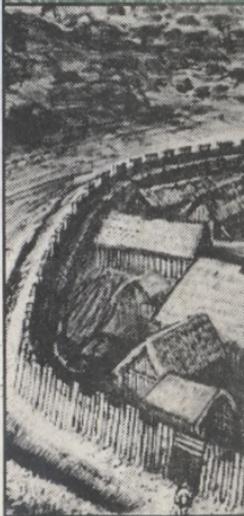


# ДРЕВНЕЙШАЯ МИРИКА ЕВРОПЫ

И. Г. МАТЮШИНА



РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИНСТИТУТ ВЫСШИХ ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

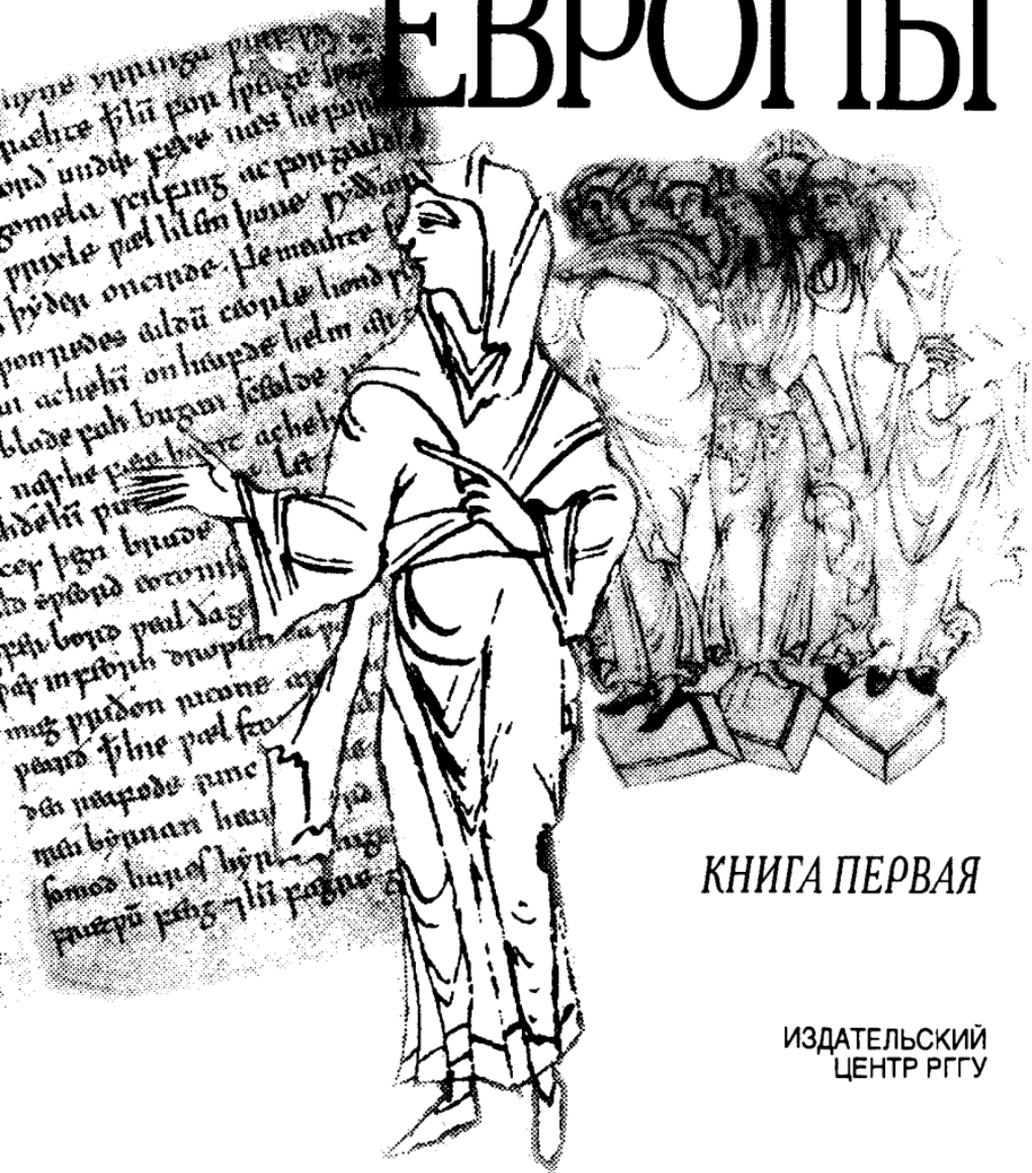


И. Г. МАТЮШИНА

# ДРЕВНЕЙШАЯ



# ЛИРИКА ЕВРОПЫ



КНИГА ПЕРВАЯ

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ  
ЦЕНТР РГГУ

# Оглавление

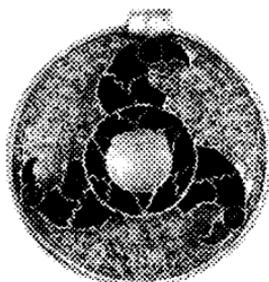
## Книга первая

Предисловие .....	7
Проблема происхождения литературной лирики .....	9
Англосаксонская лирика .....	20
Лирические фрагменты в эпической и героической поэзии .....	28
Начала медитативной лирики .....	37
Первые образцы любовной лирики .....	61
Лирические мотивы в древнеисландских героических «элегиях» .....	79
Зарождение лирики в любовной поэзии скальдов .....	102
Становление древневаллийской лирики .....	165
Древнейшая ирландская лирика .....	196

## Книга вторая

Миннезанг и традиции исконной немецкой лирики .....	247
---	-----

Ранняя романская лирика .....	305
Эпическая и лиро-эпическая поэзия .....	305
Испано-арабская лирика .....	312
Латинская лирика .....	322
Провансальская лирика .....	358
Старофранцузская лирика .....	382
Галисийско-португальская лирика .....	393
Итальянская лирика .....	407
Заключение .....	436
Библиография .....	449
Издания текстов, переводов и принятые сокращения .....	456
Указатель имен .....	460
Указатель произведений .....	465
Summary .....	485
Список иллюстраций .....	490



*Посвящается  
моей маме*



---

# Предисловие

*ПО ИСТОРИИ* средневековой лирики Европы почти не существует, насколько известно, обобщающих трудов. Исключение составляют две книги Питера Дронке (*Dronke P.* 1965. 1968), который сосредоточивает свое внимание на романской, преимущественно латинской, средневековой поэзии. Считая предметом лирики воспевание «куртуазной любви» (*amour courtois*), Дронке утверждает, что эта тема возникла в Египте во II тысячелетии до н. э. и «может появиться в любое время, в любом месте и в любом обществе» (*Dronke P.* 1965. P. 2). Тем не менее и в его книгах, и в частных работах, посвященных изучению отдельных поэтических традиций, древнегерманская и кельтская поэзия, как правило, обходится молчанием. Любовные сти-

хи скальдов, песни «Старшей Эдды», древнеанглийские, валлийские и ирландские поэтические памятники никогда не анализировались в научной литературе с точки зрения присутствия или зарождения в них характерных черт лирической поэзии. Что же касается глобального вопроса об истоках новоевропейской литературной лирики, то он, по общему признанию, до сих пор остается среди сложнейших в истории науки.

Не притязая на его однозначное решение, автор посвящает свою книгу исследованию раннесредневековых лирических систем и истории отдельных жанров. В монографии рассматривается генетическая связь погребальных плачей и панегириков с древнейшими европейскими элегиями (ирландскими, валлийскими, англосаксонскими); магические заклинания изучаются как один из возможных источников любовных стихов скальдов; реликты семейных фольклорных песен обнаруживаются в немецкой и романской поэзии (испано-арабской, латинской, провансальской, старофранцузской, галисийско-португальской, итальянской). Главное внимание в книге уделяется начальным этапам типологического развития лирики, заставляющим вспомнить о первоначальном синкретизме лирической и эпической поэзии: лирическим фрагментам, инкорпорированным в англосаксонский эпос «Беовульф» и героико-эпические песни «Старшей Эдды», скальдическим стихам, существующим неразрывно с эпической прозой древнескандинавских саг, стихотворным цитатам в кельтском эпосе. Рассматривая общие вопросы, автор старался не избегать проблем интерпретации текстов и частных деталей в их анализе, связанных с особенностями стиха и стиля.

Так как книга представляет собой первый опыт обобщающего исследования начал европейской лирики, для ее автора были особенно важны замечания друзей и коллег, взявших на себя труд ознакомиться с отдельными главами: Н.В.Брагинской, Е.А.Гуревич, Л.В.Евдокимовой, А.Б.Куделина, Т.А.Михайловой, Е.С.Новик, М.Ю.Реутина, Е.В.Смирницкой, А.В.Топоровой. Всех их автор сердечно благодарит. Особенную признательность автор выражает С.Ю.Неклюдову, прочитавшему всю книгу в рукописи и давшему ценные советы до ее публикации. Глубочайшей благодарностью автор обязан Е.М.Мелетинскому, вдохновившему его на создание этой книги.

# Проблема происхождения литературной лирики

*quis tamen exiguos elegos emisit auctor  
grammatici certant, et adhuc sub iudice lis est*  
«но какой автор создал краткие элегии,  
о том грамматисты спорят, и до сих пор  
спор остается нерешенным»

Гораций «Искусство поэзии» (77—78)

**СЛОВА** Горация, вынесенные в эпиграф, вероятно, свидетельствуют о том, что происхождение-лирической поэзии вызывало разногласия не только в современной науке, но и в античности. Александрийские поэты считали автором первых элегий Мимнерма (ок. 632—629 г. до н. э.), хотя известно, что сочинял элегии и Архилох (650 г. до н. э.?). В античности элегическая поэзия выделялась не столько своей темой, сколько метрикой — основным размером элегий были двустишия, состоящие из строки гекзаметра и строки пентаметра. Мимнерм едва ли изобрел элегический дистих, однако, очевидно, был первым, кто начал применять его в сочинениях не на общественные, но на личные темы. По свидетельству поздних источников (ок. III в.), он назвал собрание элегий «Нанно»

по имени своей возлюбленной. Шесть столетий спустя Проперций, воздавая должное его поэзии, скажет: «plus in amore valet Mimnermi versus Homero: / carmina mansuetus lenia quaerit amor» — «в любви Мимнерм значит больше, чем Гомер: нежная любовь ищет сладких песен» (*Элегии* 1:9, 11—12). Тем не менее судя по немногим сохранившимся стихам, любовные темы у Мимнерма были облечены в формы мифологического повествования, язык субъективной поэзии ему еще не известен, всего один раз в дошедших до нас элегиях он говорит о себе.

Аристотель, которому европейская культура обязана многими сведениями об античной словесности, уделяет главное внимание эпосу и драме, нечасто обращаясь к лирическим поэтам: о Пиндаре он говорит редко, такого хорового лирика, как Стесихор, вспоминает лишь как автора басен, о Вакхилиде же — третьем великом хоровом лирике — забывает сказать вовсе. В «Поэтике» — главном источнике наших сведений по античной литературной теории — Аристотель упоминает различные виды искусства, в частности эпос, трагедии, комедии, дифирамбы, кифаристику, авлетуку, однако, ничего не говорит о лирике, возможно, включая ее в состав кифаристики. Считая, что искусство «подражает» жизни, Аристотель определяет, помимо «средств» и «предметов», «способы» этого подражания: «Именно, подражать в одном и том же и одному и тому же можно, рассказывая о событиях, как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается сам собою, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных» (*Аристотель. С. 45. Пер. В.Г.Аппельрота*). Первый «способ подражания» получил название эпоса, второй, при котором «подражающий остается сам собою, не изменяя своего лица», — лирики, третий — драмы.

Термин «лирика» был введен в употребление поэтами александрийской школы в III в. до н. э. и первоначально относился только к произведениям, исполнявшимся под аккомпанемент струнных инструментов — лиры или кифары. Связанность древнегреческой поэтической терминологии с названиями музыкальных инструментов (кифаристика, лирика, а также авлетика — произведения декламационного склада, исполнявшиеся в сопровождении флейты) свидетельствует о том, что и на этой стадии развития словесности сохранялся синкретизм «мусических» искусств — музыки, танца, поэзии.

Более чем двадцать веков спустя концепция лирической поэзии, сохраняющей связь с музыкой и пением, нашла отражение в теории

искусства Гегеля. О лирике Гегель писал, что она исполняется «певцом», а не «сказителем», «как нечто им самим прочувствованное» и требующее «многосторонних оттенков голоса, пения, сопровождения музыкальных инструментов и тому подобного» (*Гегель Г.В.Ф.* 1971. С. 420).

Во второй половине XIX г. в работах немецких ученых, и в первую очередь Вильгельма Шерера, была сформулирована теория происхождения всех трех родов словесности (лирики, эпоса и драмы) из первобытного художественного синкретизма. Наиболее последовательно эта теория была разработана в труде А.Н.Веселовского по исторической поэтике в главе «Синкретизм древнейшей поэзии и начало дифференциации поэтических родов» (*Веселовский А.Н.* 1979. С.155—246). Согласно теории А.Н.Веселовского, синкретизм представляет собой сочетание ритмических движений с песней-музыкой и элементами слова, исполняемых коллективно, хором. Из хора, поющего магические обрядовые песни, выделяется запевала-солист (корифей), чей запев приобретает повествовательный характер, давая начало эпосу как литературному роду. Генезис лирики также связан, как показал А.Н.Веселовский, с первобытным синкретизмом. Ее начала восходят к эмоциональным словесным откликам хора на повествовательный запев корифея: возгласам радости и огорчения, эротического возбуждения в обрядовом действе или весеннем хороводе. Постепенно эти хоровые возгласы типизируются, застывая в кратких аффектированных формулах — двустишиях и четверостишиях, которые могут использоваться уже вне обряда и исполняться одним певцом.

В более поздних исследованиях теория первобытного синкретизма А.Н.Веселовского неоднократно корректировалась и уточнялась. Анализируя ее, О.М.Фрейденберг писала, например, что элементы синкретического праобрядового действия — пляска, пение, действие «на самом деле имеют долгие раздельные пути собственного развития, где они не были еще ни пляской, ни песней, ни культовым действием; данными такого псевдосинкретизма можно пользоваться при изучении позднейших стадий родового строя, но нельзя в них видеть генезиса литературы ни фактически, ни по методу» (*Фрейденберг О.М.* 1997. С. 20). Е.М.Мелетинский говорит о том, что незначительность, случайность текстового элемента в первобытном синкретизме в трактовке А.Н.Веселовского была преувеличенной, напротив, «первобытный идеологический синкретизм, обнимающий в нерасчлененном единстве зачатки религии, искусства, положительных знаний», в ней

недооценивался. Тем не менее, несмотря на абсолютизацию А.Н.Веселовским формального синкретизма родов поэзии и видов искусства, Е.М.Мелетинский считает, что «в общем и целом теория первобытного синкретизма и сегодня должна быть признана правильной» (Мелетинский Е.М. 1986. С. 30—31).

Основное внимание в теории А.Н.Веселовского уделено исследованию различных видов ритуально-магической поэзии на той стадии, когда она еще не вполне отделилась от своих первоначальных связей с трудовыми и обрядовыми действиями. Непосредственно вслед за описанием синкретической стадии развития словесности А.Н.Веселовский обращается к анализу образцовых произведений лирической поэзии — античной лирики и позднесредневековых песен трубадуров, труверов и миннезингеров. Таким образом, в том, что касается исследования генезиса и развития лирики, в теории А.Н.Веселовского легко заметить «недостающее звено», поискам которого (равно как и проблемам происхождения и становления лирической поэзии вообще) в современной науке почти не уделялось внимания.

В качестве такого «звена», соединяющего синкретическую обрядово-магическую стадию развития словесности и классические образцы европейской лирики, может быть рассмотрена поэзия древних германцев и кельтов — наиболее типологически ранняя из всех сохранившихся европейских литературных традиций. В англосаксонской, древнескандинавской и кельтской, а также стадияльно ранней романской поэзии можно обнаружить реликты тех обрядовых жанров, которые рассматривались А.Н.Веселовским как источник позднейших родов поэзии. Попытаемся проследить историю развития основных лирических жанров начиная с их возникновения и, таким образом, заполнить лакуну между синкретической стадией словесного творчества и позднесредневековыми образцами лирики, приводимыми А.Н.Веселовским.

Народно-обрядовые игры, как их называл А.Н.Веселовский, связывая с ними генезис лирики, объединены с ритуальными циклами — «переходными» (*rîtes de passage*: рождение, инициация, смерть), семейными, календарными. С ритуальной поэзией ассоциируются похоронные плачи и поминальные причитания, перебранки и хулительные песни, свадебные, любовные, аграрные, военные и охотничьи песни, знахарские заговоры.

