбьёрну ныне приехал брат,
— Темная ночь на дворе, —
Шутливые речи они говорят.
— А у девиц веселье.

В четырехстрочном размере конечными рифмами, мужскими или женскими, связаны только четные строки. В нечетных строках такой строфы есть четыре ударных слога, в четных — три, а припев следует за последней строкой. Например:

Его борода висит до колен,
Как будто конская грива,
А сзади свисает у Аре хвост,
Мохнатый и длинный на диво.
— А солнце светит, как золото, над Тронхеймом.

Встречается, однако, четырехстрочная строфа, в которой во всех строках есть только три ударных слога. Например:

Ранним летним утром,
Чуть жаворонок запел,
Юный Палле Буссон
Уже одеться успел.
— Пора в седло!

Иногда встречается четырехстрочная строфа, в которой в четных строках есть только два ударных слога.

Поскольку в обеих разновидностях балладного размера количество безударных слогов в строке и их распределение могут варьировать, то варьирует и ритм, а также количество слогов в строке, т. е. ее длина. Конечная рифма в обоих балладных размерах обязательна. Но часто это не полная рифма, а ассонанс (рифмуют только гласные, но не согласные). Что же касается аллитерации, то она, хотя и встречается в балладах, но никогда не используется систематически, так, как она использовалась в эддической и

скальдической поэзии. Иногда встречается более сложная строфическая композиция (припев, отличающийся по размеру от остальных строк в строфе или состоящий из нескольких строк, и т. п.).

Не подлежит сомнению, что баллада существовала только как песня и что, как правило, она была плясовой песней. Есть ряд свидетельств о том, что обычай танцевать баллады был распространен по всей Скандинавии. Танец заключался в том, что танцующие обоего пола становились в круг или в цепь и делали сначала два шага налево, а потом шаг направо и т. д. Запевала пел строфы баллады, а все остальные — только припев. Таким образом, в сущности, исполнителем баллады был запевала. Обычай этот до совсем недавнего времени сохранился на Фарерских островах. Шведский балладовед С. Эк, наблюдавший там такое исполнение баллад в 1927 г., в канун дня святого Олава (28 июля), рассказывает, что хоровод продолжался до самого утра и что ему никогда не приходилось видеть такого радостного танца и такого множества сияющих весельем лиц. По-видимому, однако, не все баллады были связаны с танцем. Судя по некоторым припевам, баллады пелись также во время поездок верхом или на лодке, а также во время той или иной работы.

В изданиях баллад припев всегда приводится только после первой и последней строф. Но в устной традиции его пели, конечно, после каждой строфы. Слова балладного припева — это обычно либо намек на содержание баллады, либо просто лирическое восклицание, не обязательно связанное с содержанием баллады. Не случайно, однако, во многих балладных припевах идет речь о танце, и по своему содержанию такой припев — это как бы приглашение к танцу. Во многих записях баллада начинается с лирической строфы, не связанной по содержанию с остальными строфами и нередко отличной от них по форме. Припев в таких балладах — это строки из этой строфы. Некоторые балладоведы считают, что припев развился из такой строфы, другие, наоборот, — что такая строфа развилась из припева.

С эддическим и скальдическим стихом стихотворная форма баллады никак не связана. Основной организующий момент в ней — конечная рифма, а не аллитерация. Между тем балладная стихотворная форма, как и обычай танца в сопровождении пения, были представлены в ту эпоху, когда возникла баллада, во Франции.

Поэтому принято считать, что скандинавская баллада как стихотворная форма — иноземного, и скорее всего французского, происхождения. Как обычно предполагается, из Франции же, по-видимому, еще в первой половине XII в., проник в Скандинавию и обычай танца в сопровождении пения. Однако из того, что стихотворная форма баллады произошла из Франции, отнюдь не следует, что баллада как жанр тоже произошла из Франции. Балладу как жанр определяет не та или иная стихотворная форма. Танцевальная песня повествовательного характера появилась во Франции только в конце Средневековья, т. е. позднее, чем в Скандинавии. Вместе с тем характерно, что у баллады ряда других стран (например, у русской баллады) стихотворная форма совсем не такая, как у скандинавской баллады, но это не делает баллады этих стран менее типичными.

* * *

В гораздо большей мере, чем стихотворная форма, скандинавскую балладу определяет ее стиль, ее фразеология.

Для стиля скандинавской баллады характерно прежде всего то, что можно было бы назвать «перепевами», т. е. наличие в балладе строк, в большей или меньшей мере сходных со строками в других балладах. Общее для всех таких перепевов то, что, во-первых, они всегда как-то связаны с ритмическими единицами, на которые распадается баллада, т. е. строкой или строфой, и, во-вторых, за этими перепевами всегда чувствуется полное отсутствие какого-либо стремления к оригинальному или индивидуальному. Такие перепевы, однако, едва ли просто заимствования из баллады в балладу. Скорее, они результат того, что ее исполнитель свободно черпал из фонда традиционной балладной фразеологии, которым он владел. Фонд этот был, по-видимому, в значительной степени общескандинавским, и отсюда сходство между балладами разных скандинавских стран.

Утверждалось, что сущность балладного стиля заключается в обилии постоянных эпитетов и прочих стереотипных выражений. Действительно, в балладах девушка обычно «красивая», земля — «черная», роща — «зеленая», локоны — «золотые», волк — «серый», плащ — «черный», руки — «белые» и т. п. Однако такие постоянные

эпитеты — это всегда лишь элементы перепевов, не исчерпывающие их и не обязательные в них. Утверждалось также, что сущность стиля скандинавских баллад заключается в том, что ситуации, характерные для баллад, а также действующие лица и события в балладах описываются всегда в одних и тех же выражениях. Однако и это, в сущности, неверно. Правда, в балладах часто описываются такие повторяющиеся ситуации, как выезд героя из дома или его возвращение домой, сватовство, любовное свидание и т. п., или такие события, как убийство соперника, смерть от горя и т. п., причем эти описания действительно, как правило, перепевы, т. е. в какой-то мере повторения того, что есть и в других балладах. Однако это отнюдь не обязательно дословные повторения. Сходство между строками из двух разных баллад не обязательно тождество. Оно может ограничиваться синтаксической структурой, а синтаксическое сходство — сопровождаться смысловым сходством, но может его и не быть. Вместе с тем синтаксическое сходство может сопровождаться словесными совпадениями, в свою очередь, словесное совпадение — ограничиваться одним словом в строке или строфе или, наоборот, все слова строки или даже строфы могут совпадать, кроме одного (например, имени собственного). Возможны и разные другие случаи сходства. Полное совпадение строк или строф из разных баллад — это только частный случай перпева. Неверно поэтому утверждение, что для балладного стиля характерна стереотипность выражения, т. е. его фиксированность. Сущность этого стиля заключается скорее, наоборот, в нефиксированности выражения, несмотря на его традиционность.

Если бы были выявлены все случаи сходства между скандинавскими балладами, то, возможно, оказалось бы, что эти баллады целиком разложимы на перепевы, и, вероятно, удалось бы свести их к ограниченному числу каких-то абстрактных схем. Возможно, что выявление таких схем пролило бы свет на психологию балладного творчества. Однако и так очевидно, в сущности, что в устной повествовательной поэзии наличие перепевов, как и нефиксированность текста, — это непосредственный и неизбежный результат неосознанности авторства.

Балладная фразеология явно никак не связана с эддической или скальдической фразеологией. Ничего похожего на хейти или кеннинги в скандинавских балладах нет. Однако в балладных перпевах есть

немало слов и оборотов, давно вышедших из употребления вне балладного творчества. Вместе с тем в средневековых письменных памятниках обычны слова и обороты, характерные для баллад, записанных в новое время. Всего вероятнее поэтому, с одной стороны, что балладная фразеология сложилась в основном еще в Средние века, а с другой стороны, что она возникла, когда древняя поэзия уже отжила или отживала свой век. Вероятно, она складывалась в связи с появлением в Скандинавии хороводного танца, сопровождаемого пением. Однако она — чисто скандинавского языкового материала. Поэтому никак нельзя сказать, что фразеология скандинавской баллады иноземного происхождения.