Предполагается, что к типологически наиболее древним относятся неотделимые от календарного цикла песни-заклинания, включающие

пения зимы и весны — лета, песни изгнания зимы — смерти и призывы весны — жизни, весенние майские песни. Универсальные мотивы этих фольклорных песен составляют мольбы о любви, просьбы о замужестве и т. д. Многие из этих мотивов наследуются средневековой, в частности романской, лирикой и определяют особенности отдельных лирических жанров (например «песен несчастливому замужеству»).

В отличие от календарных песен, преимущественно зависимых от аграрного культа, бытовые песни (родильные, свадебные, похоронные) постепенно освобождаются от связи с определенным временем года. К свадебному ритуалу восходят песни, в которых оплакивается девичья воля, происходит прощание с семьей, выражается жалоба на злую судьбу, и многие другие. Как вариант бытовых песен рождаются песни семейные, любовные, ситуативно обусловленные их главными темами (любовь, измена, свидание, разлука, насильственный брак, семейный разлад). Эти темы становятся универсальными для всей лирической поэзии во все эпохи и определяют ее главное содержание. Из похоронного обряда появляются хвалебные песни, с одной стороны, и плачи и причитания, дающие начало такому чисто лирическому жанру, как элегический, с другой.

Постепенно в ритуальном фольклоре (похоронных причитаниях, любовных заклинаниях, знахарских заговорах, аграрных песнях о росте и размножении) возникают собственно описательные элементы: восхваляются подвиги погибшего воина, изображаются картины весеннего пробуждения природы и т. д. Тематика небольших по объему и простых по содержанию фольклорных песен, обычно связанных с хороводом, играми, пляской, нередко шутивных или осмеивающих, начинает усложняться. Магические, ритуальные функции уступают место художественным. Так, в фольклорной поэзии происходит переход от мифического способа мышления, когда по выражению А.А.Потебни, «образ считается объективным и потому целиком переносится в значение и служит основанием для дальнейших заключений о свойствах означаемого», к поэтическому, когда образ рассматривается «как субъективное средство для перехода к значению» (Потебня А.А. 1976. С. 420).

Невозможно, очевидно, выстроить единую эволюционную цепь, на одном конце которой была бы структура и семантика мифа, на другом — поэтика литературных лирических жанров. Трудно, вероятно, также заполнить все лакуны в исследовании эволюции триады:

миф — фольклор — литературная лирика. Однако можно утверждать, что и отдельные образы, и символы, и многие стилистические приемы — метафоры, сравнения, формульные обороты и т. д. — имеют общее происхождение и в фольклоре, и в литературе и нередко восходят к мифологической архаике. Так, образы героини, стоящей у окна или у воды, не только принадлежат мировому фольклорному фонду (Фрейденберг О.М. 1997. С. 199), но и наследуются почти всеми национальными традициями средневековой лирики. «На берегу» или «у окна» — универсальное место горевания и в фольклорных плачах, и в средневековых элегиях. Топические мотивы, исследованные А.Н.Веселовским (Веселовский А.Н. 1979. С. 101—154) и позднее Эрнстом Курциусом (Curlius E.R. 1953. P. 83—92), в равной мере свойственны и фольклору, и литературной лирике.

Сходным образом лирически отмечено (и в генезисе сакрализовано) не только место, но и время действия фольклорной песни и древнейшей литературной лирики: раннее утро, рассвет, сумерки — критические стыки дня, когда решается вопрос о судьбе не только фольклорного, но и литературного лирического героя. И место, и время действия в фольклорной и древнейшей литературой лирике обусловлено душевным состоянием автора или героя: вода (река, море) — это то максимально противопоставленное дому магическое пространство, которое ассоциируется с бедой, несчастьем, смертью. Фольклорная и литературная лирическая образные системы используют одинаковые сравнения и символы: путешествие по морю и связанные с ним испытания уподобляются всей человеческой жизни; дерево, растение сравнивается с героем или героиней, сокол (или ястреб) символизируют возлюбленного. Использование гипербол характерно и для фольклорной, и для ранней литературной лирики (описания невыносимых страданий и горестей лирических героев, тотальные картины всеобщего разрушения, детализованные списки трагических примеров).

В период Средневековья литература и фольклор соотносятся между собой «как два объема, имеющие некоторую общую часть, но в остальном ведущие самостоятельное существование» (Лихачев Д.С. 1987. С. 73). В более раннюю эпоху между ними скорее всего существует и генетическая связь. Фольклорная поэзия, по-видимому, находится «на границе между мифической поэзией языка и той обрядовой поэзией, которую мы привыкли называть лирической и драматической» (Веселовский А.Н. 1979. С. 19). Древнейшие календарные и бы-

товые обрядовые песни подчас поражают проблесками подлинного лиризма, однако, доминирует в них прагматическое, восходящее к магическому, назначение. Их основная функция изначально обусловлена желанием воздействовать или на явление природы, или на определенный объект, которому приписывается магическая сила, или на судьбу, наделяющую человека благополучием. Не случайна императивность тона этих песен, которой соответствует лаконизм и мелодический (воспроизводится одна краткая музыкальная фраза), и композиционный (весь синтаксический комплекс часто исчерпывается единственным стихом).

В фольклорной лирике обычно преобладает хоровое начало, а всякое исполнение песни подразумевает обращение к коллективным формам, лицо же или имя того, кто первым сочинил песню, как правило, не представляет интереса. Коллективность фольклорной лирики проявляется в ее композиции, обусловленной тем, что каждая фольклорная песня ориентирована не столько на исполнителя или слушателя, сколько на соотносимость с традицией (Мальцев Г. Н. 1989. С. 136). Направленность на коллективную традицию объясняет ее внешнюю бессвязность, в действительности же — свободу соположения фрагментов песни в линейной последовательности. Благодаря тому, что семантические механизмы связывания компонентов находятся за пределами самого текста — на уровне традиции, композиция фольклорной лирической песни не нуждается в собственных текстовых средствах их соединения. Приемы синтагматического развертывания не играют существенной роли в фольклорной песне, строящейся по принципу не словесного соединения, но скорее композиционного выделения эпизодов, часто вполне самостоятельных и никак эксплицитно не связанных (Там же. С. 136). Самостоятельность фрагментов в фольклорных лирических текстах приводит к отсутствию как единого «центра текста», так и единого сюжета, планомерно развивающего главную тему. Развитие сюжета в определенной пространственно-временной последовательности отсутствует не только на уровне целого — фольклорной песни, но и на уровне отдельных контекстуально независимых эпизодов, построенных из формул и формульных оборотов и легко заимствуемых разными песнями.

К формулам, первоначально кратким, имеющим магическую функцию, а затем постепенно усложняющимся по своей структуре, развивающим обрядовую символику и параллелизм, вероятно, восходит формальная организация ритуально-лирической поэзии. Древней-

шую единицу песни, как предполагает К.М. Баура в работе, реконструирующей происхождение поэзии (*Bowra C. M.* 1962), составляет формульная строка. В дальнейшем поэтический текст разрастается, строка строка за строкой, с повторениями и варьированиями отдельных слов или строк ради усиления магического воздействия целого. Магической функцией слова обусловлено воспроизведение именно семантических (и лишь во вторую очередь — звуковых) комплексов. Факкультативные в фольклоре рифма и аллитерация возникают первоначально в результате повторения слов и грамматических конструкций. Как следствие повторения и варьирования появляется ритмико-синтаксический параллелизм, составляющий основу стихотворной формы древнейшей лирической поэзии. Фольклорные четверостишия, построенные на «психологическом параллелизме» между явлениями природы и переживаниями человека, вероятно, представляют собой наиболее типологически ранние примеры любовной лирики.

Именно с этими типами фольклорных текстов, возможно, связан генезис (как предполагали А.Н. Веселовский, В.Ф. Шишмарев, А.А. Смирнов) средневековой любовной поэзии провансальских трубадуров и немецких миннезингеров, о чем свидетельствует, в частности, наличие топики «природного зачина» в примерах обеих поэтических систем.

В связи с происхождением «природного зачина» вспомним также о том древнейшем примере описания весны, призванном возбудить любовь к природе и людям, который дает библейская «Книга Песни Песней» («Вот зима уже прошла; дождь миновал, перестал; цветы показались на земле; время пения настало, и голос горлицы слышен в стране нашей; смоковницы распустили свои почки, и виноградные лозы, расцветая, издают благовоние. Встань, возлюбленная моя, прекрасная моя, выйди!», *Песн. 2, 11—13*). Не забудем также и об античной эклоге (образцы которой мы находим в идиллиях Феокрита с их детализованными описаниями природы), получившей развитие в любовной поэзии Мосха Сицилийского и Биона Смирнского (II в. до н. э.) и ставшей особенно популярной после «Буколик» Вергилия. Связь некоторых литературных жанров с соответствующими античными «прототипами», вероятно, осознавалась и в эпоху их расцвета в средневековой лирике. Например, об авторе пастурелей, провансальском поэте по прозвищу Серкамон в жизнеописании говорится, что он «слагал песни и пастурели по древним (= античным) образцам». Как было афористически сказано Стивеном Газеле, средневековая

лирика складывалась под «двойной аккомпанемент Овидия и “Песни Песней”» (Цит. по: *Waddell H.* 1957. P. 324).

Возможно, поэтому известный редукционизм в гипотезах фольклорного происхождения лирики трубадуров и труверов (появившихся в конце прошлого века: *Jeanroy A.* 1889; *Paris G.* 1891, 1892; ср. также *Frings Th.* 1949; *Menéndez Pidal R.* 1960; *Spitzer L.* 1952) не раз подвергался критике, в частности теми, кто выступал с альтернативными генетическими теориями, согласно которым происхождение провансальской лирики возводится к классической и средневековой латинской литературе (*Brinkmann H.* 1925; *Scheludko D.* 1928) или к литургической поэзии (*Gennrich F.* 1951; *Spanke H.* 1940). Теорию «классического» происхождения лирики легко примирить с гипотезой фольклорного генезиса, если вспомнить, что и античная поэзия также восходит в свою очередь к фольклорным жанрам (сольная мелика — к любовным, свадебным и застольным песням, хоровая — к торжественным обрядовым панегирикам и гимнам, элегия — к погребальной заплачке, ямб — к народным обличительным куплетам).

Трудно сомневаться в том, что в происхождении литературной лирики сыграли свою роль самые разнообразные факторы, нередко сливавшиеся воедино, однако, главная роль в ее генезисе, безусловно, принадлежит фольклорной традиции с ее весенними обрядовыми и любовными песнями.

Куртуазная лирика, скорее всего, восходит к тому же фольклорному лирическому субстрату, что и танцевальные песни майских праздников. К празднованиям прихода весны возводили и отдельные лирические жанры, например, «песни на рассвете» (альбы), эмбриональные формы которых, насколько можно судить, были распространены уже в XIII в. до н. э. (*Hatto A.* 1965. P. 47—68). Майские празднования пробуждения природы после зимы с хороводами, танцевальными песнями, веснянками и т. д., неразрывно ассоциируются в народной культуре с исполнением литургических песнопений, сопровождающих праздник Пасхи (по свидетельству Беды Достопочтенного английское название праздника «Easter» восходит к имени богини *Eostre* из общегерманского \**aus(t)gôn-*, этимологически родственного лат. *Aurora* — вероятно, богиня рассвета). Праздничная, радостная тональность (*jovens, joy, hōher muot*) пронизывает лирику трубадуров, труверов и миннезингеров. «Весенним, пасхальным днем» (*ōsterlicher tac*) называют своих возлюбленных миннезингеры Генрих фон Морунген и Рейнмар фон Хагенау. В святую седмицу происходит

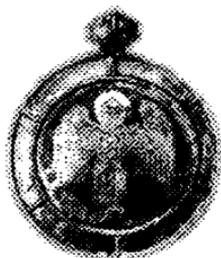
встреча Данте, Петрарки, Боккаччо со своими возлюбленными, вдохновившими их самые проникновенные лирические стихи.

Воздействие христианства на формирование литературной лирики трудно переоценить. Идеал прекрасной дамы в светской куртуазной лирике сложным образом, вероятно, через идею Мудрости — Софии, связывается с поклонением Богородице. Секуляризация мотивов почитания Девы Марии облегчается тем, что с ее образом традиционно соотносится вовлечение природной жизни в идеал христианской святости, находящий отражение в средневековой духовной лирике. В христианской поэзии Дева Мария олицетворяет не природу как таковую, но прообраз, первое явление преображенной, райской природы. Напротив, в фольклоре поклонение Богородице контаминируется с реликтами языческих, восходящих к матриархату, культов богини плодородия, великой матери, покровительницы природы, отождествляемой с землей и со всем, что на ней произрастает (ср. обращение к Богородице: «Радуйся, Земле обетованная» в первом и самом знаменитом акафисте VII в. «Взбранной Воеводе Победительная»). Реликты культа великой богини-матери и умирающего и воскресающего божества находят отражение в имеющих фольклорное происхождение «женских песнях» (например, галисийско-португальских, см. ниже в разделе о романской поэзии).

Нетрудно понять, почему в литературных традициях, где существовала высоко развитая фольклорная лирика (например, в славянской, см.: *Лихачев Д. С.* 1987. С. 70), относительно поздно появляется отдельная область литературной лирики — фольклор полностью удовлетворяет любую потребность в ней. Однако фольклорная лирическая поэзия, как бы широко она ни была распространена и сколь полно ни удовлетворяла бы потребности в лирике, получает письменную фиксацию только с появлением социальной дифференциации в сфере бытования фольклора и литературы, только с осознанием фольклора как чего-то редкого и исчезающего. Иначе говоря, древнейшая лирическая поэзия может быть записана только в результате вытеснения фольклорной лирики лирикой литературной (как это происходит в большинстве романских поэтических традиций, когда «женские песни», например, сочиняются авторами, чьи имена хорошо известны).

Именно по этой причине в таких древних литературах, как англосаксонская, древнескандинавская, кельтская, записи фольклорной лирики не могли появиться. Вместе с тем в Англии, Скандинавии,

Ирландии, Уэльсе в древности были записаны памятники того словесного искусства, которое существовало в устной традиции до появления письменности. Это мифологический и героический эпос, духовные произведения, скальдические висы, любовная поэзия. Изучая их, можно наблюдать постепенное развитие авторского самосознания, появление индивидуального поэтического выражения, которое поэт дает своим чувствам, и, следовательно, говорить о генезисе лирики как особого литературного рода.



# Англосаксонская лирика

...hit þe þeah wyrс ne mæg  
on þinum hyge hreowan þonne hit me æt heortan deð...  
...но ты сильнее не можешь  
душой сокрушаться, чем я сокрушаюсь сердцем...

Англосаксонская «Книга Бытия»  
(825—826. Пер. В. Тихомирова)

**В АНГЛОСАКСОНСКОЙ** поэзии не часто находят признаки лиричности. Принято считать, что в древнеанглийских произведениях можно видеть скорее «обещания лирического искусства, чем само это искусство» (Rhyс E. 1913. P. 31). «Англосаксонский поэтический дар, кажется, не был склонен к тому, чтобы сочинять лирическую поэзию в строгом смысле слова», — утверждает известный исследователь древнеанглийской поэзии (Wrenn C.L. 1967. P. 139). «Действительно, во всей англосаксонской или древнескандинавской поэзии едва ли найдется хоть одна строка, которая по справедливости могла бы быть названа лирической», — полагает другой специалист по средневековой лирике (Allen P.S. 1969. P. 177). В немногих работах о средневековой лирической поэзии литература

древней Англии, как правило, обходится молчанием. Так, в до сих пор остающемся единственным сопоставительном исследовании средневековой европейской лирики, принадлежащем Питеру Дронке, из всей англосаксонской литературы в качестве примера лирической поэзии упоминается лишь «Вульф и Эадвакер» (*Dronke P.* 1968. P. 91—93, 96).

Хотя древнеанглийская литература всегда находилась в центре внимания ученых и до сих пор изучается самым пристальным образом, она обычно не рассматривается с точки зрения присутствия в ней характерных черт лирической поэзии. В современных критических исследованиях прослеживается склонность к детальным жанровым атрибуциям англосаксонских произведений и, следовательно, к изучению их в максимальной изоляции. Отдельные древнеанглийские поэмы относят и к жанру плачей, и к *consolatio*, и к панегирикам, и к покаяниям, и, особенно часто, к элегиям. Применительно к англосаксонским произведениям этот термин был впервые употреблен в XIX в. Дж. Конибэаре, который назвал «Жалобы жены» единственным образцом древнеанглийской литературы, приближающимся к элегической балладе; напротив, поэмы «Скиталец» и «Морестранник» были отнесены им к «метрическим проповедям, повествующим о доктринах теологии» (*Conybeare J.J.* 1826. P. I, XXXI).