* * *

Не менее чем фразеология для скандинавской баллады характерна ее сюжетика, причем, хотя балладная сюжетика, так же как балладная фразеология, в основном — общескандинавская, специфика этой сюжетики в отдельных областях Скандинавии в ряде случаев поддается определению. Так, удастся определить, какая балладная сюжетика характерна для востока Скандинавии (т. е. Дании и Швеции) в отличие от ее запада (т. е. Норвегии, Фарерских островов и Исландии).

Принято употреблять слово «баллада» и его эквиваленты на разных языках не только как название жанра, но и в значении «балладный сюжет». Обычно поэтому балладу на один и тот же сюжет, но на другом языке принято называть «той же балладой». Такое словоупотребление объясняется, по-видимому, тем, что в изданиях всякая баллада — это всегда вместе с тем и определенный сюжет. Однако в конечном счете такое словоупотребление объясняется, вероятно, тем, что, поскольку для носителя балладной традиции понятие «сюжет», конечно, не существовало и сюжетная схема была неотчленена от ее словесного наполнения, баллада на тот же сюжет была для него, естественно, «той же балладой», как бы ни видоизменялось словесное наполнение этой сюжетной схемы или даже сама эта схема. Но неотчлененность сюжета от произведения на данный сюжет — это,

конечно, естественное следствие традиционности сюжета в сочетании с неосознанностью авторства.

О том, в какой мере балладная сюжетика была общескандинавской, дают представление, например, следующие цифры: из баллад, записанных в Швеции, 89% имеют соответствия в Дании или других скандинавских странах, а из баллад, записанных в Норвегии, 70% имеют соответствия в Дании и 58% — в Швеции.

В зависимости от их сюжетов скандинавские баллады принято делить, следуя Грундтвигу, знаменитому издателю датских баллад, на героические, легендарные, исторические, сказочные и рыцарские. Выделяют также группу шуточных баллад. Баллады классифицируют не по какому-то единому основанию. Поэтому, как это неизбежно в классификациях, в которых не выдержан *principium divisionis*, отнесение некоторых баллад в ту или иную группу совершенно условно (было бы одинаково логично отнести такие баллады как в одну из данных групп, так и в какую-то другую), а самая большая из этих групп (так называемые «рыцарские баллады») характеризуются лишь отсутствием в ней тех признаков, по которым выделены остальные группы.

Героические баллады (по-датски — *kæmpeviser*, по-норвежски — *kjæmpeviser*, по-шведски — *kämpavisor*) — это очень маленькая группа. В издании датских баллад, начатом Грундтвигом, их всего около 6%. В Норвегии их процент несколько выше, и он еще выше на Фарерских островах. «Героическими» принято называть баллады, в которых идет речь о древних героях, т. е. героях эддических песней, «саг о древних временах», нижненемецкой героической поэзии и французского героического эпоса. Название «героические», в сущности, совершенно условно. Героический дух в балладах этой группы совсем не обязателен. Многие из них шуточные или бурлескны по тону.

К героическим относят, например, бурлескную балладу, в которой сюжет совпадает с сюжетом «Песни о Трюме», одной из мифологических песней «Старшей Эдды». Имена Тора, Локи и Фрейи искажены в этой балладе до неузнаваемости. В фарерских балладах есть и другие отзвуки эддических мифов. Но боги в них, как правило, превратились то ли в троллей, то ли просто в витязей. Все эти баллады с мифологическими сюжетами относят и к балладам сказочным. Героической считается также баллада, сюжет которой соответствует

сюжету эддической песни о Свипдаге (ее нет в основной рукописи «Старшей Эдды», и ее не всегда включают в издания этого памятника). Сюжет этой эддической песни чисто сказочный. Балладу тоже относят иногда к сказочным. К бесспорно героическим относятся баллады, в которых речь идет о Сигурде, самом знаменитом из героев эддических песней. Таких баллад всего больше на Фарерских островах. Из героев нижненемецкой героической поэзии наибольшую популярность в Скандинавии приобрел Дидрик (остготский король Теодорих), а из французского героического эпоса — Хольгер Данске (франкский вождь Аутхариус, известный во французском эпосе как Ожье Датчанин). Оба они — герои ряда скандинавских баллад.

Сюжет самой знаменитой из датских героических баллад восходит к датской героической «Песни о Хагбарде», известной по пересказу Саксона Грамматика (см. выше). Из сравнения этой песни с балладой на тот же сюжет видно, как трансформировалось сказание: в героической песни Хагбард был схвачен воинами Сигара после долгого и ожесточенного сопротивления, в балладе его легко одолели, связав одним волоском его возлюбленной (он так любил Сигне, что не мог порвать ее волоска!); героическая песнь кончается тем, что брат Хагбарда мстит за него, уничтожая весь род Сигара, между тем баллада заканчивается словами Сигара: «Если бы я знал, что любовь так сильна, я бы не сделал этого [т. е. не повесил бы Хагбарда] ради всей Дании!» Роль романического момента усилилась, а родовая распря отошла на задний план.

К героическим относят также баллады, которые по своим сюжетам восходят к тем или иным «сагам о древних временах». Обычно в таких балладах рассказывается в шутовском тоне о том, как герой вызволяет королевскую дочь из плена тролля, о злой мачехе, которая оказывается троллихой, и т. п. По сравнению с сагами сказочный элемент в таких балладах обычно усилен. Происхождение сюжетов этих баллад из саг сказывается и в их композиции: подобно сагам, они обычно распадаются на более или менее самостоятельные эпизоды. Баллады, в которых главную роль играют тролли или троллихи, относят также к сказочным.

Грундтвиг считал, что героические баллады, т. е. баллады, в основном восходящие к древнеисландской литературе, — это древнейший тип баллад, а то, что они представлены и в Дании, по его

мнению, доказывает общескандинавский характер этой литературы. Однако в результате позднейших исследований стало общепризнанным, что героическая баллада возникла в западной Скандинавии (Норвегии) и сравнительно поздно мигрировала в восточную Скандинавию (Данию и Швецию).

* * *

Легендарные баллады (по-датски *legendeviser*, от *legende* «житие», по-норвежски также *heilagviser*, по-шведски — *legendvisor*) — группа такая же маленькая, как и предыдущая. К легендарным относят баллады, в которых есть какие-либо проявления католическо-христианского мировоззрения. Главное действующее лицо в них нередко святой или святая. Так, есть баллада о том, как Олав Святой расправляется с троллями. Баллада эта была очень популярна в Дании и Швеции, о чем свидетельствуют изображения сцен из нее на стенах ряда датских и шведских средневековых церквей. Но эту балладу можно отнести и к сказочным, поскольку в ней действуют тролли, или историческим, поскольку Олав Святой — лицо историческое. В ряде баллад этой группы католическо-христианская идеология проявляется только в развязке (смерть невинной жертвы сопровождается чудом и т. п.), тогда как сюжет баллады, в сущности, романический. Такова, например, норвежская баллада, в которой муж избивает до смерти свою жену, поверив своей матери, что его жена — колдунья, а жена, попав после смерти на небо, просит Деву Марию простить ее мужа.

По-видимому, легендарная баллада как жанр всего характернее для Швеции. Однако самое значительное из произведений, относимых к этой группе, — «Песнь о сновидении» (*Draumkvædet*), — было записано в Норвегии. Но это, в сущности, не баллада, а «видение», жанр, широко распространенный в средневековой литературе. В пятидесяти двух четырехстрочных балладных строфах этого произведения некто Улав Астесон рассказывает о своем сновидении: он совершил длинное и сопряженное со многими опасностями путешествие на тот свет и видел собственными глазами рай, суд над грешниками и их мучения в аду. Вероятные письменные прообразы этого произведения относятся к XIII в.

О времени возникновения легендарной баллады как жанра высказывались очень различные мнения. Бесспорно только, что если в балладном сюжете есть проявление религиозной идеологии, то это идеология — католическо-христианская, а не лютеранско-христианская — факт очень знаменательный. Из него следует, что сюжетика баллады сложилась до той эпохи, когда по всей Скандинавии католицизм уступил место лютеранству, т. е. в Средние века или по крайней мере до Реформации.

* * *

Исторические баллады (по-датски и по-норвежски — *historiske viser*, по-шведски — *historiska visor*) — это тоже очень небольшая группа. В Дании они составляют от общего числа баллад около 12%, в Швеции — около 9%, в Норвегии — около 4%. Историческими называются баллады, в которых речь идет об исторических лицах, т. е. королях, ярлах и т. п., а также их женах, любовницах, сестрах и т. д. Действие в балладах этой группы относится к царствованию датских королей Вальдемара I Великого (1157–1182), Вальдемара II Победоносца (1202–1241), Эрика Клиппинга (1259–1286) и Вальдемара IV, Аттердага (1340–1375), а также шведских и норвежских правителей XIII–XIV вв. Древнейшее историческое событие, упоминаемое в балладах этой группы, относится к середине XII в. (убийство датского короля Эрика Эмуна в 1137 г.).

Однако, даже если баллада действительно основана на каких-либо исторических фактах, эти факты стали сюжетом баллады, как правило, в силу не их историчности, а, так сказать, их романичности. В одной из наиболее известных баллад этой группы рассказывается о том, как маленькая Тове, любовница датского короля Вальдемара, по распоряжению его ревливой жены Софии была заживо сожжена в жарко натопленной бане. Возможно, однако, что в этой балладе первоначально шла речь о шведском короле Вальдемаре, жену которого тоже звали София, а также что прообразом этой баллады была французская баллада о короле Генрихе II, его жене и его любовнице. В другой балладе этой группы рассказывается о том, как рыцарь Стиг посредством рун нечаянно приворожил к себе сестру

короля Вальдемара Региссу. Известно, однако, что Региссой звали не сестру его, а дочь. Эту балладу относят и к сказочным, поскольку в балладах руны — это всегда колдовство.

Баллады, в которых упоминаются исторические лица, очень много исследовались с целью обнаружения в них исторической основы. Раньше ценность этих баллад как исторических источников очень преувеличивалась. Так, Грундтвиг считал, что они должны были быть современны событиям, о которых в них рассказывается, и, следовательно, содержат о них достоверные сведения. По мере исследования этих баллад выяснялось, однако, что историческая основа в них, как правило, чрезвычайно скудна. Очевидно становилось, что едва ли они возникали непосредственно вслед за упоминаемыми в них событиями. Основой этих баллад могли быть не сами исторические события, а какая-то их литературная трактовка. Сплошь и рядом историческая основа — это только имена. Но бывало, по-видимому, и так, что имена появились в балладе уже после ее возникновения, т. е. что первоначально в данном сюжете не было ничего исторического. Таким образом, баллады этой группы — исторические только в очень условном смысле.

Специфически шведским типом баллады считаются баллады о похищении невесты (*brudrovvisor*). В самой знаменитой из них рассказывается о похищении Элин, дочери шведского короля Сверкера, из Вретского монастыря. В балладе король назван Магнусом. Есть, однако, баллады о похищении невесты, в которых не упоминаются никакие исторические лица. Такова, например, очень драматичная баллада о Палле Буссоне. Поскольку баллады о похищении невесты объединяет их романичность, а романичность характерна для рыцарских баллад, баллады о похищении невесты относят и к рыцарским.

Баллада все же могла иногда оказаться правдивым историческим источником: в ней могла сохраниться память о том, что не нашло отражения в письменных источниках. Пример — баллада о Маргарите, записанная на Фарерских островах. В этой балладе рассказывается о том, как была сожжена в Бергене Маргарита, племянница норвежского короля Хакона Магнуссона, дочь его брата Эйрика, умершего раньше и завещавшего королевство своей дочери Маргарите. По официальным документам выходит, что Маргарита, дочь короля Эйрика, умерла на

Оркнейских островах и что женщина, сожженная в 1301 г. на Нурнесе в Бергене, была «фальшивой Маргаритой». Однако были обнаружены источники, из которых следует, что на Нурнесе, где была сожжена эта женщина, долго существовал ее культ как святой и что этот культ преследовался властями и был в конце концов искоренен. Похоже на то, что на Нурнесе знали, что сожженная вовсе не была самозванкой, и целый ряд фактов делает вероятным, что Маргарита была сожжена там по распоряжению Хакона, ее дяди. Таким образом, хотя в балладе о Маргарите немало явного вымысла (вещие сны и разные чудеса), в основном она, вероятно, все же правдивее официальных источников.

Специфически шведским типом исторических баллад считаются политические баллады о народных восстаниях и походах. В этих балладах романический момент, как правило, совсем отсутствует. Но этот тип баллад не средневекового происхождения.

* * *

Сказочные баллады (по-датски *trylleviser* от *trylle* «колдовать», по-норвежски — *troll visor* от *troll* «тролль, великан», по-шведски — *naturmytiska visor* «натурмифологические баллады») — это группа, хотя и небольшая, но значительно большая, чем предыдущие: от общего количества баллад они составляют в Дании и Швеции около 16%, а в Норвегии — около 20%. К этой группе принято относить баллады, в которых речь идет о чем-либо сверхъестественном, т. е. о сверхъестественных существах или сверхъестественных событиях. На первый взгляд признак, по которому баллады выделяются в эту группу, представляется достаточно четким. При ближайшем рассмотрении, однако, оказывается, что сюда попадают баллады двух совершенно различных типов: с одной стороны, те, которые восходят к сказкам-быличкам, т. е. к тому, что в свое время представлялось былью, правдой, а с другой стороны, те, которые восходят к волшебным сказкам, т. е. к тому, что испокон веков представлялось лишь забавным вымыслом, небылицей. Поэтому название «сказочные» неточно выражает то, что объединяет баллады этой группы. Однако и скандинавские названия этой группы (см. выше) едва ли точнее.

В балладах, которые восходят к быличкам, речь идет о встречах с троллями, эльфами, привидениями, водяными, русалками, карликами, оборотнями и т. п., т. е. существами, в реальность которых в свое время верили, а также о рунах как о самом обычном колдовском (всего чаще — приворотном) средстве. В балладах этого типа, как правило, есть романический элемент, и в них обычна трагическая развязка. Вот содержание самой знаменитой баллады этого типа: человек скачет ночью по лесу, спеша к своей невесте, но девушка-эльф, которую он отвергает, наносит ему невидимую смертельную рану, и, прискакав домой, он умирает. Баллады этого типа были всего популярнее в эпоху романтизма, и многие поэты сочиняли аналогичные произведения. С тех пор распространилось представление, что в балладе непременно должна иметь место встреча с каким-нибудь сверхъестественным существом вроде привидения или русалки. В действительности, однако, сюжеты этого типа характерны только для незначительного числа баллад.

В балладах, сюжеты которых восходят к волшебным сказкам, всего чаще рассказывается о том, как злая мачеха-колдунья превратила героя в оленя, или волка, или сокола, или орла, или липовое дерево, или меч и т. д. и как потом околдованный или околдованная вернули себе свой первоначальный образ. Сюжет волшебной сказки, как правило, ясно прощупывается в балладах этого типа. Однако волшебная сказка, как и сказка-быличка, становясь сюжетом баллады, претерпевает все же известные изменения: баллады, которые восходят к волшебным сказкам, обычно композиционно проще волшебной сказки, тогда как баллады, которые восходят к сказкам-быличкам, наоборот, композиционно сложнее былички, и в них нередки мотивы, характерные для волшебных сказок. Кроме того, в обоих случаях роль романического момента, как правило, усилилась.