К группе элегий, как правило, причисляются следующие семь англосаксонских поэм: «Руины», «Скиталец», «Морестранник», «Деор», «Вульф и Эадвакер», «Жалобы жены» и «Послание мужа». Из этой группы многие исследователи по разным причинам исключают «Руины», «Деор» и «Послание мужа». «Деор» считают то героической поэмой, то заклинанием (*Bloomfield M.* 1964. P. 534—541), то просительной поэмой (*Eliason N.E.* 1966. P. 185—192; 1969. P. 55—61). «Послание мужа», наименее элегическое по тону, интерпретируется критиками как «персонифицирующая» (*prosororoeic*) аллегория, в которой рассказ ведется от лица рунической палочки или некоего друга — «представителя» мужа, или Святого Креста (*Kaske R.E.* 1967. P. 41—71). «Скиталец» и «Морестранник» рассматриваются и как аллегории (*Smithers G.V.* 1957. P. 137—153; 1959. P. 99—104), и как покаянные поэмы (*Henry P.L.* 1966. P. 133—176), и как произведения, относящиеся к литературе мудрости (*Bloomfield M.* 1968. P. 5—25), и как прения (*Pope J.C.* 1965. P. 164—193).

Элегиями в полном смысле слова обычно считают только «Жалобы жены» и «Вульф и Эадвакер» (*Timmer B.J.* 1942. P. 33—44). Однако

и поэму «Вульф и Эадвакер», наиболее темное и фрагментарное из всех англосаксонских произведений, долгое время относили к загадкам (разгадка которой — «Кюневульф»: *Rieger H. M.* 1869. P. 215—219). В настоящее время этот фрагмент причисляют к философско-элегической любовной поэзии. «Жалобы жены» часто рассматривают как монолог, произнесенный героем, а не героиней (*Stevens M.* 1968. P. 72—90), специально оговаривая случаи текстуального употребления местоимений женского рода. Обычно предполагается, что жанр «женской песни» (*Frauenlied*) в древнеанглийской поэзии не был развит. Более того, высказывалось даже мнение, что ни одна древнеанглийская поэма не может быть с достаточными основаниями причислена к жанру элегии (*Renoir A.* 1981. P. 69—76).

Действительно, отнести определенную группу англосаксонских поэтических памятников к одному жанру так же трудно, как и определить меру их лиричности. Древнеанглийские произведения ускользают от однозначных жанровых атрибуций и благодаря единообразию их формальной организации — все они сочинены аллитерационным стихом, и вследствие однородности используемого ими поэтического языка — кеннинги, синонимика, формульные словосочетания унаследованы англосаксонскими поэтами из общей поэтической традиции. Не выделяются древнеанглийские «элегии» или те памятники, которые можно было бы условно назвать лирическими, и преобладающим в них настроением. Как не раз упоминалось в литературе, для всей англосаксонской поэзии характерно «трезвое достоинство и признание трагической серьезности жизни» (*Kennedy Ch.* 1943. P. 20). Тем не менее мы попытаемся показать, что некоторые особенности все же отличают определенную группу памятников от остальной древнеанглийской поэзии.

Все поэмы, говоря о которых можно (с разной долей условности) использовать термин «лирика», сохранились в единственной рукописи — так называемой «Эксетерской книге», подаренной епископом Леофриком (ум. 1072 г.) библиотеке собора в Эксетере (где она хранится и поныне). Хотя рукопись можно датировать с большой вероятностью (она была скорее всего написана в 970—980 гг. в западной части Уэссекса), время и место создания содержащихся в ней поэм вызывает разногласия ученых: хронологические атрибуции варьируются между VII и X вв. включительно, локализация — между Уэссексом и Нортумбрией. Большинство исследователей полагают, что поэмы «Эксетерской книги» сочинены в VIII—IX вв. и отражают смятен-

ность и неустойчивость этого периода английской истории (войны нортумбрийских и мерсийских правителей, уничтожение родов, падение городов).

Вне сомнения, создание произведений «Эксетерской книги» с их описаниями бренности всего мирского и вечности духовного, небесного связано с распространением христианства. Эти лирические поэмы во многом отличаются по тону и настроению от привычной нам «личной» лирики, оплакивающей или прославляющей индивидуальные горести и радости. Как правило, их основные темы обусловлены универсальными мотивами: трагичности бытия, преходящести мирской славы. В своих лирических произведениях англосаксонские поэты размышляют о всеобщности судьбы людей, их обреченности, предвосхищая многие темы современной лирики с ее акцентами на слабости человека, бренности красоты, вечности тайны смерти.

Лирические англосаксонские поэмы обычно представляют собой монологи, в которых от первого лица рассказывается о прошлой жизни лирического героя. Каким бы ни было это прошедшее, счастливым или несчастливым, оно всегда противопоставляется настоящему. Англосаксонская лирика не только говорит о былых утратах и страданиях в настоящем (а нередко и возможном утешении в будущем), она всегда выражает отношение к этому лирического героя. Образ лирического героя и характерное для англосаксонской поэзии внимание к изображению его переживания появляются в ней не сразу. Попытаемся расположить древнеанглийские поэтические памятники в порядке, определенном, условно говоря, мерой их «лиричности», наметив тем самым типологическую эволюцию англосаксонской лирики. Выше уже шла речь о том, что фольклорно-песенная лирика не смогла проникнуть в литературу средневековой Скандинавии, Ирландии и Англии. Тем не менее в некоторых жанрах, например жанре плача, несомненно, сказывается локальное влияние фольклора. Фрагменты плачей в эпической поэме «Беовульф», скорее всего, можно считать стадияльно наиболее ранними образцами древнеанглийской лирики.

Жанр плача, связанный в своем генезисе с похоронной обрядностью, дает начало такому чисто лирическому жанру, как элегический. Предполагается, что из хорических субстратов обряда выделились греческие трены (греч. *θρήνη* — вопль, рыдания, плач), римские нэнии (лат. *nenia* — погребальная песнь), средневековый *planctus*, провансальский *planh*, где «лирический момент сетования, возгласа, заплачки естественно чередовался с моментом рассказа, воспоминаний

о делах усопшего, с тем, что можно обособить названием причитания» (Веселовский А.Н. 1989. С. 185). В качестве примеров обычно приводятся плачи по Ахиллу в «Одиссее» (XXIV, 37—84), по Гектору в «Илиаде» (XXIV, 720), плачи на смерть маркграфа Фриульского Эриха, на смерть Карла Великого, Фулькона Реймского, Вильгельма (Гильема) Длинная Шага, французские плачи Рютбёфа (ок. 1230—1285) и «Песни о Роланде» (Там же. С. 184—186).

Известно, что традиция оплакивать умерших распространена во всем мире и во все века — первое упоминание о погребальном плаче содержится в шумерских документах III тысячелетия до н. э. Обычно плачи адресованы самому погибшему и изначально имеют две противоположные цели: убедить в том, что об его кончине скорбят и хотя бы облегчить его страдания, а также удержать душу почившего от превращения в злого духа. Каковы бы ни были исконные функции погребальных плачей (магические и ритуальные), они всегда выражают горе, привязанность, страх перед вечным расставанием, т. е. «лирические» чувства.

Так как погребальные плачи имеют двойственную природу: индивидуальную и ритуальную, их структура, хотя и допускает вариации, строго соответствует обрядовой традиции. Представляя собой выражение личного горя, они содержат восхваление умершего и изъявление любви тех, кто остался в живых. Панегирическое начало преобладает в ритуальных плачах, исполняемых профессиональными плакальщиками. Эти ритуализированные выражения горя направлены на утешение, их цель состоит в том, чтобы внести порядок в хаос чувств — печали и утраты. Основная функция их, как и всякого похоронного обряда, связана с необходимостью обеспечить продолжение социальной жизни. Поэтому в этих плачах легко возникают гномические элементы, призванные примирить социум с непостижимостью смерти и потери. В отличие от более отстраненных профессиональных плачей спонтанное выражение личного горя преобладает в высоко индивидуализированных жалобах, принадлежащих обычно женщинам-родственницам. Эти страстные, экстатические плачи, как правило, произносятся, а не поются, и, следовательно, приобретают речитативную, нарративную, а не музыкальную форму.

В наиболее ранних источниках, связанных с описанием древнегерманской культуры, упоминаются и женские плачи, и воинские похоронные песни. Тацит в сочинении «О происхождении германцев и местоположении Германии» (гл. XXVII), рассказывая о погребальных

обрядов германцев, говорит: «Feminis lugere honestum est viris meminisse» («Считается должным женщинам оплакивать, мужам — помнить»). Иордан в «О происхождении и деянии готов» («De Gotarum Origine et Rebus Gestis») описывает погребение сына Алариха Теодориха, правителя визиготов (гл. *XLII*), и Аттилы, правителя гуннов (гл. *XLIX*), и упоминает, что хвалебные песни исполнялись воинами на похоронах последнего («ut proelior eximius non femineis lamentationibus sed sanguine lugeretur virili» — «великий воин, который оплакан не женскими погребальными песнями, но мужской кровью»).

Сохранились кельтские погребальные песни VI–VII вв., сочиненные по случаю гибели героев-вождей и посвященные их прославлению. Эти скорее панегирические, чем элегические, произведения относятся к ритуальным плачам. В качестве образцов типологически родственных древнескандинавских памятников можно привести скальдические поминальные драпы (*erfidrápa*), прославляющие ратные подвиги конунгов и ярлов. Напротив, и наиболее древние из сохранившихся плачей, приписываемых традицией женщинам, содержат выражение личных чувств. Таковы древнеирландская поэма «Жалоба Крейде, оплакивающей Динертаху», которая относится к событиям 649 г., но создана предположительно ок. 800 г., а также валлийский лирический плач, приписываемый девушке по имени Хеллед, скорбящей о гибели своих братьев (прибл. 850 г.). Обе эти поэмы (см. более подробный их разбор в соответствующих главах) в равной мере могут быть отнесены и к жанру плача, и к жанру элегии и, вероятно, представляют собой наиболее ранние образцы кельтской лирики. Поэма «Утрата сыновей», сочиненная знаменитым исландским скальдом Эгилем Скаллаgrimссоном (ок. 960 г.) на смерть сына, традиционно относится в литературе к жанру поминальной драпы, генетически связанной с жанром плача, однако имеет все характерные черты лирической поэзии (см. главу о любовных стихах скальдов).

Некоторые контексты «Беовульфа», англосаксонского героического эпоса, связаны с жанром похоронного плача: Хильдебург у погребального костра в печальных песнях скорбит о собственном сыне («*Ides gnornode, geomrode giddum*», *1117b–1118a*); плакальщица плачет о смерти героя и о том, что настают страшные времена («Горько они оплакивают свою печаль, гибель вождя. / Геатская женщина с волосами, поднятыми вверх, / пела в память о Беовульфе горестный плач / и часто повторяла, что она боится / наступления ужасных дней для себя самой, / кровопролитий, страха перед врагом, / унижения и

плена. Небеса поглотили дым», 3150—3156). Неизвестно, кто эта «гетская женщина»: вдова ли Беовульфа или Хигелака, или некий ритуальный образ, однако те несколько строк, которые содержат описание ее плача, полностью согласуются с канонem этого жанра. Конечно, по этому фрагменту трудно судить о степени лиричности всего плача, однако страхи плакальщицы за свою судьбу, провидение ею собственной горестной участи можно рассматривать как первые шаги к лирическому самовыражению, характерному для героев стадиально поздней англосаксонской лирики.

Помимо отдельных упоминаний плачей, в «Беовульфе» имеются два фрагмента, более непосредственно связанные с этим жанром, — плач последнего отпрыска великого рода (2231—2270) и плач отца по сыну (2444—2462), которые, как будет показано ниже, во многих отношениях предвосхищают характерные черты типологически поздних древнеанглийских лирических произведений (таких, как «Скиталец», «Морестранник») и, возможно, дают представление об их жанровых источниках. Разумеется, лирические жалобы изгнанников и странников (к которым примыкают и, вероятно, имеющие особый фольклорный источник любовные монологи героинь, оплакивающих разлуку с возлюбленным: в англосаксонской поэзии — «Жалобы жены» и «Вульф и Эадвакер», а также романские *cantigas de amigo*, арабо-испанские строфы харджа, кельтские «женские песни») весьма далеки от исконной традиции погребальных песен, хотя бы в том отношении, что выражают скорбь не о смерти отдельного человека, но о значительно более глобальных утратах — ценностях героического мира, падении и греховности человечества, брэнности всего земного. Глобальность утрат, оплакиваемых лирическими героями, позволяют им осмыслить свои чувства в некоторой универсальной перспективе и обобщить их в гномических рассуждениях. Не исключено, что гномические мотивы в ранней лирике унаследованы ею из тех ритуальных утешительных элементов в плачах, чья исконная функция была призвана обеспечить продолжение жизни социума. Мотивы утешения присутствуют и в наиболее ранних лирических плачах на библейские темы. Например, в «Плаче Рахили» Ноткера (IX в.) содержится обращение к Рахили, цель которого состоит в том, чтобы облегчить ее боль:

Quid tu, virgo  
mater, ploras,  
Rachel formosa,

Почему ты, дева  
мать, плачешь,  
прекрасная Рахиль,

Cuius vultus Jacob delectat?	чье лицо восхищает Иакова?
Ceu sororis aniculae Lippitudo eum iuuet! Terge, mater, fluentes oculos! Quam te decent genarum rimulae?	Как будто мутноглазие твоей старшей сестры могло обрадовать его! Осуши, мать, источающие слезы глаза! Разве идут тебе потрескавшиеся от слез щеки?

Эта поэма, несомненно, восходит к ветхозаветным плачам (ср. «...Рахиль плачет о детях своих и не хочет утешиться о детях своих, ибо их нет. Так говорит Господь: удержи голос твой от рыдания и глаза твои от слез, ибо есть награда за труд твой, говорит Господь, и возвратятся они из земли неприятельской», *Иер. XXXI, 15—16*). Очевидно также, что «Плач Рахили» Ноткера, где она знаменательно именуется «дева мать» (*virgo mater*), связан с традицией плачей Богородицы, получающих распространение в романской литературе во второй половине XII в. К этому же времени относятся латинские плачи на античные темы (Дидоны, Орфея, Эдипа), к XI в. — плач по Гектору.

Плачи могли не только произноситься от лица определенного героя, но и, как было упомянуто в связи с англосаксонской, кельтской и романской поэзией, вкладываться в уста типическим персонажам, например женщине, разлученной или оставленной возлюбленным (кельтские «женские песни», романские *cantigas de amigo*, испано-арабские строфы харджа и т. д.; см. подробнее в соответствующих главах), изгнаннику (англосаксонские поэмы «Скиталец», «Морестранник»).

В «Беовульфе» идет также речь о том типе плача, который почти не представлен в древнеанглийской традиции (за исключением, может быть, только некоторых фрагментов «Рифмованной поэмы»): Хродгар жалуется на свою старость, утрату юности и силы («*hwilum eft ongan, / eldo gebunden, / gomel gudwiga / giogude cwidan, / hildestrengo*» — «иногда вновь начинал, возрастом скованный, старый воин о юности скорбеть, о боевой силе», 2111—2113a). В качестве примера этого типа плача в кельтской поэзии следует привести валлийскую поэму, приписываемую Лливарху Старому, древнеирландскую жалобу Буи, старухи из Берри, и, кроме того, более поздние (датируемые приibl. XI—XII вв.) ирландские фрагменты, лирический герой которых — легендарный Ойсин, сын Финна (см. ниже).

Именно эта тематика (жалобы на возраст, старческие немощи и т. д.), вероятно, обязанная своим возникновением не столько фольк-

лорной традиции плачей, сколько патристике, становится превалирующей в позднесредневековой скандинавской (мансёнг в римах) и среднеанглийской лирической поэзии. Исследование этих стадияльно поздних поэтических систем, естественно, остается за рамками данной книги, основная цель которой состоит в рассмотрении наиболее ранних образцов лирической поэзии и установлении общих закономерностей ее появления.

## *Лирические фрагменты в эпической и героической поэзии*

Первый лирический фрагмент в «Беовульфе», который условно можно назвать «Плач последнего отпрыска великого рода» (2231—2270), посвящен теме *sic transit*. Великая нация людей исчезла, остался последний представитель некогда могущественного рода. Он унаследовал все родовое богатство, но дни его сочтены, и недолго осталось ему наслаждаться своим сокровищем. Он относит весь клад в курган на берег моря и там охраняет его, пока не приходит смерть:

Swa giomormod    giohðo mænde  
an æfter eallum,    unblide hwe/arf/  
dægес ond nihtes,    oð ðæt deaðes wylm  
hran æt heortan.

(2267—2270a)

Так грустный духом, он оплакивал  
свои несчастья, одинокий, всех  
переживший, нет ему покоя днем,  
и ночью несчастен он, пока длань  
смерти не сожмет его сердце.

Элегические мотивы сосредоточены преимущественно в речи этого последнего отпрыска великого рода. Характерный для англосаксонской поэзии лирический монолог, пронизанный жалобой на миновавшее величие прошлого, начинается с обращения героя к земле:

Heald þu nu, hruse,    nu hæled ne m/o/stan,  
eorla æhte!

(2247—2248a)

Храни ты теперь, земля, то, что  
мужи не смогли сохранить, дос-  
тояние вождей!

Погиб великий род, все прожили свои жизни, все своей чередой покинули пиршественные палаты. Не осталось никого, кто мог бы

вычистить оружие, покрывшееся пылью и ржавчиной. И воины, и их доспехи глеют в земле:

...guðdeað fornam,  
feorhbealo frecne fyr/a/ gehwylcne  
leoda minra þa/r/a ðe þis /lif/ ofgeaf,  
gesawon seledream. Nah, hwa sweord wege  
oððe fe/o/r/mie/ fæted wæge,  
dryncfæt deore; dug/uð/ ellor s/c/eoc.  
Sceal se hearda helm /hyr/stedgolde,  
fætum befeallen; feormynd swefað,  
þa ðe beadogriman bywan sceoldon;  
ge swylce seo herepad, sio æt hilde gebad  
ofer borda gebræc bite irena,  
brosnað æfter beorne. Ne mæg byrnan hring  
æfter wigfruman wide feran,  
hæledum be healfе. Næs hearpan wyn,  
gomen gleobeames, ne god hafoc  
geond sæl swingeð, ne se swifта mearh  
burhstede beateð. Bealocwealm hafað  
fela feorhcynna forð onsended!

(2249a—2266)

...смерть в битве унесла, страшное горе, каждого мужа из моего рода, все отдала жизни: они видели радость пиршественных палат. Никого нет у меня, кто бы мог носить меч или заставить сверкать блестящую чашу, дорогой пиршественный сосуд; воины отошли в мир иной. Должен крепкий шлем, покрытый золотом, лишиться своих украшений; полировщики спят, те, кто должны начищать боевые шлемы; и кольчуга, что выстояла в сражении, среди треска щитов все удары мечей, гибнет, как и воин; не может изукрашенная броня отправиться далеко за своим воином, с могущественными людьми. Нет ни радости арфы, восхищения веселящим древом, не проносится стремительный сокол по пиршественным палатам, быстрый конь не бьет копытом землю во дворе. Горестная смерть изгнала многих из рода людского.

Так, из некогда славного рода остался один, чтобы скорбеть о прошедшем величии, один, кому даровано еще несколько дней или лет, пока и его не достигнет смерть. О былом могуществе напоминают лишь сокровища, которым тоже суждено вернуться в землю. Все погружено в молчание, покой смерти и непрерывный ход неостановимого времени. Настоящее в этом фрагменте совмещается с прошедшим, которое оказывается бесконечно более реальным — утраченное в прошлом делает вечным нынешнее горе. Эта особенность восприятия времени, сообщаемая субъективностью памяти говорящего, придает лирическую окрашенность всему отрывку. Целостность и отдельность этого лирического фрагмента в общем эпическом контексте поэмы подчеркивается и его звуковой организацией, в частности, орнаментальными созвучиями, пронизывающими каждую строку

(внутренними рифмами: *herepad — gebad*, консонансами: *beorne — byrnan*, дополнительными по отношению к канонической аллитерации ассонансами: *beated — bealocwealm*).

Второй, еще более краткий лирический фрагмент в «Беовульфе» может быть условно назван «Плачем отца». Этот лирический отрывок связан с рассказом Беовульфа о смерти Херебальда, убитого своим братом. Горе его отца (дяди Беовульфа), старого короля Хределя, сравнивается с горем отца, чей сын был повешен на виселице. На нарративном уровне основанием для этого сравнения служит то, что ни один из них не может отомстить за смерть сына. Этот лирический фрагмент кажется инкорпорированным в эпическую ткань «Беовульфа» с единственной целью — он служит тому, чтобы дать лирическое объяснение (а возможно и психологическое обоснование) чувствам Хределя:

Swa bið geomorlic gomelum ceorle  
to gebidanne þæt his byre ride  
giong on galgan, þonne he gyd wrece,  
sarigne sang, þonne his sunu hangað  
hrefne to hroðre, ond he him help/e/ ne mæg  
eald ond infrod, ænige gefremman.  
Symble bið gemyndgad morna gehwylce  
eaforan ellorsid; oðres ne gymed  
to gebidanne burgum in innan  
yrfewardas, þonne se an hafað  
þurh deaðes nyd dæda gefondad  
Gesyhð sorhcearig on his suna bure,  
winsele westne, windge reste  
reote berofene, — ridend swefað,  
hæled in hodman; nis þær hearpan sweg,  
gomen in geardum, swylce dæg iu wæron.  
Gewited þonne on sealman, sorhleod gæled  
an æfter anum; þuhte him eall to rum,  
wongas ond wicstede.

(2444—2462a)

Так горестно старому мужу вынести то, что его сын скачет юным на виселице; тогда он жалобу слагает, скорбную песнь, тогда как сын его висит на радость воронам, и он ему помочь не может, старый и мудрый, ничего не может сделать. Постоянно напоминает ему каждое утро о гибели сына; другого не хочет он ждать в твердые наследника, когда одного постигла нужда смерти. Печально смотрит он на жилище сына, покинутая пиршественная палата, ветром продуваемое место отдохновения лишено радости; всадники спят, воины в могилах; нет звуков арфы, нет веселья в палатах, как некогда бывало. Так идет он ко сну, тоскливую песнь поет один об одном; все кажется ему слишком просторным — и поля, и жилище.

В первых строках «сын скачет юным на виселице» явственно различимы отголоски древнейшего мифологического образа (напомним и о мировом древе в скандинавской мифологии — ясене Иггдрасиле — букв. «коне Игга = *Одина*», на котором повесился Один, и о том, что

виселица называется «конем Одина», см. *Harris J.* 1994. P. 49). Лирический контекст фрагмента «скрадывает» ритуально-мифологические аллюзии употребленного выражения, сообщая ему психологическую нагруженность. После гибели сына безутешный отец ходит по своим владениям, где некогда радовался пирам и забавам. С тоской смотрит он туда, где жил его сын — не слышно там ни звуков арфы, ни веселья, как прежде. Во фразе «все кажется ему слишком просторным — и поле, и жилище» поразительно точно использована чисто психологическая деталь (когда дом или комната недавно умершего вдруг начинают казаться огромными и пустыми). Всего в нескольких строках описывается вся безнадежность горя старика-отца, потерявшего сына. Здесь нет места действию, речь идет только о чувствах. Жилище сына, пустое и безмолвное, — символ неутолимого горя отца.

В качестве древнеисландской параллели к элегическому фрагменту в «Беовульфе» можно привести произведение одного из самых знаменитых скальдов — Эгиля Скаллагримссона — «Утрата сыновей». Подобно безутешному отцу в «Беовульфе», для которого невозможна даже месть — его сын наказан по закону, Эгиль говорит о том, что не может отомстить морской богине Ран, отнявшей у него сына. Потеряв тех немногих, кто был ему дорог — родителей, сыновей, брата, он избегает общества людей. Эгиль не хочет других детей, не ищет никаких возмещений за смерть сыновей и лишь в поэзии находит утешение. В «Беовульфе» приведенный лирический фрагмент также заканчивается тем, что безутешный отец сочиняет «горестную песнь» о гибели сына, подсказанную ему его переживаниями. Легко заметить, как далеко отошел создатель «Беовульфа» от основной эпической темы поэмы, описывая исключительно чувства, но не события.

В приведенных строках некоторые детали как будто лишены уместности. Сын скорбящего старца мертв. Но кто же те воины и всадники, которые спят в своих могилах? Может быть, это только конвенциональные образы исчезнувшего прошлого, чьи призрачные тени вызываются воспоминаниями лирического героя и в таких англосаксонских произведениях, как «Скиталец» и «Руины». Кажется, что элегическая условность, а не нарративная функциональность приводит их на память в «Беовульфе», предвосхищая универсальность лирического топоса.

Можно предположить, что этот лирический отрывок приобретает в эпической поэме особую композиционную функцию. Он задает тон всей финальной части поэмы, предвосхищая гибель самого главного

героя, чьим дружинникам тоже суждено «спать в могиле», а пиршественным палатам — стоять «продуваемыми ветром». Рассказ Беовульфа о трагическом прошлом своего рода превращается в эмоциональное провидение им своего будущего. Таким образом, весь лирический фрагмент, описывающий переживания главного героя, оказывается эмоционально нагруженным, чем оправдывается его включение в основную эпическую ткань поэмы.

В приведенных фрагментах «Беовульфа» характерные черты, ассоциирующиеся в современном восприятии с лирической поэзией, присутствуют в эмбриональном виде. Тем не менее «плачами» оба отрывка могут быть названы лишь условно. По своим жанровым признакам они более близки к элегиям, ибо сочиняются не в момент гибели тех, о ком скорбит герой, но тогда, когда память принуждает его вспомнить о них. Неявно выражена, особенно в первом фрагменте, субъективная позиция говорящего. Всего один раз появляется в этих лирических фрагментах «Беовульфа» обращение от первого лица («Нет у меня никого», 2252). О рассказчиках в обоих фрагментах говорится в третьем лице — описывается их горе, вызванное утратами сородичей, сына; на самом же деле — всего героического, эпического мира.

Можно высказать предположение, что древнеанглийская лирика зарождается как выражение ностальгических чувств, вызванных утратой ценностей эпоса. Этот эпический, героический мир всюду напоминает о себе в стадиально ранней лирике: и характерной для эпоса детализацией в перечислении, и конвенциональной формульностью языка обоих отрывков. Очевидно, из эпоса (как будет показано ниже) унаследованы древнеанглийской лирикой и ее главные мотивы пути, путешествия (*siþ*), и ее основной тон подчеркнутой объективности, дистанцированности. Склонность к объективизации переживания позволяет ввести в лирику гномические мотивы — индивидуальное чувство обобщается и возвышается до общечеловеческих переживаний. Характерно окончание первого лирического фрагмента в «Беовульфе», где рассказчик заключает повествование о своих несчастьях и гибели сородичей гномической фразой о «страшной смерти» (*bealocwealm*), унесшей многих из «рода людского» (*feorhcyppn*). Гибель последнего представителя некогда великого племени кладет конец его скорбному рассказу. Этому, возможно, одному из самых типологически ранних лирических монологов в англосаксонской поэзии не суждено перейти ни в более распространенную гномику, ни в полном смысле слова лирику.

\* \* \*

Как и в приведенных отрывках из «Беовульфа», лирические и героические мотивы образуют единую ткань в такой древнеанглийской поэме, как «Деор». Лирический фрагмент — заключительная часть этого произведения — помещен в контекст аллюзий на древнегерманские героические сказания. Из семи строф, на которые делится поэма, первые пять посвящены персонажам и сюжетам германских легенд: пленение Веланда Нидхадом (Веланд «изведал изгнание <...> горести терпел, страдал и тосковал он по сотоварищам, в холодном зимнем изгнании, часто беды приходили, когда его Нидхад» пленил: «то прошло, и это пройдет»); мечь Веланда сыновьям Нидхада и его дочери Беадохильд (Беадохильд, соблазненная Веландом, больше горевала о «бремени во чреве», чем о гибели братьев; не могла она с легким сердцем подумать, что выйдет из этого: «то прошло, и это пройдет»); любовь Геата к Мэдхильд («безграничной стала страсть Геата, эта горькая любовь лишила его сна»: «то прошло, и это пройдет»); изгнание Теодрика (Теодрик правил мэрингами тридцать лет: «то прошло, и это пройдет»); «волчий нрав» Эорманрика (Эорманрик был жестоким правителем готов, «муж многих сидел, печалью скованный, ждущий беды, часто желая» избавиться от его страшной власти: «то прошло, и это пройдет»).

Нельзя не заметить, что даже в этой части поэмы, связанной с сюжетами германского героического эпоса, основное внимание уделяется не поступкам, но чувствам героев. Так, в первых строфах, содержащих реминисценции скандинавской героико-эпической поэзии, Веланд (в отличие от героя эддической «Песни о Вёлунде») изображен не яростно мстящим, но страдающим, тоскующим, изгнанным, а соблазненная им Бёдвильд — горюющей, растерянной. Упоминание о жестоком короле остготов Эрманарихе (в англосаксонской поэме — Эорманрике) заставляет автора рассказать о безвестном «муже, печалью скованном, ждущем беды». Теме, более характерной для любовной лирики, чем для героического эпоса, посвящена строфа (сюжет которой неизвестен по другим древнегерманским сказаниям) о страсти Геата к Мэдхильд.

Шестая строфа заключает гномическое размышление о «дарах людских» — о том, что Господь дарует милость одним и наказует других:

Sited sorgcearig, sælum bidæled,  
on sefan sweorced; sylfum þinceod,

Сидит опечаленный заботой, ли-  
шенный радостей, грустит в ду-

þæt sy endeleas earfoda deal  
 Mæg þonne geþencan þæt geond þas woruld  
 witig dryhten wendep geneahhe,  
 eorle monegum are gesceawad,  
 wislicne blæd, sumum weana dæl.

(28—34)

ше, о себе самом думает, что бесконечен удел страданий. Тогда может он размыслить про то, что в этом мире мудрый Господь все изменяет; многим мужам честь и славу посылает, некоторым — горестную участь.

Эта гномическая строфа, также содержащая типический для лирики образ «опечаленного заботой, лишённого радости» героя, который размышляет «о себе самом», подготавливает переход от краткого изложения германских героических сказаний к собственно лирическому завершению поэмы:

Þæt ic bi me sylfum secgan wille,  
 þæt ic hwile wæs Heodeninga scop  
 dryhtne dyre, me wæs Deor noma.  
 Ahte ic fela wintra folgað tilne,  
 holdne hlaford, oppæt Heorrenda nu,  
 leodcræftig monn, londryht gepah  
 þæt me eorla hleo ær gesealde.  
 Pæs ofereode: þisses swa mæg!

(35—42)

О себе самом хочу поведать, что я был однажды певцом Хеоденингов, любезным господину, мое имя было Деор. Многие зимы верно служил милостивому повелителю, пока Хеорренда — человек, искусный в песнях, то право на землю получил, которое защитник воинов прежде мне даровал. То прошло, и это пройдет!

Процитированные восемь строк, заключающие поэму, вне сомнения, могут быть отнесены к лирическим. Речь здесь ведется от первого лица, рассказывается о несчастьях, выпавших на долю самого поэта. Более того, эта последняя строфа придает оттенок личного переживания и тем германским героическим сказаниям, которые упоминались в предшествующих строфах. Поэт, страдающий в несправедливом изгнании, утешает себя мыслью о еще горших бедах, ставших уделом славных героев прошлого. Авторское «я» здесь в большой степени иллюстративно — пример несчастий самого певца так же показателен, как и судьба героев германских героических сказаний в других ехемпла, и подтверждает главную мысль — и гномической строфы, и всей поэмы — о бренности всех земных горестей и радостей (Гвоздецкая Н.Ю. 1995. С. 64—71). Как и всегда в древнеанглийской лирике (что легко заметить и на примере «Беовульфа»), личное чувство включено здесь в более универсальный контекст. Не только гномическое размышление о человеческой судьбе в «юдоли страданий», но и рефрен поэмы напоминает о том, что все горести мирской жизни

преходящи. Этот подчеркнуто «стоический» рефрен, героические аллюзии, занимающие, несмотря на компрессию, большую часть поэмы, управляют и сковывают выражение непосредственных переживаний поэта. Как и в «Беовульфе», общий тон произведения остается объективным и отстраненным, о самих несчастьях поэта говорится сдержанно и сжато, в чем, вероятно, определенную роль играет и текстуальная краткость «Деора» (всего 42 строки).

Формальная организация поэмы — разделение на строфы с рефреном — нехарактерна для большинства англосаксонских памятников, однако имеет аналогии в древнегерманском фольклоре, например в заклинаниях (ср. древнеанглийское «Заклинание от колотья в боку», использующее рефрен «Вон, маленькое копье», 6, 12, 15). На основании этого некоторые исследователи, в частности Мортон Блумфилд, относили «Деор» к жанру заклинаний. По мнению М. Блумфилда, поэма представляет собой «изошренное христианское заклинание от любого несчастья, связанного с социальными и личными отношениями, в особенности с утратой собственности или каких-либо прав» (Bloomfield M. 1964. P. 537—538).