* * *

Рыцарские баллады (по-датски *ridderviser*, по-норвежски — *riddarviser*, по-шведски — *riddarvisor*) — это группа самая большая во всех скандинавских странах. В Грунтдвигском издании датских баллад она составляет около 60% от общего количества. В сущности, однако,

баллады, относимые к этой группе, объединяет только то, что их нельзя отнести ни к одной из других групп, т. е. к балладам героическим, легендарным, историческим или сказочным: герои рыцарских баллад — не персонажи героических сказаний и не исторические лица; в этих балладах нет проявлений католическо-христианского мировоззрения; и нет в них ничего сверхъестественного. Название «рыцарские», введенное Арвидссоном, одним из первых издателей шведских баллад, в сущности, совершенно условно. Правда, в балладах этой группы герой нередко называется «рыцарем». Однако фактически такой герой обычно не больше похож на представителя рыцарского сословия, чем короли в волшебных сказках на глав монархических государств. А иногда герой «рыцарской» баллады называется и «королем». Так, например, в одной исландской балладе, в которой рассказывается о том, как насильник был казнен по настоянию изнасилованной, этот насильник назван «королем», и так же назван герой норвежской баллады, которого сжигает в доме его дочь за то, что он убил ее любовника. Нередко, однако, герой рыцарской баллады назван только по имени. Вместе с тем бывает, что «рыцарем» назван герой баллады сказочной или исторической. Таким образом, в скандинавских балладах «рыцарь» — это, в сущности, такой же условный, обобщенный герой, как «добрый молодец» в русской балладе или «Иван царевич» в русской волшебной сказке.

Поскольку единственное, что отличает рыцарскую балладу от баллад других групп, — это отсутствие в ней черт, характерных для других групп, то естественно, что черты, характерные для рыцарской баллады, как правило, оказываются характерными для баллады вообще.

Существенная черта рыцарских баллад (как и других в большей или меньшей степени) — это драматичность. Действие в балладе, как правило, развивается стремительно, скачками, от одной вершинной сцены к другой, без связующих пояснений, без вводных характеристик. Речи персонажей чередуются с повествовательными строками. Число сцен и персонажей сведено к минимуму. Иногда вся баллада состоит из кратких реплик двух персонажей (такова, например, только что упомянутая норвежская баллада об отце и дочери). Описания, рассуждения и оценки совершенно отсутствуют.

Вся баллада нередко представляет собой как бы подготовку к развязке. А иногда баллада и начинается прямо с развязки, тогда как о событиях, приведших к ней, упоминается вскользь.

Есть, однако, некоторые исключения из общего правила. Как уже было сказано выше, героические баллады, сюжет которых восходит к «сагам о древних временах», обычно распадается, подобно сагам, на более или менее самостоятельные эпизоды. Замедленность действия за счет повторения уже сказанного характерна для многих фарерских баллад. Наконец, так называемые «роман-баллады», жанр, характерный для Норвегии и возникший, как предполагается, только в XV в., значительно длиннее обычных баллад (до двухсот строчек и больше). Содержание роман-баллады — это всего чаще сентиментальная история злоключений двух влюбленных, которые не могут соединиться из-за того, что героиня вынуждена выйти замуж за другого. Сюжеты роман-баллад обычно восходят к рыцарским романам. Но роман-баллады, по-видимому, никогда не пелись и не танцевались и с самого начала предназначались для чтения.

Баллады драматичны и в том смысле, что очень часто они кончаются драматической развязкой — смертью героя или героини или обоих и еще кого-нибудь. Так, самая знаменитая из датских рыцарских баллад, баллада об Эббе Скаммельсоне, кончается тем, что на свадьбе своего брата, который обманом вынудил у возлюбленной Эббе согласие пойти за него замуж, герой убивает и свою возлюбленную, и своего брата, и своего отца и отрубает руку у своей матери, а в упомянутой выше сказочной балладе (с. 414) умирает не только герой, сраженный девушкой-эльфом по дороге к своей невесте, но также и невеста героя и его мать.

Иногда бывают, однако, в балладах и шуточные концы. Так, в одной датской рыцарской балладе рассказывается о том, как на тинге по предложению короля девушка выбирает себе жениха, и, когда выбранный ею рыцарь заявляет, что он лучше умеет шнуровать свои рукава и охотиться с ястребом, чем заниматься хозяйством, девушка обещает научить его пахать глубоко и сеять не слишком густо и под общее веселье увозит его. Баллады шуточного характера, впрочем, принято выделять в особую группу, поскольку в них, как правило, речь идет не о рыцарях, а о крестьянах, ремесленниках, бродячих музыкантах, монахах и т. д. В этих балладах изображаются драки и

ссоры, неверность жен, блудливость монахов и т. п. В качестве героев некоторых шуточных баллад выведены животные, которые, однако, в своем поведении ничем не отличаются от людей. Граница между шуточными и рыцарскими балладами довольно нечетка, так же как граница между подлинными шуточными балладами и литературными подражаниями таким балладам.

Не менее характерная черта рыцарских баллад (и, конечно, в большей или меньшей степени и других) — это их романичность. Однако романичность не в том смысле, что в балладе всегда изображаются переживания влюбленных. Правда, любовное чувство подчас находит непосредственное выражение в репликах, которыми обмениваются персонажи, как, например, в репликах Бендика и Оролильи, героя и героини самой знаменитой из норвежских рыцарских баллад. Но, как правило, романические переживания не находят непосредственного выражения и только подразумеваются: дело в том, что в балладах очень часто идет речь о сватовстве, добывании невесты, соперничестве из-за женщины, измене мужу, мести за измену и т. п., т. е. таких событиях частной жизни, которые подразумевают романические переживания. Однако подчас в балладах рассказывается и о таких событиях частной жизни, которые не подразумевают романических переживаний, например о мести за убийство отца, о сбывшемся предсказании смерти, наказании за клевету, об изнасиловании девушки или чужой жены и т. п. Однако, в сущности, и такие баллады романичны, поскольку в них, как в романах, идет речь о частной жизни людей.

Самое существенное в балладе становится очевидным только из сравнения сюжетики баллады с сюжетикой героической поэзии, т. е. того словесного искусства, которому баллада пришла на смену. Сюжетика героической поэзии целиком восходит к героическим сказаниям, которые были традиционны в данном обществе, т. е. к тому, что, хотя и было в большей или меньшей степени неосознанным вымыслом, однако тем не менее принималось за быль, другими словами — к тому, что было органическим сочетанием художественной правды с правдой исторической. Между тем сюжетика баллады восходит к самым разнообразным источникам — и устным, и письменным, и традиционным, и нетрадиционным, и скандинавским, и иноземным. Она восходит и к сказкам-быличкам, и к волшебным

сказкам, и к католическим легендам, и к письменным сагам, и к рыцарским романам, и к исторической традиции в той или иной форме, и к бытовым рассказам о событиях частной жизни. Она может восходить и к мифам или героическим сказаниям (но не обязательно к тем, которые были традиционны в данном обществе!). Весь этот материал стал традиционной сюжетикой баллады не потому, очевидно, что он восходил к сочетанию художественной правды с правдой исторической. Если сюжетика героической поэзии подразумевает обязательность такого сочетания, то сюжетика баллады, наоборот, преодоление такой обязательности. Вместе с тем в известном смысле можно сказать, что если героическая поэзия развивается из определенного содержания — героических сказаний, традиционных в данном обществе, то баллада, наоборот, из определенной формы — балладного стиха, распеваемого и танцуемого, формы, в которую укладывалось самое разнообразное содержание. Таким образом, отношение искусства к действительности, которое подразумевает сюжетика баллады, как бы противоположно тому, которое подразумевает сюжетика героической поэзии.

Среди событий частной жизни, о которых идет речь в балладах, особенно большое место занимают события, связанные с взаимоотношениями полов. В героической поэзии им отводится гораздо меньшее место. Это объясняется не тем, конечно, что взаимоотношения полов стали занимать более важное место в жизни людей. Скорее это объясняется тем, что эти взаимоотношения представляют собой такое сочетание индивидуального в жизни отдельного человека с общим для всех людей, которое максимально благоприятно для отвлечения от конкретно-индивидуального и обобщения, или типизации, т. е. для развития реализма в изображении людей.

В героической поэзии безымянные персонажи были вообще невозможны. Между тем в балладах герой нередко — просто «рыцарь», а героиня — просто «девушка». Поскольку в балладах идет речь о событиях частной жизни, то естественно, что персонажи баллады — это, в сущности, просто частные лица. Но частное лицо как персонаж, т. е. лицо обобщенное, типическое, — это то, что всего характернее и для реалистического романа. Таким образом, баллада

как бы предвосхищает то содержание, которое впоследствии станет содержанием реалистического романа.