С этой жанровой атрибуцией трудно согласиться. В тексте произведения можно обнаружить лишь немногие из присущих заклинаниям характерных черт (призыв к более сильной, могущественной — одушевленной или неодушевленной — власти; указание «помощнику», что именно делать; рассказ об обстоятельствах того, что говорящий хочет достичь, иногда сопровождаемый формулой пожелания или проклятья; совет, приказание злу устраниваться — отправиться туда, откуда оно пришло; просьба о помощи к деревьям, рекам, камням, птицам, животным и т. д.; гордость говорящего своими силами — тем, что он сделает или сделал; обещание того, что случится то невозможное, чем будет устранено несчастье; описание происхождения беды). Так как гномическую строфу поэмы («мудрый Господь все изменяет; многим мужам милости посылает, честь и славу, некоторым — горестную участь») трудно интерпретировать как «призыв к могущественной власти», то можно утверждать, что это произведение сближает с заклинаниями только одна характерная черта — рассказ о происхождении несчастий героя: «Хеорренда — человек, искусный в песнях, то право на землю получил, которое защитник воинов прежде мне даровал».

Вместе с тем предполагаемое сходство одной из типологически ранних лирических поэм с заклинаниями знаменательно. Несомнен-

но, что заклинания направлены на достижение определенной цели и производят желаемый эффект магическими или ритуальными действиями. Однако та же прагматическая цель может преследоваться и поэтическими произведениями. Ранняя античная лирика, например «Гимн Афродите» Саффо или поэма Катулла «В посвящение Диане мы», если не сохраняет генетической связи с культовыми песнями, то, безусловно, имитирует ритуальные моления (здесь часто присутствуют обращенные к богам инвокации, ср. например, у Саффо: «Приди, Киприда», «Так и я тебя умоляю», «О, услышь моление жаркое Саффо!» *Пер. Я. Голосовкера*). Следовательно, даже если определенное конкретное произведение, такое, как «Деор», и не было построено по модели заклинания, вполне вероятно, что наиболее древняя лирическая поэзия (см. главу о скальдических любовных стихах) имела перформативную функцию. Можно лишь строить гипотезы о том, насколько полно эта функция была реализована в «Деоре», т. е. была ли поэма сочинена с целью отразить поэтическим словом беду, выпавшую на долю ее автора. Именно эту цель, скорее всего, преследовал автор первых исландских лирических вис — Эгиль, сочиняя свою поэму «Утрату сыновей» (см. ниже), а также многие другие скандинавские скальды, создававшие любовные и хулительные стихи.

О связи со скандинавской традицией, где в качестве прозвищ могли использоваться «звериные имена», свидетельствует имя главного героя древнеанглийской поэмы — Деор («дикий зверь»), встречающееся в странном для современного читателя контексте: «мое имя было Деор» (*me wæs Deor nama. 37b*). Остается только догадываться о коннотациях употребленной здесь формы прошедшего времени: героя звали Деор в то время, когда он был «певцом Хеоденингов», пользовавшимся расположением своего господина и имевшим «право на землю». Ныне утративший свой героический мир, дружинный певец лишается и своего имени. Нельзя исключать, что Деор — реальное имя неизвестного нам англосаксонского скопа, однако возможно, что это — некий фиктивный персонаж или ритуальная маска. Очевидно, что, как и нехарактерная для древнеанглийской поэзии строфика, будто ищущая для лирики наиболее приемлемую форму самовыражения, необычное имя, вынесенное в заглавие этого произведения, говорит о поисках обозначения произносящего лирический монолог персонажа, отличного и от автора, и от действующего лица, но предвосхищающего появление образа лирического героя в англосаксонской поэзии.

## Начала медитативной лирики

Произведения, которые можно отнести к англосаксонской медитативной лирике, сходны с поэмой «Деор», а отчасти и с лирическими фрагментами «Беовульфа» и общей темой — индивидуального страдания, и образом главного героя — мучающегося изгнанника. И все же поэмы, о которых пойдет речь, — «Смирение», «Скиталец», «Морестранник», «Рифмованная поэма», «Руины» — существенно отличаются от рассмотренных выше произведений и трактовкой основной темы, и изображением героя, и главное тем, что как лирика некоторые из них ни в чем не уступают, а возможно и превосходят, лучшие образцы мировой лирической поэзии. Характерные черты лирики, которые мы наблюдали в эмбриональном виде на примере эпических и героических памятников, присутствуют здесь в полной мере.

Лирическая часть включена в англосаксонскую поэму «Смирение» (или «Молитва изгнанника»). Как показывает второе название произведения, оно могло бы быть причислено к жанру молитвы и отнесено к духовной поэзии: начальные 80 строк заключают молитву о милости Господней и имеют много общего с покаянными псалмами. Подобно заклинанию, молитва содержит призыв к Высшей силе. Герой поэмы обращается к Богу: «владей мной» (*Age mec, 1*), «помоги мне» (*Helpe min, 2*), «отметь меня» (*Getaspa me, 10*), «прости меня» (*Forgif me, 19, 22*), «направь к Тебе душу мою» (*Gesette minne hyht on þec, 37*), «укрепи дух мой» (*Onstep minne hige, 39*). Эта первая (молитвенная) часть поэмы может быть названа лирической в том отношении, что это — личное высказывание, обращенное к Господу (для обозначения Бога в первых четырнадцати строках используется десять эпитетов). Нет сомнения в том, что проникновение молитв в поэзию существенно влияет на развитие лирики, тем не менее исследование духовных поэм по необходимости должно остаться за рамками этой книги.

Начальная, молитвенная часть сменяется картиной несчастной жизни, посылаемой герою в наказание за грехи. Молитва произносится изгнанником накануне его смерти, перед концом «быстротечных дней» (*leorendum dagum, 31*) — земной жизни. Как и в лирических фрагментах в «Беовульфе», настоящее смыкается с минувшим: герой просит о помощи теперь, так как совершил грехи в прошлом. Описание его нынешнего состояния (он запятнан грехом и боится за

свою душу) ведет к еще одному упоминанию прошедшего: в пору своей молодости он прогневал Бога. Однако герой выражает благодарность за ниспосланные ему в юности испытания и находит мужество радостно принять все трудности, которые суждены ему в будущем. В молитву вплетается главная тема всей англосаксонской лирической поэзии — изгнания. Настоящее героя — горестное «лирическое» настоящее, время страданий, одиночества вдали от родины, от дружеского участия родных. Если в молитве герой-грешник кается, то во второй лирической части герой-изгнанник жалуется: его дух смятен, его сердце полно печали.

Изгнанник говорит о себе как об оставшемся «без друзей» (*wineleas*, 91) и «лишенном радостей общения» (*leodwynna leas*, 90). Он грешил, совершал злодеяния и навлек на себя гнев Божий (78b—91). Оторванный от Господа и людей, он обречен многие годы терпеть «скорбное мученичество» (*martirdom deorne*, 81a—82): нищету, тяготы бездомности и страха. Он жил милостынею, неизбежно сопряженной с горькими попреками (93—95). Как и у всех героев англосаксонской лирики, его «сердце всегда печально, поутру дух его болен» (*a sefa geomor, // mod morgenseoc*, 95b—96a), «так одинокий и лишенный радостей общения — навлекший на себя гнев Божий — оторванный от друзей изгнанник не может больше жить» (*Ne mæg þæs anhoga, // leodwynna leas, / long drohtian, / wineleas wræcca*, 89b—91a).

За исключением двух приведенных и шести последующих строк, описывающих мучения изгнания и одиночества, вся поэма представляет собой рассказ от первого лица. Изменение лица в этом произведении функционально обусловлено: оно начинается с молитвы, приносимой от первого лица (1—76), затем описываются грехи кающегося и кара за них (77—84), в числе которых и самое страшное — изгнание. Так предваряется следующая часть, повествующая в третьем лице о страданиях «несчастливого — лишённого друзей». Заканчивается это описание словами, вводящими последнюю лирическую часть поэмы:

...Ic bi me tylgust  
sege þis sarspel...

(96b—97a)

...Я о себе самом (или в «связи с самим собой») рассказываю эту горестную историю...

Далее следует изображение страданий главного героя, где рассказчик вновь возвращается к повествованию от первого лица:

...ond ymb sip spræce,  
 longunge fus, ond on lagu þence.  
 Nat min <...>  
 hwy ic gebycge bat on sæwe,  
 fleot on farode. Nah ic fela goldes,  
 ne huru þæs freondes þe me gefylste  
 to þam siðfate, nu ic me sylf ne mæg  
 fore minum wonæhtum willan adreogan.  
 Wudu mot him weaxan, wyrde bidan,  
 tanum lædan. Ic for tæle ne mæg  
 ænigne moncynnes mode gelufian,  
 eorl on eple. Eala, dryhten min,  
 meahhtig mundbora, þæt ic eom mode /s/eoc,  
 bittre abolgen. Is seo bot æt þe  
 butan earfopum ænge þinga,  
 feasceaft hæle, foldan /w/unian.

(96b—113)

...и говорю о своем пути, борясь с тоской, и думаю о море. Не знает мой <...>, как мне купить лодку для моря, корабль для путешествия; нет у меня много золота, ни тех друзей, которые могли бы помочь мне на моем пути, теперь я сам не могу исполнить своей воли из-за нужды моей. Леса могут цвести, судьба ждать, побеги расти; я же по своей вине не могу никакого повелителя людей на земле сердцем возлюбить. Увы, Господи мой, могущественный Защитник. Я болен сердцем, горько страдаю, одно спасение в Тебе после жизни. Я, несчастный человек, не могу никак жить без страданий в свете на этой земле.

Многое в этих строках не вполне понятно, что объясняется, в частности, палеографическими трудностями. Лирический герой должен отправиться в путь, но опасается этого. «Путь» (sip) может метафорически обозначать иную жизнь, и тогда вся поэма должна быть понята как приготовление и размышление о собственной смерти. Герой готовится к ней, страшится ее и просит Божьей помощи — так эта часть текста связывается с первой — молитвенной и покаянной. В поэме «Смирение» речь идет, по-видимому, о двойном изгнании: с одной стороны, вынужденном и реальном, с другой — желанном и отнесенном в будущее. Описание вынужденного изгнания в настоящем также допускает два уровня истолкования: буквальное и метафорическое — греховность жизни в этом мире. Тогда желанное плавание, к которому стремится и которого боится герой, вновь может быть понято как буквально, так и метафорически — как путешествие в мир иной, ведущее к обретению утраченного блаженства.

Вне зависимости от того, как толковать эту часть поэмы, ее главная тема — индивидуальная вина, порождающая глубоко личную трагедию, не вызывает сомнений. Безусловна также причастность этой темы к лирике. В «Смирении» используются характерные для фольклорной лирики стилистические приемы, например психологический параллелизм, причем в его употреблении сказывается жанровая синк-

ретичность поэмы. В последней лирической части произведения изгнанник уподобляет себя лесу, который живет своей судьбой, простирая всюду цветущие ветви и зеленеющие побеги (см. в приведенном выше фрагменте 105–106), в то время как он сам, отягощенный грехами, обречен жить с сердцем, закрытым для любви. В первой (духовной, молитвенной) части использован тот же образ: грешник называет себя «ветвью, побегом» на теле Господнем и молится о том, чтобы дьявол никогда не увлек «этот побег на ненавистный путь» (Ne læt þu mec næfre deofol, sepeah, // þin lim lædan / on ladne sið, 52b–53).

И в последней лирической, и в первой молитвенной части герой последовательно изображен озабоченным только своим личным спасением. Судьбы мира не представляют с его точки зрения интереса, ибо только на него одного направлена вся тяжесть гнева Господня. Страдающий, мучимый раскаянием герой, сознающий, что сам виновен во всех несчастьях, — главная фигура в поэме «Смирение». Возникновение именно в духовной поэзии образа говорящего от своего имени героя, скорее всего, связано с христианскими представлениями о собственной вине и личном спасении. Может быть, описание трагических переживаний героя, данное в чисто индивидуальном плане, послужило причиной того, что в научных исследованиях «Смирение» обычно трактуется как произведение менее общезначимое (но, как следует добавить, оттого не менее лиричное), чем другие англосаксонские поэмы, к рассмотрению которых мы переходим.

\*  
\*  
\*

Англосаксонская лирическая поэзия достигает наивысшего развития в произведениях «Скиталец» и «Морестранник». Герои обеих поэм — изгнанники. Несмотря на сугубо личный характер их жалоб, они изображены не просто как индивидуумы. Типическая или иллюстративная функция образа героя подчеркивается его анонимностью: в «Скитальце» он просто — «одинокий» (1), с тяжелым сердцем совершающий свой путь по темным волнам и обреченный напрасно искать пиршественные палаты и того господина, который одарит его советом и любовью. Герои в этих поэмах выступают как представители всего человечества, живущего в природном мире после грехопадения. Этому мира страшился, предвидя его, Адам в англосаксонской «Книге Бытия», когда понял, что за предательство Господу ему будет суждено стать скитальцем и мореплавателем в бурном море. Нет со-

мнения в том, что основная тема англосаксонской лирики — изгнания, скитаний, одиночества — развивается под сильным влиянием христианства.

Отождествление лирического героя со всем природным миром после падения подчеркивается и образной тканью поэмы. День здесь сведен к ночи и предрассветным сумеркам, самому тревожному времени в англосаксонской поэзии, когда чаще всего происходят несчастья. Ранним утром (вероятно, перед рассветом) — «uht(a)» — разворачивается действие многих древнеанглийских лирических поэм. Это — время особенных мучений, самой горестной, разрывающей душу, тоски (ср. употребленное в любовной поэме «Жалобы жены» слово «uhtsearu» — «утреннее горе, забота», 7), одиночества (ср. строку из той же поэмы «Жалобы жены»: þonne ic on uhtan / ana gonge — «тогда я утром / одна иду», 35). В лирическом отрывке «Беовульфа» несчастный отец каждое утро (morne gehwylce, 2450) оплакивает своего повешенного сына. Сильный ветер часто поднимается ранним холодным утром, усиливая горе и тоску лирического героя. В том же фрагменте «Беовульфа» страдающий отец горестно смотрит на покинутое, продуваемое ветрами жилище своего сына (2455—2457). В «Скитальце» герой говорит: Oft ic sceolde ana / uhtna gehwylce / mine seare swīpan — «часто должен я один / каждое утро / о моей печали говорить» (8—9). Контексты, подобные приведенным, помогают понять mod morgenseos — «душу, больную утром» («Смирение», 96), лирического героя англосаксонской поэзии.

Неполон и годовой цикл лирического героя «Скитальца». Он живет в единственном времени года — зимнем, с его бурями, штормами, ледяным морем (hrimcealde sæ, 4), инеем, градом и снегом (hrim and snaw, hægle gemenged, 48). Бушующие волны, ночь, зима усиливают впечатление вселенского хаоса и потерянности в нем героя. Реалистичность и изобразительность деталей — редкостно правдивые картины природы — заставляли предполагать Нортумбрию с ее суровым климатом в качестве родины этой поэмы.

Холод, зима и мороз, так же как и утро, ассоциируются в древней английской лирике с несчастьями и страданиями: в «Скитальце» лирический герой называет себя wintercearig — «опечаленным зимней заботой»; в «Деоре» Веланд страдает от wintercealde wræce — «зимне-студеной боли» (наказания, несчастья, 4a); инеем (hrimgeat, 4a; hrim on lime, 4b) покрыты развалины, символизирующие упадок — тлен и бренность всего земного в поэме «Руины». В приведенных (и подоб-

ных им) строках важно не только денотативное значение, но и ассоциативный ореол использованных слов.

В «Скитальце» холод, стужа и горе ассоциируется с морем (101–105), в «Морестраннике» лирический герой, тоже страдающий во время морского плавания, оказывается узником ледяных оков (8–10). Описания морской бури (ср. «Скиталец», 3–4; 46–49; 101–105; «Морестранник», 7–11a; 14–25; 30–32) метафорически передают наивысшие страдания героя. В «Жалобах жены» героиня представляет себе мщение своему мужу «под каменным холмом, овеваемым бурями, омываемом морем» (48–50). Применительно к этим картинам можно говорить о лирических пейзажах, изображенных как антитеза описанию райских куш в англосаксонских духовных поэмах, таких как «Книга Бытия» и «Феникс». Вероятно, в подобных сценах поэт стремился не столько к реалистичности деталей, сколько к созданию у читателя определенного настроения.

Легко заметить, как раскрывается в англосаксонской медитативной лирике взаимосвязь природы и жизни героя, появляются элементы психологического параллелизма. Дни счастья для Скитальца миновали, властелина унесла смерть («тьма земли покрыла моего золотого друга» — *goldwine minne / hrusan heolster biwrah*, 22), изгнание обрекло героя на вечное странствие по ледяному морю, где на смену свету и радости пиршественных палат пришли мрак и стужа, нарушаемые не ласковыми голосами любимых друзей, а пронзительными криками чаек. Изображению привязанности героя к его повелителю посвящены едва ли не самые проникновенные во всей древнеанглийской поэзии строки, полные любви и страстной нежности:

... pincēd him on mode þæt he his mondryhten	... кажется ему в мыслях, что он
cluppe and cysse ond on cneo lecge	владыку обнимает, и целует, и
honda ond heafod, swa he hwilum ær	ему на колени кладет руки и го-
in geardagum giefstolas breac.	лову как прежде, когда он полу-

(41–44) чал в былые дни дары престола.

Вновь и вновь вспоминает Скиталец свою счастливую юность и верную службу любимому господину, пиры в праздничных палатах, шум веселых застолий, изобилие даров. В тумане и ледяных волнах чудятся Скитальцу дорогие ему лица друзей, но этим миражам суждено раствориться в предрассветной дымке, принуждая героя еще горше осознать свое одиночество. Как и в «Беовульфе», в «Скитальце» удивительна верность этой психологической детали — человек, потеряв-

ший близких, видит их во сне, а просыпаясь, с новой болью осознает свою утрату. Контраст между сном и явью подчеркивается описанием времени года и природы: в мире сна тепло, наяву — зима.

Однако слушателю (или читателю) не дается возможность непосредственного сопереживания лирическому герою. Этот сон приписывается Скитальцем какому-то гипотетическому, «лишенному друзей мужу». Аналогичный прием дистанцирования характерен для всей поэмы: герой часто описывает не что и как он чувствует, а то, что другой чувствовал бы в сходных обстоятельствах. Говоря о создаваемом этой поэмой образе Скитальца, можно с полным правом назвать его лирическим героем, отличным от фигуры рассказчика или автора.

Этот лирический герой пока в основном статичен. Образ пассивного героя, глубоко погруженного в себя, составляет контраст деятельным персонажам героических поэм. Жалующийся изгнанник, а в некотором смысле и предвосхищающие его фигуры — Деор, последний отпрыск великого рода, отец, плачущий по сыну в «Беовульф», — составляют эмоциональную антитезу таким эпическим героям, как, например, сам Беовульф, говорящий Хродгару, что лучше отомстить за друга, чем горевать (1384b—1385), или «славный воин» Гутлак, в одиночку одержавший победу над силами зла, или апостол Андрей, освободивший из темницы святого Матфея и стойко перенесший истязания людоедов-мирмидонян, в духовных эпических древнеанглийских поэмах «Гутлак» и «Андреас».

Скитальца можно сравнить с Сатаной из англосаксонской «Книги Бытия». Оба они — вечные пленники своей памяти, наяву грезящие о милостях властелина, богатых дарах и товарищах юности. Для обоих Рай безвозвратно исчез — изгнание из него означает для них утрату господина. Как и Сатана, который восклицает: «опутали меня путы железные, оковали оковы, и покинула сила, я цепями тяжкими связан накрепко» (136—139), «я окован прочно, и ни прочь не уйти» (144), «держат меня оковы, кольца несокрушимые» (148) (Пер. В. Тихомирова), Скиталец «скован». Его грудь (*ferðloca* — «оковы души») «крепко скована» (*fæste binde*, 13), «заледенела» (*ferðloca freorig*, 33a). Сам он находится в изгнании далеко «за оковами волн» (*ofer wæpeta gebind*, 24b), «тоска вновь крепнет у того, кто часто должен за оковы волн возвращаться усталой душой» (*searo bið geniwad / þam þe sendan sceal / swiþe geneahhe / ofer wæpeta gebind / werigne sefan*, 56—57). Скиталец обречен вечно странствовать и оплакивать свою судьбу. Он оглядывается на прошедшее, на родину, на тот идеализированный героиче-

ский мир, к которому был бы счастлив вернуться, и навсегда остается внутри замкнутого круга своих воспоминаний о прошлом.

Образ темницы, оков, заключения можно назвать центральным в древнеанглийской лирике. В «Скитальце» в качестве ключевого слова употреблен глагол *bindan* — «связывать, сковывать», пять раз встречающийся только в речи главного героя. Часто используются в этой поэме сложные слова со вторыми элементами *-loca* — «заключение» и *-sofa* — «ограниченное (замкнутое) пространство, комната, сундук». В «Жалобах жены» жилище героини описывается словами «земляная пещера» (*eorðscræf*, 28, 36), «земляные палаты» (*eorðsele*, 29), создающими впечатление могилы (что побудило многих исследователей считать героиню или похороненной заживо, или умершей, а всю поэму — ее загробным монологом: *Lench E.* 1970. P. 3—23; *Tripp R.P.* 1972. P. 356—360; *Johnson W.C.* 1983. P. 69—81). Только воображение способно разомкнуть тесные границы этой темницы и выволить из неволи душу героя: *se hreo hyge*, 16a — «встревоженную (как море в шторм) душу». С темой скованности, несвободы контрастируют образы бесконечного пространства (часто морского), темы скитальчества, беспокойных поисков героя. Тот же образ используется и в описании странствующей души-птицы в «Морестраннике» (58—64a, см. ниже).

Мятущаяся душа героя устремляется в воспоминания о бесконечно желанном «дружинном» прошлом, однако создатель поэмы показывает, что этот мир обречен на уничтожение Господом. Индивидуальная трагедия Скитальца универсализируется и обобщается темой бренности земного существования. Лирика объединяется с гномикой. Скитания героя из локальных становятся экзистенциальными.

Нельзя не отметить прекрасной структурированности всей поэмы «Скиталец», где обе темы параллельно развиваются между вступительными и заключительными строками. Открывается поэма гномическими стихами (1—5), выражающими внутреннюю потребность в произнесении монолога: «Часто одинокий о милости просит» (*Oft him anhaga are gebided*). После этого герой, говорящий от первого лица, перечисляет свои беды (зимняя стужа, опасности, таящиеся в море, тоска по утраченному счастью, желание обрести друга и покровителя). Лирическая часть вновь сменяется гномической, вводящей тему всеобщей обреченности: *Swa þes middangeard / ealra dogra gehwam / dreosed ond feallep. / Forþon ne mæg wearþan wis / wer ær he age / wintra dæl in woruldrice. / Wita sceal gepyldig* (62b—65) — «Так этот мир / каждый день / клонится к гибели и упадку. / Поэтому не может человек стать

мудрым, / пока не получит / свою долю зим в этом мире. / Должен мудрый муж быть терпеливым». Лирические, ностальгические интонации уступают здесь место глобальному осмыслению вселенской трагедии. Счастье лирического героя безвозвратно разрушено, однако его горе представляется как часть общей картины падения мира:

Eall is earfodlic eorþan rice;  
onwended wyrda gesceaft weoruld under heofonum.  
Her bið feoh læne, her bið freond læne,  
her bið mon læne, her bið mæg læne.  
Eal þis eorþan gesteal idel weorþeð.

Все полно тяготами в царстве земном; изменяется по закону судьбы мир под небесами. Здесь богатство не вечно, здесь друзья не вечны, здесь человек не вечен, здесь родичи не вечны. Все на земле станет пустынным.

(106—110)

Этими строками вводится третье, последнее, гномическое размышление, проводящее параллель между личной судьбой героя и всего света. Фокус повествования изменяется: индивидуальное становится надличным. Поэтическая жалоба расширяется до эсхатологического видения целого мира. Несмотря на замкнутость в обреченной на гибель юдоли страданий, лирический герой приходит к осмыслению своей индивидуальной судьбы как части общемировой трагедии всего земного. Внутренний мир героя, его микрокосм приобретает макрокосмический характер, когда он вспоминает о бренности человечества, о пустых, заброшенных зданиях, которые некогда служили людям надежным укрытием и были приютом счастья. Образ могилы, где погребен властелин (23), символически расширяется и охватывает все сущее: разрушенные «крепости великанов» (*enta geweorc*, 87), покинутые жилища — огромное кладбище, заполненное памятниками былой славы. Горечь утраты, тоска по навсегда потерянному порождают у лирического героя череду риторических вопросов и восклицаний на тему *ubi est*:

Hwær cwom mearg? Hwær cwom mago? Hwær cwom mappungyfa?  
Hwær cwom symbla gesetu? Hwær sindon seledreamas?  
Eala beorht bune! Eala byrnwiga!  
Eala þeodnes prym!

(92—95a)

Куда канул конь? Куда канул воин? Куда канул раздаватель сокровищ?  
Куда канули пиршественные палаты?  
Куда канули радости застолий?  
Увы, яркая чаша! Увы, воин в кольчуге!  
Увы, слава правителя!

Перечисление становится средством эмоционального воздействия. Звуковые, а также лексемные, в особенности начальные повторы: (Oft ... Oft, 1, 8; Fordon ... Fordon ... Fordon ... Fordon, 17, 37, 58, 64; ne to ... ne to, 66b — 69a; sume ... sume ... sume ... sume, 80b — 83b; Hwær cwom ... Hwær cwom ... Hwær cwom ... Hwær cwom, 92—93; Eala ... Eala ... Eala, 94—95; Her bið ... her bið ... her bið ... her bið, 108—109), усиленные ритмико-синтаксическим параллелизмом, создают впечатление почти гипнотического заклинания.

Тема бренности всего земного, осознаваемой лирическим героем, вводит христианские мотивы в поэму. Переход к ней вполне естествен и подсказан противопоставлением изменчивости, трагической обреченности земного бытия и вечности райского блаженства. Поэма оканчивается, как и начиналась, обращением к милости Господней. Скиталец (eardstapa — букв. «ступающий по земле», б) — герой лирической части поэмы становится «мудрым душой» (snottor on mode, 111) — героем заключительной, гномической ее части.

Если первую часть поэмы можно было бы условно описать как героическую, то вторую следовало бы назвать духовной. Однако основная тема второй части раскрывается в поэме не в полном согласии с гомилетической традицией, к которой она скорее всего восходит. В отличие от проповедей, традиционно содержащих, как и поэма «Скиталец», риторические вопросы о том, где теперь блага мирские, и отсылающих за пугающим, но правдивым ответом к картинам могильного тлена, в «Скитальце» те же вопросы вызывают у героя ностальгию. Невозможно представить, что для лирического героя «раздаватель сокровищ» (marfumgyfa, 92b), о котором он вспоминал с нежной любовью, или «яркая чаша» (beorht bune, 94a) утратили ценность, так как обратились в прах. Напротив, именно поэтому все ценности «дружинного» мира, канувшие в прошлое, обретают для лирического героя особую значимость. Настоящее дало ему горький урок, он понял, что на земле все самое дорогое и любимое должно быть утрачено, но именно это, наполняя его душу тоской и горем, учит его смирению и дает надежду на спасение.

Тема возможного спасения присутствует в соответствии с идеальной архитектурой поэмы только во введении (1—5) и в заключении (111—115). Основная же часть содержит описание беспросветного отчаяния и ничем не облегчаемого страдания (афористически суммированное в строке: «усталому духом не побороть судьбы» — Ne tæg weig mod wyrde wiðstondan, 15). Безднажность мироощущения героя

обусловлена неосуществимостью его желаний — вернуться в прошлое, обрести героический мир, безвозвратно и навсегда утраченный.

Так же, как и Скиталец, лирический герой другой замечательной англосаксонской поэмы «Морестранник» приходит в результате своих раздумий о жизни и смерти к осознанию всеобщего упадка и ничтожности мирской славы. В отличие от Скитальца, чьи размышления, почти исключительно ностальгические, и скитания, безусловно, навязаны ему извне враждебным роком, Морестранник отправляется в странствие по своей воле, хотя тем самым и обрекает себя на страдания. Если Скиталец изображен пассивным и погруженным в интроспекцию, то Морестранник активно и эмоционально героичен. Ради Господа становясь изгнанником, он надеется победить дьявола и обрести благодать (107b). Временному благополучию и мирной жизни на берегу он предпочитает морские бури. С беспокойным морем метафорически отождествляется мятущаяся душа лирического героя: *min modsefa / mid mereflode (59)* — «моя душа с потоком морским». Его чувства во время плавания переданы оксюмороническими строками: *Calde gefrunge // wæron mine fet, / forste gebunden, // caldum clomnum, / þær þa ceare seofedun // hat ymb heortan (8b—11a)* — «Холодом поражены были мои ноги, морозом связаны, ледяными оковами, тогда стонали мои горести, жаркие в сердце».

Верность деталей в изображении картин природы здесь не менее удивительна, чем в «Скитальце». При этом так же поразительна точность психологического параллелизма. Холод, град, морские бури, крики чаек над ледяными волнами — эта борьба с морской стихией, смертельная опасность, подстерегающая на каждом шагу, одновременно и страшит, и влечет лирического героя. Противоречивость чувств, выраженных в поэме, заставила некоторых исследователей интерпретировать ее как диалог между старцем, уставшим от трудов и бурь, и юнцом, очарованным опасностями, которые таятся в водных пучинах (1—28). Между тем текст поэмы едва ли дает основание для такой трактовки. Может быть, естественнее объяснить эту противоречивость, душевную раздвоенность, испытываемую лирическим героем «Морестранника» в его отношении к предстоящему путешествию, той точностью в изображении переживаний и психологической глубиной, которые достигнуты древнеанглийской лирикой.

Эволюция образа лирического героя отражена в композиции всей поэмы, чье единство не нарушается контрастом первой части с ее пронзительными воспоминаниями о прошедших радостях и описани-

ями морских бурь в настоящем и второй части, всецело сосредоточенной на предвосхищении иной жизни. Средствами психологического параллелизма в первой части с графической наглядностью передан индивидуальный опыт лирического героя (морское плавание с его зимней стужей). Во второй части, гомилетической и вводящей эсхатологические мотивы, повествуется о неизбежности смерти, упадке всего земного и возможности счастья лишь в ином мире. Эти основные темы введены при помощи двух видов речевых актов: утверждения того, что мирская жизнь мертва, и увещевания, содержащего призыв к иной жизни, переплетающихся в последовательности *abab* (строки *66b—71* и *80b—90* — утверждение; *72—80a*; *106—125* — увещевание). И увещевание, и утверждение, составляющие вторую часть поэмы, тесно связаны с главными темами и образами первой части при помощи необыкновенно богатой и выразительной лексики.

Слово «господин» (*dryhten*), например, сначала употребляется для называния земного владыки, а затем для обозначения Бога. Образ моря предстает то в буквальном (в первой части), то в переносном, аллегорическом значении — «житейское море» (во второй части). Основные образы первой части: зима, мороз, сковывающий землю, град, проносющийся над волнами, дают лирическому герою импульс для осознания собственной греховности, обреченности, т. е. чувствам, выражению которых посвящена вторая часть. Описание осени в поэме отсутствует, однако гомилетическая часть содержит его метафорический вариант — картину увядания, угасания мира и старца (*89—96*), завершающую годовой круг времен в поэме. Лирические пейзажи весны — зеленеющие рощи, цветущие равнины — заключают надежду на спасение, возрождение (*48—49*). Кукушка с ее «тоскующим голосом» возвещает наступление лета и пробуждает «горькую печаль в сокровище груди» (т. е. в душе; *sorge beodeð/ bitter in breosthord*, *53b—55a*).

Картины цветущей весной и летом природы (рощи, поляны) — конвенциональные образы, ассоциирующиеся в древнеанглийской поэзии с темой Рая, вселяют в лирического героя желание пуститься в путь. Несмотря на перенесенные страдания, связанные с морским плаванием (и описанные в первой части поэмы), Морестранник вновь решается отправиться в странствие. Если его отношение к морю и к путешествию, превращающемуся из вынужденного в желанное, меняется в ходе повествования, то его отношение к суше и мирной жизни на берегу остается неизменным.

Всего описанию жизни на суше посвящено четыре фрагмента поэмы. За вводным монологом, представляющим лирического героя, следует описание (также в первом лице) чувств и невзгод человека (т. е. его же), оказывающегося в плавании в открытом море. Герой поэмы сетует на то, что страдания мореплавателя непонятны для тех, кто наслаждается благополучием на берегу (12—13). Он воображает преуспевающего, беззаботного, благополучного горожанина, «гордого и веселого от вина» (*wlonc ond wingal*, 29a), неспособного сочувствовать бедам того, кто скитается в море (27—29). Изображение переживаний от первого лица внезапно прекращается, уступая место повествованию в третьем лице о безмятежном счастье, ожидающем людей на суше. Эта картина (39—57) рисует тех (третьих лиц, не говорящего и не слушающего), которые могут найти радость в мирской суете. Сам же лирический герой (с 58-ой строки повествование вновь ведется от первого лица) применяет все сказанное к себе: любя Господа больше, чем эту тленную жизнь с ее преходящими радостями, он полон желанием отправиться в странствие. Переключение повествования из первого лица в третье оказывается, таким образом, эмоционально нагруженным.