Сущность баллады как ранней формы реализма явствует также из ее органической связи с пением и танцем. Некоторые исследователи предполагали, что эта связь — черта архаичная, своего рода первобытный синкретизм поэзии, пения и пляски, т. е. пережиток того состояния, когда эти искусства еще не выделились из первобытного обрядового действия. Более вероятно, однако, что связь баллады с пением и танцем вовсе не представляет собой черту архаичную. Связь эта скорее всего подразумевает, что не только пение и танец выделились в самостоятельные искусства, но и поэзия отделилась от исторической традиции. Связь эта — как бы вторичный синкретизм уже самостоятельных искусств, т. е. такое их сочетание, которое характерно, например, для оперы. Пение и танец, сопровождающие поэтический текст, как бы подчеркивают, что и этот текст — искусство, т. е. не историческая традиция, а художественное обобщение действительности, правда не историческая, а художественная.

Традиционное и до сих пор господствующее представление о том, как возникали баллады, сводится к следующему. Баллады возникали якобы совершенно так же, как возникают в наше время письменные литературные произведения. В Средние века талантливые и оригинальные поэты, принадлежавшие, как обычно предполагается, к феодальной знати или ее окружению, совершенно так же сочиняли баллады, как обычно сочиняют литературные произведения, т. е. сознавая свое авторство. Существовали, следовательно, первоначальные, исконные, авторские, фиксированные тексты баллад. Потом все эти тексты без исключения каким-то образом попадали в крестьянскую устную традицию. Носители устной традиции эти тексты пересочиняли, заменяя индивидуальное и оригинальное трафаретным и стереотипным. Таким образом, хранение в устной традиции было не творчеством, а порчей.

Это традиционное представление скандинавских ученых о том, как возникали баллады, находится в

вопиющем противоречии с фактами. Не обнаружено никаких следов того, что в Средние века в Скандинавии существовало множество талантливых и оригинальных поэтов, которые, хотя и осознавали себя авторами, не пожелали, чтобы о них сохранилась какая-либо память как об авторах (а между тем, как об этом свидетельствуют сохранившиеся сведения о скальдах, поэты, признававшие себя авторами, даже в дописьменное время всегда оставляли о себе память как об авторах!). Невероятно поэтому, чтобы в балладном творчестве, в нарушение порядка, засвидетельствованного повсюду, развитие шло не «от певца к поэту», а от «поэта к певцу».

Не обнаружено также никаких данных, подтверждающих предположение, что в результате бытования в устной традиции трафаретная балладная фразеология вытесняла индивидуальное и оригинальное. Наоборот, уже в древнейших отдельных балладных строчках (см. выше) обнаруживается эта фразеология. Эти строчки, конечно, только потому и могли быть отождествлены как фрагменты баллад, что в них представлена эта фразеология. Всего вероятнее поэтому, что возникновение этой фразеологии и было возникновением баллады как жанра и что авторство в балладах было искони неосознанным и никаких фиксированных авторских текстов баллад никогда не существовало.

Таким образом, традиционное представление о возникновении баллад — это, несомненно, иллюзия. Тем не менее в своих исследованиях баллад и в их издании скандинавские балладоведы всегда руководствовались этим представлением. Старались восстановить «первоначальную форму» баллады, устраняя все, что якобы наслоилось на нее в результате «порчи» в процессе бытования в устной традиции, все, что по тем или иным соображениям представлялось «неисконным» и т. п., или по меньшей мере пытались приблизиться, насколько возможно, к этой первоначальной форме. Старались определить, какие баллады были «оригинальными», а какие

«неоригинальными» (т. е. возникшими как подражание «оригинальным»), отделить то, что возникло в период «расцвета» балладного творчества, от того, что попало в них в период его «упадка», а также датировать возникновение каждой отдельной баллады. Только в самое последнее время стали раздаваться голоса, призывающие к скептическому отношению к возможности восстановить первоначальный текст баллады. Постепенно становится все более очевидным, что, хотя у «восстановленного текста» баллады могут быть эстетические достоинства, никакой научной ценности он представлять не может. До сих пор, однако, скандинавские баллады выходят в изданиях, в которых текст в большей или меньшей степени «восстанавливается».

По мере того как становится очевидным, что так называемое «хранение» в устной традиции в такой же мере подразумевает творчество, в какой его подразумевает возникновение баллады как жанра, очевидным становится и несостоятельность представления, что баллада — это продукт «рыцарской», или аристократической, среды. Балладу создает та среда, в которой она бытует, и эта среда вовсе не обязательно совпадает с той средой, которая в балладе изображается. Впрочем, едва ли верно и то, что среда, изображаемая в балладе, — «рыцарская» (см. выше). С тех пор как началось систематическое собирательство баллад, их находили исключительно в крестьянской традиции, причем традиции, явно восходящей к Средневековью, т. е. той эпохе, когда, как предполагается, баллада возникла как жанр. Характерно, что баллада издавна бытовала и в тех областях Скандинавии, где никакой «рыцарской» среды вообще никогда не существовало, например, на Фарерских островах или в Исландии. Характерно также, что Телемарк, область, где балладная традиция сохранялась всего дольше и где было записано всего больше баллад, — это вместе с тем область, в которой, как устанавливают норвежские историки, феодализация была в свое время наименее интенсивной, т. е. земля в наибольшей мере оставалась во владении крестьян и не переходила в

руки крупных землевладельцев, и поэтому крестьянство всего больше сохраняло свою свободу и свою самобытную культуру, в частности балладную традицию. По-видимому, сходное объяснение должно быть дано и тому факту, что, хотя баллада представлена как жанр во всех европейских странах, она всего больше распространена в Скандинавии и на севере Англии (в Шотландии), т. е. как раз в тех странах, где феодализация была в свое время менее интенсивной, чем в остальной Европе. Впрочем, тот факт, что в Скандинавии балладное творчество получило большее развитие, чем в других европейских странах, объясняется, вероятно, также и тем, что в Скандинавии в Средние века письменная литература была очень бедной и поэтому не могла быть конкурентом баллады, тогда как в других европейских странах в это время существовала более богатая письменная литература, в частности куртуазная поэзия, и баллада не выдерживала там ее конкуренции.

Едва ли, однако, баллада в Скандинавии всегда бытовала только в крестьянской среде. В Средние века, когда распространение письменной литературы было в Скандинавии (кроме Исландии!) очень узким, устная литература, т. е. баллада, бытовала, вероятно, в разных слоях общества, в частности и среди знати. Не случайно еще в XVI в. баллады записывались представителями знати (см. выше). Таким образом, в Средние века распространение баллады должно было быть более широким, чем в Новое время, когда она сохранялась только в крестьянской среде, да и то благодаря особо благоприятным условиям, например таким, как в Телемарке. С распространением письменности устная балладная традиция отмирала повсюду. Баллады стало возможным читать и заучивать наизусть. Исполнительство-импровизация, т. е. творчество, уступало место механическому воспроизведению текста. Исполнитель из творца превращался в аналог запоминающего и воспроизводящего кибернетического устройства.

Римы

Хотя баллада была распространена во всех скандинавских странах, в Исландии она появилась позднее, чем в других, и ее распространение там никогда не было широким: в Исландии у баллады был сильный конкурент — римы, самый исландский из поэтических жанров, когда-либо бытовавших в этой стране.

Жанр этот, как обычно считается, возник еще в XIV в. По-видимому, римы всегда были письменными произведениями. Древнейшая из сохранившихся рим («Рима об Олаве») сочинена около 1360–1370 гг. Жанр рим был популярен в Исландии в течение всего последующего шестисотлетнего периода. Слушание рим было издавна излюбленным занятием исландцев. Возможно, правда, что первоначально их танцевали, как баллады в других скандинавских странах. Но, по-видимому, еще в Средние века римы пелись, а не танцевались. Существовали профессионалы, которые записывали римы и зимой ходили с хутора на хутор. Такой профессионал читал риму с рукописи и пел ее на специальный мотив, а остальные подпевали ему.

Римы — это длинные стихотворные повествовательные произведения. Если такое произведение все выдержано в одном размере, то оно называется «рима» (*ríma* от *rímt* «рифма»), и в таком случае это самый обычный для рим размер, который называется «ферскейтт» (*ferskeytt* от *fern* «четверной» и *skeyta* «скреплять»). Если же оно состоит из нескольких частей, выдержанных каждая в особом размере, то такие части называются «рима», а произведение в целом — «римы» (*rímur*), и так же, поэтому, называется и сам жанр.

Ферскейтт — это четырехстрочная строфа, в которой нечетные строки связаны мужскими рифмами, а четные — женскими. Первая и вторая, третья и четвертая строки в такой строфе связаны, кроме того, аллитерацией. В нечетных строках такой строфы четыре слога, несущих метрическое ударение, а в четных — три. Вот первая строфа «Римы об Олаве»:

Ólafr kongur örr ok fríðr
Átti Noregi at ráða;
Gramr varævið bragna blíðr,
Vorinn til sigrs og náða^[12].

Аллитерирующие звуки выделены жирным шрифтом.

Ферскейтт издавна стал в Исландии самым популярным размером. В этом размере там до сих пор сочиняются шуточные или сатирические четверостишия, и, как говорится в одном из них, такое четверостишие бывает первой игрушкой исландца, но со временем становится в его руках смертоносным оружием.

По мнению одних ученых, этот размер восходит к рунхенту (см. выше), одному из скальдических размеров; по мнению других, — к одному из размеров средневековой латинской поэзии; по мнению третьих, — к четырехстрочной балладной строфе (см. выше, с. 406). Однако если учитывать стихосложение рим в целом, а не отдельные его элементы, то очевидно, что основа его — скальдическое стихосложение. Рифмовка в римах всегда охватывает все строки в строфе (а не только четные, как в четырехстрочной балладной строфе); в римах всегда есть не только конечная рифма, но и регулярная аллитерация (между тем ее нет в балладах и в латинской поэзии); в большинстве размеров, используемых в римах, есть, кроме того, еще и регулярная внутренняя рифма (а она обычна в скальдической поэзии, и ее нет в балладах и в латинской поэзии). Вместе с тем для стихосложения рим, как и для скальдического стихосложения, характерны сочетание разных формальных элементов в пределах одной строки (т. е. рифмы, конечной или внутренней, и аллитерации); строгость узора, который образуют эти элементы в строфе; многообразие размеров, получаемое путем варьирования этого узора. Таким образом, стих рим — это, как и скальдический стих, очень тесная и строгая форма.,

Для того чтобы соблюсти эту форму на протяжении одной римы (а рима часто достигает многих десятков строф), нужно большое версификаторское мастерство. Но еще большее мастерство нужно, чтобы соблюсти эту форму на протяжении цикла рим: ведь размер, т. е. узор рифм, конечных и внутренних, а также длина и количество строк

в строфе, всегда меняется от римы к риме в пределах одного цикла рим, т. е. одного произведения, и такой цикл может состоять из десятка или более рим. Постепенно выработалось огромное количество строфических вариаций, применяемых в римах. Тот, кто сочинял римы, должен был владеть всеми этими размерами. Размер считался тем «драгоценнее» (*dýgara*), т. е. лучше, чем больше строфа была охвачена узором созвучий, т. е. чем более тесной и строгой была стихотворная форма.

Фразеология рим, как и скальдическая фразеология, условна и вычурна. В римах широко используются хейти, т. е. поэтические синонимы из арсенала скальдической поэзии, и кеннинги типа «находка Одина», «вино Фьельнира», «пиво Рёгнира», «напиток Высокого», «ладья Фьялара» и т. п., т. е. поэзия, «Хильд колец», «Биль запястий», «Гевн золота», «сосна богатства», «липа ожерелий» и т. п., т. е. женщина, «Бальдр богатства», «обагритель меча», т. е. мужчина, «тинг мечей» — битва, «огонь битвы», т. е. меч, «роса ран» — кровь, «ветер великанши», т. е. душа, «ложе дракона», т. е. золото, и т. п. Как видно из этих примеров, кеннинги, используемые в римах, часто содержат имена мифологических персонажей, известных по «Младшей Эдде». Но кеннингов, новых по сравнению со скальдическими, в римах, в сущности, не бывает, и в противоположность тому, что характерно для скальдической поэзии (см. выше), словесное выражение кеннингов редко варьируется в римах за счет замены компонента кеннинга кеннингом или словом, близким по значению. Поэтому, хотя кеннинги в римах не менее условны, чем скальдические, они трафаретней и проще. Для рим характерны также двучленные сочетания типа «цвет юности» (= юность), «узы памяти» (= память), «огонь ненависти» (= ненависть), получившие распространение, как предполагается, под влиянием немецкой средневековой поэзии. По форме они всегда сочетание двух существительных — определяемого и определения в родительном падеже, а по содержанию — обозначение переживания, состояния, качества и т. п. В принципе эти сочетания представляют собой сравнения (так, «цвет юности» — это сравнение юности с цветением и т. д.). Однако значение определяемого в этих сочетаниях очень часто настолько неясно (так, в сущности, ничего не значат встречающиеся в этих сочетаниях слова *grein*, *partur* или *reitur*), что сочетание в целом

явно не сравнение, а синоним (так, *hrugðar grein* — это поэтический синоним слова *hrugð* «печаль»).

В отличие от скальдической поэзии в римах всегда есть сюжет. В этом отношении они похожи на баллады. Но римы гораздо длиннее баллад, в них больше персонажей и событий, чем в балладах, и, главное, сюжет в риме — это, как правило, пересказ сюжета какого-нибудь письменного произведения, всего чаще — саги, в которой, как в волшебной сказке, герой побеждает всех врагов, преодолевает все препятствия и в конце концов женится на королевской дочери, — т. е. сказочно-романической саги или «саги о древних временах» (см. выше). Таким образом, сколько-нибудь оригинальных сюжетов в римах не бывает.

В сказочно-романических сагах обычно есть гиперболические описания сражений героя с его противниками — берсерками, викингами, великанами и т. п. В римах такие описания фантастических битв стали важнейшей составной частью. Когда в Исландии получила распространение Библия, ее иногда читали вместо рим, но она не выдерживала конкуренции рим, и к этому времени относится высказывание одной старушки, ставшее поговоркой: «Евангелие не забавно, там нет битв». Как видно из этого высказывания, гиперболические описания фантастических битв казались забавными, т. е. смешными. Однако в этих описаниях нет ничего сатирического. Они явно не осмеяние. Смех в римах — это, как правило, смех архаический. В сущности, он близок к комизму в эддических песнях (см. с. 327). Только в мансёнге (см. с. 422), вместе с зачатками лирики в римах появляется и лирическое самоосмеяние, хотя и в этом случае не всегда ясно, в какой мере автор осмеивает себя, а не просто смешит.

Архаический смех нашел наиболее яркое выражение в «Риме о Скиди», единственной риме с оригинальным сюжетом и одним из самых замечательных памятников исландской литературы. В «Риме о Скиди» описывается сон, приснившийся однажды бродяге-нищему по имени Скиди. По-видимому, Скиди — это тот самый нищий бродяга, о котором в «Саге о Стурлунгах» говорится как о реальном лице, жившем в конце XII в. («Рима о Скиди» была сочинена в XV в., но сохранилась в рукописях не древнее XVIII в.). Возможно, что кто-то записал сон, рассказанный этим нищим бродягой в свое время, и автор римы пересказал эту запись в стихах, ведь римы — это всегда пересказ

чего-то. Скиди, герой римы, — фигура ярко комическая. В нем комично все: его внешность, его прожорливость, его хвастовство. Сплошная буффонада и то, что ему снится. Сам Тор приглашает его в Вальгаллу, чтобы он рассудил двух легендарных героев — Хедина и Хёгни — в их распре из-за Хильд, дочери Хёгни. Но, попав в Вальгаллу, Скиди сам берет Хильд в невесты. С богами, как и с легендарными героями, он вообще обращается совершенно запанибрата. Но тут он нечаянно перекрестился, и это служит поводом для того, чтобы разгорелась фантастическая битва между богами и героями. Скиди не отстает от них. Гротескно-гиперболическое описание этой битвы занимает целых пятьдесят пять строф. В конце концов Сигурд, знаменитый победитель дракона Фафнира, выбрасывает Скиди из Вальгаллы, и Скиди просыпается. В своей котомке он находит зуб, выбитый им у дракона Фафнира, и комок совершенно прогорклого масла, который ему дала Фрейя (лучшего масла у нее не нашлось). Масло это отдали собакам, и они сразу подошли.