Образ праздного, нерадивого человека, который не в состоянии понять несчастий изгнания, все время преследует лирического героя и вновь, и вновь появляется в поэме. В последнем фрагменте, противопоставляющем лишения морских путешественников и благополучие домоседов, Морестранник уже не ограничивается намеками, а прямо говорит о ничтожности мирской жизни: «эта мертвая жизнь, брeнная (преходящая) на суше» (*bis deade lif, // læne on londe*, 65b—66a). Тема, заданная оксюмороническим сочетанием «мертвая жизнь» и подчеркнутая неожиданностью фразы «брeнная (букв. — недостаточная) жизнь на суше», развивается в еще более личном утверждении лирического героя: «Я не верю, что земные богатства останутся вечными» (*Ic gelyfe no // præt him eorðwelan / ece stondeð*, 66b—67). Далее следует гномическое обобщение об упадке мира, неизбежности старости, смерти и Божьего суда, заставляющее предполагать, что до сих пор речь шла о морском плавании в метафорическом смысле, символически изображающем духовные искания и лишь использующем конвенциональные образы мореплавания, т. е. о том путешествии, которое можно совершить и не выходя из монастырской кельи или пещеры отшельника. Нельзя исключать также, что имеется в виду путешествие в мир иной — упоминание о смерти содержится в конце поэмы: «Горе тому,

кто не боится Господа, смерть приходит к нему неожиданно» (Dol biþ se þe him his dryhten ne ondrædeþ; / cumeð him se deað unþinged, 106).

Исход духовных (и реальных) странствий лирического героя поэмы неизвестен (39–41), но в отличие от Скитальца без тоски оглядывается он на тот мир, который оставляет (44). И в «Скитальце», и в «Морестраннике» оценка «срединного мира» (middangeard) одинакова, вся земная слава и красота кажутся бранными и неуклонно движутся к гибели. Различным оказывается только эмоциональное отношение к героическому дружинному миру. Если восклицания Скитальца: «Увы, яркая чаша! Увы, воин в кольчуге!» (Eala beorht bune! Eala byrnwiga! 94) проникнуты ностальгией и полны идеализации, то следующие слова Морестранника подразумевают осуждение:

...Dagas sind gewitene,	...Дни миновали,
ealle onmedlan eorþan rices.	все гордые замыслы земного царства.
(80b–81)	

Морестранник отрицает героический мир, даже посмертную славу, если душа запятнана грехом. В «Скитальце» лирический герой жалуется на обреченность мира. Для описания его горя, вызванного невозвратимостью утрат, поэт избирает лирический жанр, близкий к элегии. Автор «Морестранника» оказывается склонным к гомилическому жанру, с чем, вероятно, связана большая эксплицитность дидактики в этой поэме. Применительно к «Морестраннику» верно утверждение о том, что в отличие от лирики нового времени, англосаксонские элегии направлены не столько «на разведывание глубин собственной души», сколько «на осознание себя в свете истины христианского учения, извне данной и непреложной» (Гвоздецкая Н.Ю. 1995. С. 70).

Тематически близка рассмотренным шедеврам англосаксонской лирики «Рифмованная поэма». Свое название это произведение получило благодаря последовательному применению рифмы, как конечной, так и в отдельных группах строк внутристриховой, добавляющейся к обязательной аллитерации. Подобная звуковая организация делает «Рифмованную поэму» уникальной в древнеанглийской литературе и, возможно, объясняет ее необычную лексику (использование редких слов и окказионализмов), а также многосмысленность и темноту содержания. До недавнего времени это произведение считали «эксцентрическим упражнением <...>, в котором смысл принесен в жертву рифме» (Pearsall D. 1977. P. 73), однако позднее его необычная

форма стала возбуждать в исследователях древнегерманской поэзии желание объяснить ее происхождение.

Чаще всего предполагается, что на формальную организацию «Рифмованной поэмы» оказала влияние латинская гимнография. Тем не менее это произведение имеет акцентную структуру стиха, что отличает его от латинских гимнов с их квантитативной метрикой. Поэтому более вероятным кажется скандинавское влияние на метрику «Рифмованной поэмы». Вполне возможно, что создатель этого произведения имитирует популярный скальдический размер рунхент, сочетающий как использование конечной рифмы, так и аллитерации. Каково бы ни было происхождение формальной организации этой поэмы, в том, что касается содержания (насколько о нем можно судить, несмотря на многочисленные, в том числе палеографические, трудности), она остается в рамках традиционной для англосаксонской лирики тематики.

Как и «Скиталец», «Морестранник» и «Смирение», «Рифмованная поэма» связана с общей темой «человек и время» универсальным параллелизмом микрокосма — жизни индивидуума и макрокосма — судьбы всего земного. Эта связь, коренящаяся в христианском осмыслении человека как *homo ab humo* (человек от земли), находит отражение во всей древнеанглийской медитативной лирике. Так, в «Морестраннике» неразрывно соединены судьбы земли (*eorþe*), всего мира (*middangeard*) и каждого человека (*monna gehwylc*): «Слава повержена; величие земли старится и дряхлеет; так же, как и каждый человек в этом мире» (*Blæd is gehnæged; / eorþan indryhto / ealdað ond searað; / swa nu monna gehwylc / geond middangeard, 88b—90*). Сходным образом вся структура «Рифмованной поэмы» основывается на параллелизме в описании одряхления, старения человека и упадка мира. Когда герой поэмы был молод и силен, мир вокруг него был полон жизни и радости (9—10). Но все изменилось, когда он состарился (45—46), — теперь стар каждый человек, так как мир достиг своего последнего возраста. Таким образом, судьба *homo*, и судьба *humus* оказываются постоянно и неразрывно сплетенными в воображении создателя поэмы.

Из четырех рассмотренных произведений этот параллелизм наиболее последовательно прослеживается именно в «Рифмованной поэме», которая тематически оказывается ближе всего к «Скитальцу». Так же, как в «Скитальце», в ней описывается бывшее счастье и настоящие беды героя, причем рассказ тоже ведется от первого лица. Вмес-

те с тем по композиции «Рифмованная поэма» несколько отличается и от «Скитальца», и от других упомянутых англосаксонских памятников, которые начинаются с изображения несчастий героя, изгнанного, греховного, страдающего, в настоящем, т. е. «в момент речи» — и затем противопоставляют это горестное «сегодня» счастливому прошедшему или блаженному будущему. Напротив, «Рифмованная поэма» сначала описывает былое величие героя, а затем переходит к его бедствиям в настоящем.

В содержании произведения можно условно выделить следующие основные части: ретроспективное повествование лирического героя о миновавших радостях (3—42); его сетования на преклонный возраст (43—52); осознание им того, что прошедшее было только приготовлением к неизбежной смерти (как образно сказано в поэме, вся жизнь героя была посвящена лишь тому, что он «могилу копал, и этой мрачной могилы избежать плоть не может» — *þæt ic grofe græf, / ond þæt grimme græf / flean flæsce ne mæg, 71—72a*). В конце «Рифмованной поэмы» лирический герой выражает удовлетворение при мысли о том, что его ожидает истинное блаженство взамен того ложного, к которому он стремился в земной жизни (79—87).

Нельзя не заметить, что с самого начала произведения ясно прослеживается его тропологическая интенция. Открывается поэма воззванием к Господу (предвосхищающим заключение), помещающим лирического героя в ряд всех Божьих творений и сравнивающим его с цветком «*blostma*», которому суждено цветение и скорое увядание. Затем поэт обращается от микрокосма — к макрокосму, от преклонного возраста лирического героя — к закату мироздания (ср. в христианской философии истории, восходящей к Блаженному Августину, гармонизацию шести возрастов мира с числом дней творения и с шестью периодами в жизни человека, от младенчества до дряхлости). Конец поэмы (72—77) можно отнести как к судьбе самого рассказчика, так и к уделу всего человечества. Заключение имеет самый общий характер и обращено ко всему роду людскому.

В последних частях поэмы исчезают местоимения первого лица, однако и в ее начале, и в середине обращения от первого лица иногда кажутся не более чем условным приемом. Лирический герой не рассказывает ни о воображаемой внутренней борьбе, ни о своих действительных переживаниях. В его монологах нет никакой двойственности чувств, никаких следов личного конфликта, поисков выхода или примирения с неизбежным. Переход к теме *ubi sunt* и увещевание, обра-

шенное к читателю, ничем не подготовлены и не следуют из контекста произведения. Вся поэма напоминает перечисление традиционных для англосаксонской лирики бедствий и страданий. Автор поэмы не делает попытки создать иллюзию непосредственности переживаний и тем мотивировать употребление местоимений первого лица. «Рифмованная поэма» не так психологически сложна, как знаменитые лирические песни изгнанников.

Подобно «Рифмованной поэме» (и прославившим древнеанглийскую поэзию жалобам Морестранника и Скитальца), теме бренности земного счастья и величия посвящено произведение, условно называемое «Руины». Если «Рифмованная поэма», как и «Скиталец» и «Морестранник», истолковывает природу превратностей судьбы с христианской точки зрения, то в «Руинах» не выражены явно ни христианские, ни языческие мотивы, причудливый синтез которых характерен для большинства англосаксонских поэм. Это произведение независимо и от гномической традиции, влияющей на всю древнюю английскую лирику. В отличие от всех англосаксонских памятников лирической поэзии, содержащих дидактические сентенции, «Руины» начисто лишены какого бы то ни было морализаторства.

В поэме дается подчеркнуто отстраненное описание разрушений и упадка в настоящем и изображение былого величия. С этим величием прошлого все время соотносится настоящее с его разором и тленом. Перед нами предстает ряд живых картин, живописных сцен, а не произносится философский монолог и не ведется повествование, как в других англосаксонских лирических поэмах. Это произведение допускает самые различные истолкования, и в том состоит его особое воздействие на читателя или слушателя, как средневекового, так и современного.

Ключ к пониманию поэмы — постоянное ощущение противопоставления прошлого и настоящего, красоты и разрушения, счастья и горя: «каменная стена великолепна» (*Wrætlic is þes wealstan, 1a*) — «разрушенная судьбой» (*Wyrde gebræcon, 1b*); «земля хранит строителей <...> сотни поколений людей умерли» (*Eorðgrap hafað / waldendwyrhtan <...> / of hund cnea / werþeoda gewitan, 6b—7a, 8b—9a*) — «эти стены пережили многие царства» (*Oft þæs wag gebad... / rice æfter ofrum, 9b, 10b*); «жилища были прекрасны, были многие бани, величественные здания, большой шум дружин, медовые палаты, полные людской радостью» (*Beorht wæron burgræced, / burnsele monige, // heah horngestreon, / heresweg micel, // meodoheall monig, / mondreama full,*

21—23b) — «город разрушился, и те многие, кто могли бы починить его, лежат в могилах. Поэтому дворцы обратились в руины» (Brosnade burgsteall, / betend crungon, // hergas to hrusan. / Forþon þas hofu dreorgiað, 28—29) — «где в былые дни многие люди радостные духом и сверкающие золотом, украшенные великолепием, гордые и хмельные, сияющие в боевых доспехах, любовались сокровищами» (þær iu beorn monig, // glædmod ond goldbeorht, / gleoma gefrætwed, // wlonc ond wingal, / wighyrstum scan, 32b—34).

В первых строках, приведенных выше, кратко выражена главная тема поэмы, напоминающая читателю, что все творения человека, как и сам он, тленны — описание развалин превращает их в символ людской бренности. Внимание привлекается сначала к судьбе зданий («дворцы разрушились, в прах обратилось творение великанов» — burgstede burston, / brosnad enta geweorc, 2), затем к судьбе их создателей («хватка земли хранит строителей» — eorðgrap hafad / waldendwyrtan, 6b—7a). Совершенство творения прошлого возникает перед глазами поэта: сияющие здания, бани с высокими стропилами — все полно ликованья и радости. Внезапно картина меняется: чума уносит жизни людей, град разрушается; ничего, кроме развалин, не остается там, где некогда счастливые люди веселились, наслаждаясь изобилием в «медовых палатах». Мотив пира часто появляется в англосаксонской поэзии, начиная с лирических фрагментов «Беовульфа»: «все отдала жизни: / лишились радости пиршественных палат./ Никого нет у меня, кто бы/ мог носить меч или заставить сверкать/ блестящую чашу, / дорогой пиршественный сосуд / <...> Нет ни радости арфы, / восхищения веселящим древом» (2252—2254, 2263—2264). Как правило, этот мотив ассоциируется с тем эпическим дружинным прошлым, о котором ностальгически тоскует лирический герой: так, Скиталец мечтает о том, чтобы его приветил кольцедробитель, «добрый, в доме, и в медовых застольях захотел бы осиротевшего утешить лаской» (27—29. Пер. В. Г. Тихомирова). Ограниченность мотива пира прошлым и его отсутствие в настоящем во всех древнеанглийских элегиях (Мельникова Е. А. 1987. С. 173) так же поэтически значимо, как и в «Руинах».

В конце поэмы фокус сужается снова — от описания развалин города к изображению горячих источников. В рукописи последние строки не поддаются прочтению, однако и в них, как можно предположить, величие минувшего противопоставляется упадку настоящего.

Во всех древнеанглийских лирических произведениях прошлое контрастирует с настоящим, в «Руинах» то же противопоставление

включает картины жизни и тлена. Контраст, наиболее последовательно проведенный в этой поэме, можно назвать общим поэтическим принципом англосаксонской лирики.

Многое в «Руинах» говорит о том, что рассказчик описывает увиденное им самим — изображение природы не исключает идентификации с конкретным местом в Англии, скорее всего с развалинами римских бань в Бате. Вполне возможно, что в этом произведении выражено личное переживание, вызванное собственным наблюдением поэта, — в его размышлениях перед покинутыми зданиями оживают воспоминания о былом великолепии городов, прошедшей славе и могуществе людей, некогда их населявших.

Близкую параллель описанию разрушений в «Руинах» можно привести из поэмы «Скиталец»:

...þonne ealle þisse worulde wela weste stonedð,	...все богатства мира пустыми
swa nu missenlice geond þisne middangeard	стоят; повсюду в этом средин-
winde biwaune weallas stonðap,	ном царстве ветром продувае-
hrime bihrorene. Hryðge þa ederas;	мые стены высятся, инеем по-
woriað þa winsalo. Waldend licgað	крытые. Жилища в развалинах;
dreame bidrorene; duguþ eal gecrong,	пиршественные палаты разру-
wlonc bi wealle...	шились. Правители лежат, ли-
	шенные радости; великие вои-
	ны все пали в славе у стены.

(74—80a)

Общую черту обеих поэм составляет параллелизм человеческой доли и судьбы городов и зданий, воздвигаемых людьми для собственных удовольствий. Описанием развалин — одного из многих образов, определяющих сложнейшую архитектуру поэмы «Скиталец», в «Руинах» ограничена главная и единственная тема произведения. Оплакивая неизбежность упадка и разрушений, лирический герой «Скитальца» скорбит о собственной судьбе, равно как и о бренности всего земного. В «Руинах» же лишь звучит голос рассказчика, но ничего не сказано о нем самом. В отличие от Скитальца и героев других англосаксонских лирических поэм (включая фрагменты «Беовульфа») не известен ни его возраст, ни пол, ни чувства, ни душевное состояние.