Сохранилось множество циклов рим, сочиненных в Средние века (около шестидесяти). Многие из них еще не изданы. Все они очень похожи друг на друга: те же перегруженные созвучиями размеры, та же условная и вычурная фразеология, такие же пересказы того или иного повествовательного произведения. Обнаружить в римах какую-либо авторскую выдумку трудно («Рима о Скиди» — исключение). Между тем римы — это, несомненно, авторские произведения. Древнейшая из сохранившихся рим — «Рима об Олаве» (ее первая строфа приведена выше) была сочинена лагманом Эйнарсом Гильссоном. Он был автором также ряда других стихов, в основном религиозного содержания. Авторы других рим далеко не всегда известны. В частности, неясно, кто был автором «Римы о Скиди» (то ли Эйнар Фостри, то ли Сварт Тордарсон). Несомненно, однако, что римы всегда подразумевают фиксированность текста, т. е. осознанное авторство.

Осознанность авторства находит выражение прежде всего в том, что обычно в начале римы (как отдельной, так и входящей в цикл) автор говорит, пересыпая стих мифологическими кеннингами, что-нибудь вроде «я начинаю риму», а в конце римы — «я кончил риму». Аналогичные высказывания были обычны и в скальдических драпах.

Но в римах есть и другое выражение осознанности авторства — так называемый «мансёнг» (mansöngr от man, первоначально «рабы» или «рабыня», потом «женщина» и söngr «песня»), т. е. лирическое общее место, с которого часто начинается рима.

Содержание мансёнга — это обычно страдания автора от любви к женщине, причем нередко автор объясняет свою любовную неудачу тем, что он стар. Иногда автор высказывает в мансёнге также общие сентенции о муках любви, иллюстрируя их примерами из литературы. Возможно, что первоначально мансёнг — это обращение к какой-либо конкретной женщине. По-видимому, в некоторых римах имя женщины зашифровано посредством иносказательных выражений. Но как правило, жалобы автора на любовную неудачу — трафарет, литературная условность. Никакого биографического смысла в них нет. Тем не менее именно поэтому они шаг вперед в развитии авторского самосознания по сравнению с его выражением в скальдической поэзии. Эти жалобы — зачаток лирики в собственном смысле слова, т. е. обобщенного выражения чувства. В стихах скальдов, например в стихах Кормака в «Саге о Кормаке», иногда встречаются высказывания вроде «я ее люблю» или «я страдаю от любви» и т. п. Но там такие высказывания имеют биографический смысл. Кормак говорит о Стейнгерд, своей возлюбленной, т. е. конкретной женщине и конкретной ситуации. Обобщенное выражение чувства было в поэзии скальдов еще невозможно! В мансёнге рим появляется обобщенное выражение чувства. В мансёнге «я» — это очень часто не автор, а лирический герой, созданный автором, хотя он, как правило, и абсолютно трафаретен.

Таким образом, с одной стороны, авторство в римах — это та же ступень развития авторского самосознания, что и в скальдической поэзии: творчество в римах, как и у скальдов, направлено только на форму, и она поэтому вычурна и условна, тогда как в содержании рим, поскольку оно всегда только пересказ, творчество отсутствует, как оно отсутствовало и в поэзии скальдов, поскольку там невозможен был вымысел. Можно даже сказать, что в известном смысле гипертрофия формы в римах зашла дальше, чем в скальдической поэзии: творчество в римах направлено не на словесное варьирование кеннингов, как в скальдической поэзии, а на расцвечивание стиха созвучиями, т. е. на менее содержательную часть формы; в то же время содержание в

римах формальнее, чем в скальдической поэзии, поскольку оно задается сюжетикой произведений, которые пересказываются, а не фактами действительности.

С другой стороны, однако, римы — это, несомненно, шаг вперед в развитии авторского самосознания. Ведь осознанное авторство развилось не в повествовательной поэзии, а в хвалебной песни. В повествовательной поэзии оно было первоначально невозможно. Между тем римы — это повествовательная поэзия и в то же время поэзия, в которой господствует осознанное авторство. Таким образом, с римами осознанное авторство распространилось на повествовательную поэзию. Вместе с тем в поэзии, в которой господствовало осознанное авторство, лирика, т. е. обобщенное выражение чувства, все же было первоначально невозможно. Между тем мансёнг рим — это зачаток лирики: с мансёнгом в поэзии появляется лирический герой как создание автора.

Библиография

Общие работы по истории древнеисландской (и древненорвежской) литературы: Vries J. de. Altnordische Literaturgeschichte. 2 Aufl. 1–2. Berlin, 1964–1967; Paasche F. Norges og Islands litteratur inntil utgangen av middelalderen. 2. Oslo, 1957; Helgason J. Norrøn litteraturhistorie. København. 1934; Jónsson F. Den oldnorske og oldislandske litteraturhistorie. 2-е изд. 1–3. København, 1920–1924; Neckel G. Die altnordische Literatur. Berlin, 1923; Mogk E. Geschichte der norwegisch-isländischen Literatur. 2 Aufl. Strassburg, 1904; См. также статьи в соответствующих томах еще не законченной энциклопедии: Kulturhistoriskt lexikon för nordisk medeltid från vikingatid till reformationstid. Stockholm; Oslo; København, 1956. Сведения о всех появляющихся новых работах дает выходящее с 1964 г. ежегодное издание: Bibliography of Old Norse-Icelandic studies, Copenhagen.

От наскальных рисунков до рукописных памятников

О наскальных рисунках см.: Almgren O. Hällrist ningar och kultbruk, bidrag till belysning av de nordiska bronsålderristningarnas innebörd. Stockholm, 1926–1927 (классическая работа). О рунических надписях см.: Krause W. Die Runeninschriften im älteren Futhark. 2 Aufl. 1–2. Göttingen, 1966. (свод всех надписей старшими рунами); Jansson S. В. F. Runinskrifter i Sverige. Uppsala, 1963 (авторитетный популярный очерк с библиографией шведских надписей младшими рунами); Olsen M. Norges innskrifter med de yngre runer. 1–2. Oslo, 1941–1951 (свод норвежских надписей младшими рунами); Jacobsen L. og Moltke E. Danmarks runeindskrifter. 1–3. København, 1941–1942 (свод всех датских надписей старшими и младшими рунами). О рунических надписях, найденных в Бергене, см.: Liestøl. Runer fra Bryggen. Viking, 1963. S. 5–53. О стихах Эгиля, вырезанных рунами, см.: Olsen M. Om troldruner // Edda. 1916. 5. S. 235–239. О зверином орнаменте в Скандинавии см.: Shetelig H. Classical impulses in Scandinavian art from the migration period to the viking age. Oslo, 1949. О скандинавской культуре в эпоху викингов см.: Foote P. G., Wilson D. M. The viking achievement. London, 1970.

Эддическая поэзия

Наиболее современное издание рукописи «Старшей Эдды»: Edda, die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern / Hrsg. von G. Neckel. 4. umgearb. Aufl. von H. Kuhn. Heidelberg, 1962. Эддическая поэзия, не вошедшая в рукопись «Старшей Эдды», собрана в издании: Heusler A., Ranisch W. Eddica minora. Dartmund, 1903. Русский перевод: Старшая Эдда, древнеисландские песни о богах и героях. М.; Л., 1973 (в книге есть библиографические сведения). Об эддической поэзии, кроме историй литературы, приведенных выше, см.: Sveinsson E. Ó. Íslenzkar bókmenntir í fornöld. 1. Reykjavík, 1962; Helgason J. Norges og Islands digging // Nordisk kultur. 8 b. Stockholm; Oslo; København, 1952. R 1–179; Heusler A. Die altgermanische Dichtung. 2 Aufl. Potsdam, 1941; Noreen E. Den norsk-isländska poesien. Stockholm, 1926. Об эддических мифах см.: Стеблин-Каменский М. И. Миф. Л., 1976 и библиографию там. Есть также огромное множество работ, посвященных разным проблемам, связанным с эддической поэзией, или отдельным эддическим песням. Библиографии по эддической поэзии: Hannesson J. S. Bibliography of the Eddas, a supplement to bibliography of the Eddas by Halldór Hermannsson. Ithaca; N. Y., 1955 («Islandica», 37); Hermannsson H. Bibliography of the Eddas. Ithaca; N. Y., 1920 («Islandica», 13).

Скальдическая поэзия

Есть два издания всей скальдической поэзии: 1) *Den norsk-islandske skjaldedigtning ved Finnur Jonsson. 1A–2A* (текст по рукописям). 1B–2B (исправленный текст с переводом на датский язык). København, 1912–1915; в 1967–1973 гг. вышло фототипическое издание всех четырех томов; 2) *Den norsk-isländska skaldediktningen reviderad av E. A. Kock. 1–2*. Lund, 1946–1950. О скальдической поэзии см. истории литературы, приведенные выше. Есть множество работ, посвященных толкованию тех или иных скальдических стихов или частным вопросам скальдического стиля (см.: Hollander L. M. *A bibliography of skaldic studies*. Copenhagen, 1958), но обобщающих работ о поэзии скальдов нет. По поводу порядка слов в поэзии скальдов в продолжение около 20 лет шел ожесточенный спор между исландским ученым Финном Йоунссоном и шведским ученым Эрвином Альбином Кокком. Йоунссон защищал традиционную точку зрения во множестве работ, посвященных толкованию различных скальдических стихов. Все эти толкования сведены в его издании скальдической поэзии (см. выше). Кокк опровергал толкования Йоунссона и доказывал, что в поэзии скальдов порядок слов не такой замысловатый, какой он получается у Йоунссона. Толкование Кокка публиковалось под названием «Notationes norroenae» в журнале «Lunds universitets årsskrift» с 1923 по 1943 г. Текст его издания поэзии скальдов (см. выше) — результат этих толкований. Объяснение порядка слов в поэзии скальдов, предложенное автором этой книжки, было выдвинуто в статье: Древнеисландский поэтический термин «дротткветт» // Научный бюллетень ЛГУ 1946. № 6. С. 21–24. Наиболее обстоятельная работа о скальдическом кеннинге: Meissner R. *Die Kenningar der Skalden*. Bonn; Leipzig, 1921. О происхождении поэзии скальдов см.: Стеблин-Каменский М. И. Происхождение поэзии скальдов // Скандинавский сборник. 1958. Вып. 3. С. 175–201.

Саги

Лучшее издание исландских саг — серия *Íslenzk fornrit*. Reykjavík, 1933. В каждом томе есть обширное введение и комментарии. Массовое исландское издание, начавшее выходить в 1946 г.: *Íslendingasagna útgáfan*. Reykjavík. В этом издании нет примечаний и разночтений, но есть обширные указатели. Немецкое издание с хорошими комментариями: *Altnordische Saga-Bibliothek*. 1–18. Halle, 1892–1929. Есть также ряд других серий и множество изданий отдельных саг. Русские переводы: *Исландские саги*. Л., 1956; *Исландские саги // Исландские саги. Ирландский эпос*. М., 1973 («Библиотека всемирной литературы»); *Сага о Греттире*. Л., 1976. Библиография более старых переводов есть в кн.: Стеблин-Каменский М. И. *Мир саги*. Л., 1971. С. 129. Там же есть библиография обобщающих работ по сагам. Литература по сагам огромна. Библиографии саг и литературы по сагам: Schier K. *Saga-literatur*. Stuttgart, 1970 (введение в изучение саг); Hannesson J. S. *The sagas of Icelanders. A supplement to Islandica 1 and 24*. Ithaca; N. Y., 1957 («Islandica», 38); Hermannsson H. *The sagas of the kings and the mythical-heroic sagas. Two bibliographical supplements*. Ithaca; N. Y., 1937 («Islandica», 26); *The saga of Icelanders. A supplement to bibliography of the Icelandic sagas and minor tales*. Ithaca; N. Y., 1935 («Islandica», 24); *Bibliography of the mythical-heroic sagas*. Ithaca; N. Y., 1912 («Islandica», 5); *Bibliography of the sagas of the kings of Norway and related sagas and tales*. Ithaca; N. Y., («Islandica», 3); *Bibliography of the Icelandic sagas and minor tales*. Ithaca; N. Y., 1908 («Islandica», 1). О сагах см. также приведенные выше истории литературы (с. 424).

Зачатки науки о литературе

Стандартное критическое издание «Младшей Эдды»: Edda Snorra Sturlusonar udg. efter håndskrifterne for det Arnamagnæanske Legat ved Finnur Jónsson. København, 1931. Русский перевод: Младшая Эдда. Л., 1970 (издание вышло в двух форматах). В этом издании есть краткая библиография изданий «Младшей Эдды» и литературы о ней. О Снорри Стурлусоне всего лучше в книге: Nordal S. Snorri Sturluson. Reykjavík, 1920 (в этой книге много написано и о «Младшей Эдде»).

Средневековая литература в Норвегии, Швеции и Дании

О средневековой литературе в Норвегии см. истории литературы, приведенные выше (истории древнеисландской литературы всегда включают древнорвежскую литературу). О древнешведской литературе см.: Pipping R. *Den fornsvenska litteraturen* // *Nordisk kultur*. 8 A. Stockholm; Oslo; København, 1943. S. 64–128. О средневековой литературе в Дании см.: Brix H. *Oldtidens og Middelalderens Litteratur i Danmark* // *Nordisk kultur*. 8 A. Stockholm; Oslo; København, 1943. S. 3–63.

Баллады

Авторитетные обзорные статьи о датских, шведских, норвежских, фарерских и исландских балладах есть в издании: Nordisk kultur. 9. Stockholm; Oslo; København, 1931. S. 9, 1–89.

Там же приведена и библиография изданий скандинавских баллад и литературы по ним. Русские переводы: Скандинавская баллада. Л., 1978.

Римы

Издание рим: Jónsson F. Rímnasafn. 1–2. København, 1905–1912. Есть также антологии рим. Например: Beinteinsson S. Rímnasafnið. Sýnisbók rímnafra 14. öld til nútímans. Reykjavík, 1966. О римах, кроме историй литературы, приведенных выше, см.: Þórólfsson B. K. Rímur fyrir 1600. København, 1934.

notes

Примечания

1

Перевод: «Я Хлевагаст из Хольта (или — сын Хольта) рог сделал».

Прозаический перевод: «Братья были лучшими из людей в (своей) стране и в походе. Он погиб в битве на востоке в Гардар (т. е. на Руси), вождь дружины, из (своих) земляков лучший».

Прозаический перевод: «Правил Тиодрик, храбрый духом, повелитель воинов, на Готском (?) море. Сидит теперь в доспехах на своем коне со щитом в руке князь Мерингов».

Прозаический перевод: «Птица вора терзала бледного, я видел, как кукушка трупа вздувается».

В долгом слогe либо гласный долг, либо за кратким гласным следуют два или больше согласных. В кратком слогe гласный краток и за гласным следует не больше одного согласного.

Стихотворный перевод: «Великанов я помню, / рожденных до века, / породили меня они / в давние годы; / помню девять миров / и девять корней / и древо предела, / еще не проросшее».

Стихотворный перевод: «Гибнут стада, / родня умирает, / и смертен ты сам; / но знаю одно, / что вечно бессмертно: / умершего слава».

Прозаический перевод: «И обрызганный пеной Слейпнир морских гор (т. е. корабль) вырывает (свою) красной краской окрашенную грудь из пасти белой Ран (т. е. морской богини)».

Построчный прозаический перевод: «Когда рано утром потрясатели / лука с блестящими шлемами / — велика была у Стикластадира / буря стали — бросились вниз».

Построчный прозаический перевод: «Был бы воинов повелитель / славен, если бы сын был / — мало какой народ мог бы вскормить — / подобен отцу — такого конунга».

Прозаический перевод: «Я отправился на запад через море и привез море берега духа Видрира (т. е. мед поэзии, берег духа — грудь, Видрир — Один), таков мой нрав».

Прозаический перевод: «Королю Олаву, щедрому и красивому, пришлось править Норвегией; вождь, рожденный, чтобы побеждать и миловать, был всегда ласков к людям».