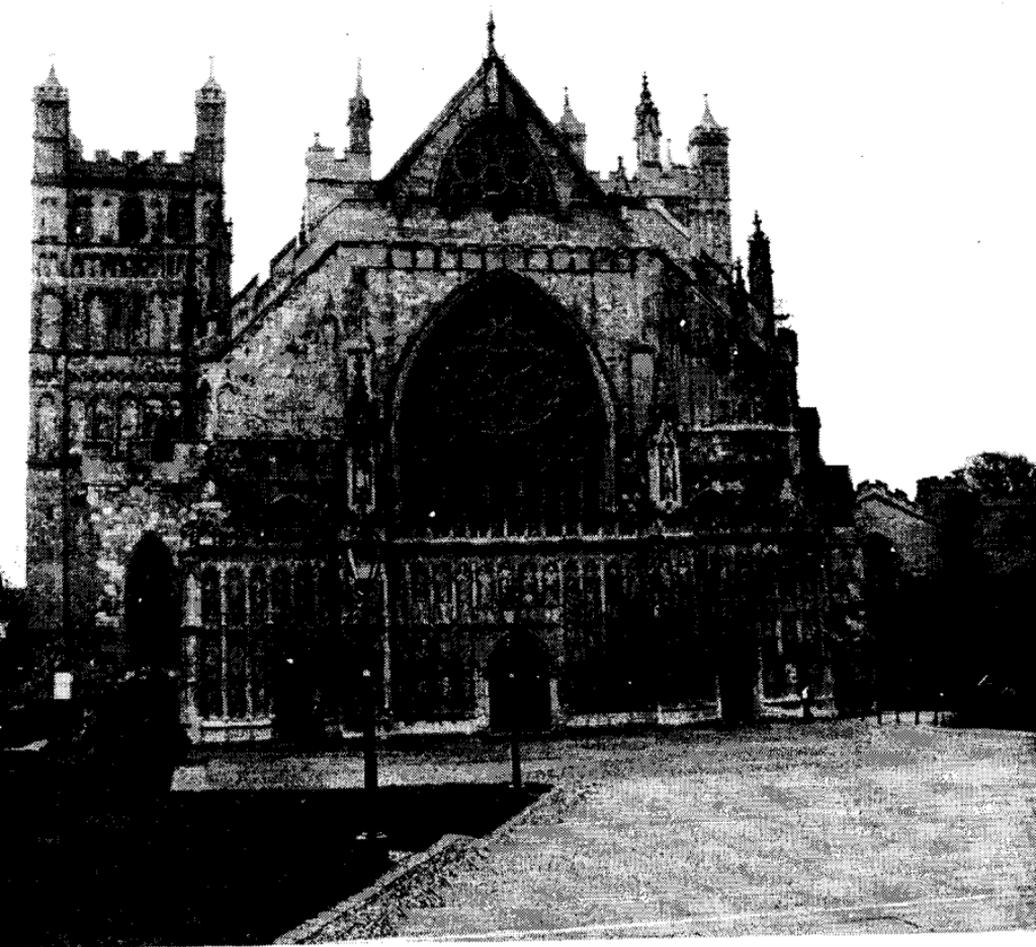
Это произведение подчеркнуто безлично и объективно, в нем не происходит никаких событий, никто не совершает во время произнесения монолога никаких действий. Если какие-то события и происходят, то не в далеком прошлом и не в действительности, но в воображении того, кому принадлежит звучащий в «Руинах» лирический голос. Описываемое им прошлое, былая слава постепенно становятся

для него более зримыми, чем созерцаемые разрушения и тлен в настоящем. Течение времени определяет структуру и композицию поэмы, и время оказывается ее основной темой. Поразительно, как передано в произведении ощущение вечности, неизменности созерцаемых развалин и физической вовлеченности в это, ставшее вневременным, прошлое лирического героя, чье присутствие заставляет услышать в молчаливых руинах пульсацию времени. Лирическому герою нет нужды более явно вмешиваться в ход поэмы, делая какие-либо личные замечания или говоря о своих переживаниях. Слушатели и без того превосходно чувствуют и его благоговение перед могуществом времени, и способность противостоять этой разрушительной власти силой своего воображения.

Тема разрушения и упадка городов и зданий существует в средневековой литературе на правах лирического топоса. В англосаксонской поэзии эта тема предвосхищается лирическим фрагментом «Беовульфа», заключающим плач отца по погибшему сыну: «покинута пиршественная палата,/ ветром продуваемое место отдохновения / лишено радости; всадники спят,/ воины в могиле; нет звуков арфы,/ нет веселья в палатах,/ как некогда бывало». Древняя кельтская поэзия (см. ниже) тоже дает примеры того, как описывается разрушение некогда славных и процветающих городов и строений: это и знаменитая поэма о Кинддилане, вложенная в уста его сестры Хеледд (IX в.), и стихотворение о покинутом хозяевами очаге Регеда (IX в.).

Наиболее близко к англосаксонской поэме «Руины» валлийское хвалебное стихотворение о былом величии крепости Тенби (IX в.) из «Книги Талиесина», открывающееся призывом поэта к Господу, к которому обращена просьба о ниспослании защиты от врагов и о возвращении власти роду Аб Эрбина. Для описания крепости (каждая из девяти строф которого начинается строкой «прекрасное укрепление») неизменно используется настоящее время: «Прекрасное укрепление стоит над широкой водой, неприступная крепость, окруженная морем» (3). «Прекрасное укрепление стоит высоко. Великолепны удовольствия, высока ему хвала. Прекрасно все кругом, ограда защитников» (8). Настоящее время сменяется прошедшим, когда речь идет о былых радостях, сопутствовавших обитателям крепости и в их числе лирическому герою: «Там была дружина и была песня в укреплении <...> Перед великим господином, нападающим на врага, далеко прославленным воином, они собирались» (3). «Прежде чем уйти в сосновый гроб, он давал мне мед и вино из стеклянной чаши» (4). Пере-

**O**FT him an hagu. aþe gebroed metuoy. an  
he moð cæpuz. gæmo lagu laro longe. pædoe  
uro honoum hþum cætoe þe pædon pnat læpuz  
bīd pab aþe. Spa cæd uro fæpa. aþpæte  
pnaþna pæl flæhta pine maða. hþe þe. Oþer  
ana uht na. gehpice nuno cæpæ cþan pnao  
na nan þeichim moð pþan minne dæpne pnao  
aþegan ic to þe þe pæ. Fþiþ hroþle hroþraþ þe  
þat he hþ pþid locan pæte binde hantoum hþ hþe  
copan hrege pþaþe ylla. Nnaþ pþuz moð pþe  
fædon an hþ hþe hege helpe gþanman pædon  
gþpne dþuþuzne oþe in hna. bþiþe copan bædo  
pæte. þa ic moð pþan minne pædoe. oþe an hþ  
æde broeled pþa maða pþe. pþanum pælan pþe  
gþpne in golo pine minne hþan hþe hþe hþe  
ic hþan þonun pæ pnaþ cæpuz oþe pnaþia ge bna  
pnaþe pæ dþuþuz pnaþe bnaþan hþe ic pþe oþe  
naþe pnaþan maþte þone þe hnaþe u hulle nna  
pþe oþe me pþe u hþe pþan pnaþe pnaþe  
pnaþan pæ þe cunnid hþe hþe bīd pnaþe  
man þame hþe hþe hþe hþe hþe hþe hþe  
ne pnaþe hþe nnaþe pnaþan golo pþid loca pnaþe









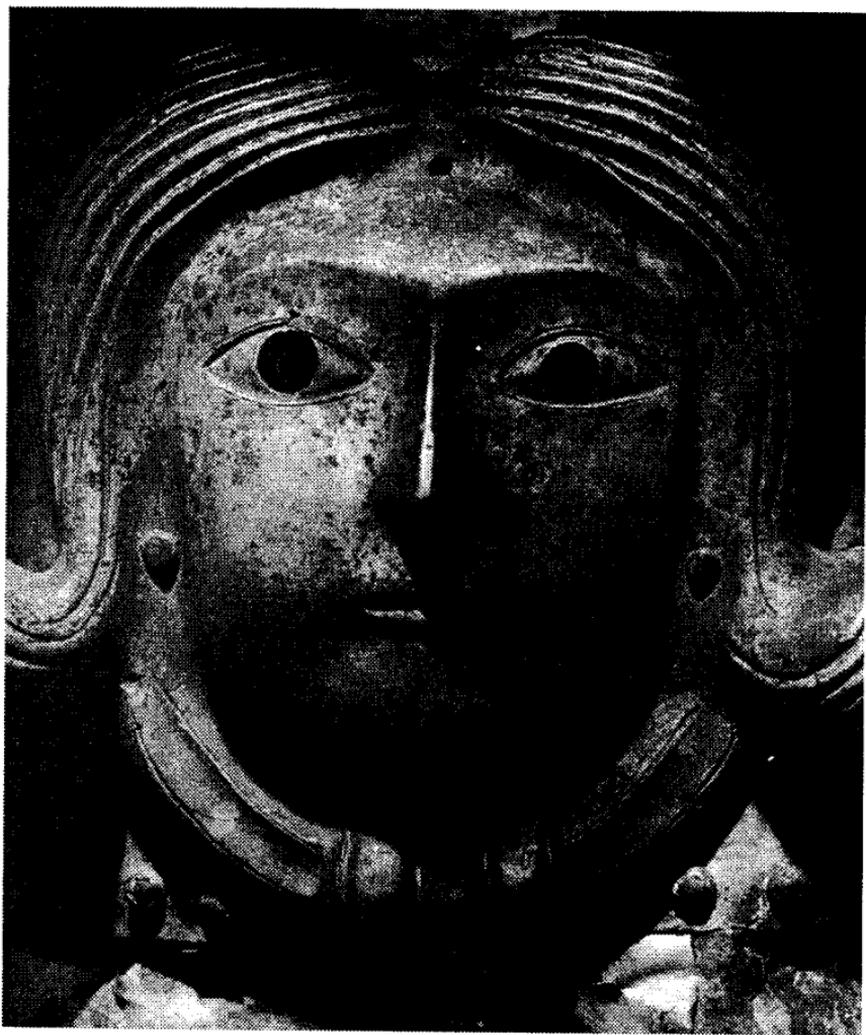




all þó þi naga þic va. Þerit hycio þ þ þr ar scilaz hioz  
 við þicla ar lozes. Leþ vilahv lagt er alt þ moz in er  
 þv vit mos þros. Þv þ sigorþi legia gerva all þen  
 all mic t þ tigd. mudo vit vita ar verki þyr hoze ett  
 er þ þarþi ec las. Gylow er neþi ciet þiop þs gocr þs ar  
 ar hede þpis legia. nu vilt vit vita þot viltar te þ þ  
 sig. lej þ haidv. þ þiop é ac heimul þagrc altv. þa þhil  
 di þignar agma. dozd budla er dyr þr harþ vgnict may he  
 may þarv. loft er mic ac þ þot in se noer altv þo ar heim  
 þ þv gey gava legia þar þv vilt v s œlog þ. þo þuwar  
 þic þlesto gamni þagrc altv þoþt heimul. þuwar þv ne þer  
 ne v lacar dozd garabv in uca þv moy s. þvar mu vil  
 licna lagt higrvdi legv þv þ er þv sia þicrc. mu ec meþ  
 na tidi caopa þa ma þagrc þicrc. Þ þ mrvup alla eða  
 viza þv þ palliga þa mrvup halda vþ þer þv gura gestr  
 enia noc mancarv halca heimul þot. þvarc é þa þv  
 gcr þv þ þ in s þv geþlyþi igtat lapi er ac þ vþ moy  
 þa malz lica er ac all þygac vja þovv. Þv þ þ licting  
 þ þicrc mjarv mdo gmbilaz guda rapa. mrvv duþa þv  
 þicrc haddap may doz lina dregr ho vel ar gm. þv a  
 vþ þa gumar gava hleyri þ gvbvna ganga ac eaga þvll  
 kveti þa þvllar rgr er mancarv meþ mrvv. Þic  
 mun þvllvdc gcvn vclv mun þo þvri hvdar þvll þvll  
 gungri t haida gacna dcm heur þv þvllvca þa þvll  
 mdo. Þv ein gva þ þonido ma ac lica þ racar goeliga þ  
 sigar er ac þ monar meþvur þvllvdc þvll þvll  
 er ma vel. Þr mrvvup all eþa viza gumar þ  
 þagrc er þv gva þvllv. þar þv  
 viza é alav erob gvarv. þv gva þvllv  
 vi gva þ þvllv. þvllv þvllv þvllv þvllv  
 a leþ eron. þar mrvv þvllv þvllv þvllv  
 ab er atto er sogþv gey. þv þvllv þvllv þvllv  
 þv. mello þina þ meþv hvdar mrvv þvllv þvllv

þvllv þvllv þvllv  
 þvllv þvllv þvllv









ключение из настоящего времени в прошедшее, совершающееся в пяти строфах поэмы, сообщает особую пронзительность горю лирического героя, напоминающего «последнего отпрыска великого рода» в «Беовульфе». Для него нет актуального настоящего, в его воображении павшая крепость Тенби существует вечно; бывшее счастье, о котором он говорит в своем монологе, для него реально и значимо.

О древней крепости в Рат Имган (Ráth Imgain, совр. Ратанган), оставшейся покинутой многими поколениями правителей (перечисляются семь имен сменивших друг друга королей) и их воинами, идет речь в одном из ранних ирландских стихотворений (IX в.) «Лейнстерской Книги»: «Крепость перед дубовым лесом, она принадлежала Бруидги, она принадлежала Каталю. <...> Крепость остается после каждого правителя, воины спят в земле» (Ind ráith i comair in dairfhedo, / ba Bruidgi, ba Cathail, <...> Ind ráith d'éis cach rí g ar úair, / ocus int slúaig foait i n-úir). Легко заметить вербальное сходство со строками англосаксонской поэмы «Руины» («Хватка земли, крепкое объятие могилы хранит мощных строителей, умерших и тленных, пока не минет сотня поколений людей», 6–10), также говорящими о том, что развалинам зданий суждено пережить их создателей.

Ирландское стихотворение о крепости в Рат Имган с его основной темой *sic transit*, заключающее размышление о бренности земной власти, конечности человеческой жизни, заставляет вспомнить рассказ, посвященный падению Тары, который приводится в «Календаре Энгуса» (Féilire Óengusso Céili Dé, ок. 800 г.): «Могушественная крепость Тары погибла, когда погрузилась в сон ее королевская власть; благодаря многим достопочтенным героям (=клирикам) великая вершина Маха (Армы) остается» (165). «В прах — великое горе — обратилась гордыня всегда храброго Лоэгайре; имя Патрика, сияющее, знаменитое, прославляется» (169). «Вера укрепилась; она доживет до Судного Дня; виновные язычники вымерли, их крепости необитаемы» (173). «Крепость Круахана достигла конца, вместе с Айлилем, отпрыском победы. Великолепно превосходство над знатными людьми: то, что в монастыре Клонмакнойс» (177).

Напомним, что Тара, о гибели которой идет речь в поэме, была не только резиденцией верховного правителя всей Ирландии, но и одним из двух (вторым был Уснех) важнейших языческих культовых центров страны. Именно с Тарой, правители которой по преданию вступали в священный брак с землей Ирландии, связано представление о сакральной власти короля над всей страной. В Таре — священ-

ной столице Ирландии, устраивались уходящие в глубину веков языческие празднества, обеспечивавшие законность и благополучие королевской власти. Согласно легендам, правителей Тары хоронили в Круахане, о «конце» которого идет речь в приведенном фрагменте. О Круахане в преданиях повествуется как о столице западного королевства Коннахт, сакральном друидическом магическом центре, резиденции королевы Медб и короля Айлиля, чье имя тоже встречается в тексте поэмы. В V в. верховным королем Ирландии был упоминаемый в поэме Лозгайре, который не пожелал принять христианство и отказался склониться перед святым Патриком, так как друид предостерег его, что святой отнимет у правителя власть над живыми и мертвыми. Напротив, привратник Лозгайре, по преданию, сделался едва ли не первым монахом в Ирландии. Известный ирландский святой, Руадан проклял Тару, и после VI в. в языческой столице больше не решался поселиться ни один ирландский король. Начиная с этого времени все верховные ирландские короли стали христианами.

Не требуется проницательности, чтобы понять основную тему приведенного нами фрагмента, говорящего не только о разрушении Тары и конце ирландской королевской династии, но и о превосходстве христианства над язычеством. Бренность языческих крепостей и городов противопоставляется вечности ценностей новой веры: Тара гибнет, существование крепости Круахана подошло к концу, однако обитель Армы остается на все времена, так же как и монастырь Клонмакнойс; гордыня языческого короля Тары Лозгайре привела его к гибели, но имя святого Патрика славится в веках. Нет сомнения в том, что тема руин трактуется здесь в духе христианского назидания. Более того, благодаря топическому характеру, эта тема, возможно, служит своеобразным сигналом жанра — проникнутых ностальгией поэм о минувших героических временах. Используемая как средство выражения эмоциональной оценки древних героических поэм, данной христианским автором, эта тема сама по себе свидетельствует об устойчивости традиционной топики.

Скорее всего тема разрушения городов распространяется в средневековой литературе под воздействием христианских сочинений о суетности всего земного. Блаженный Августин в проповеди о разрушении Рима («De excidio urbis Romae sermo») рассказал о причинах падения этого города, а позднее в сочинении «О Граде Божием», тоже написанном под впечатлением от разгрома Рима готами в 410 г., — о том, почему обречены на гибель все «грады земные».

Комментарии к третьей книге «О Граде Божиим» переросли под пером Орозия в его «Мировой истории» («*Historiarum adversus paganos libri septem*», ок. 418 г.) в еще одно объяснение причин разрушения Вавилона и Рима. В следующем веке дань традиции отдал Гильдас в сочинении «О разрушении и завоевании Британии» («*De excidio et conquestu Britanniae*», ок. 515—547), которое было особенно почитаемым в Европе. Алкуин, именовавший Гильдаса «*Gildas sapientissimus*», тоже подробно разрабатывал этот топос в элегии «О разрушении монастыря в Линдисфарне» скандинавами в 793 г.

Одно из самых ярких произведений на эту тему — элегия «О разрушении Тюрингии» Венанция Фортуната (VI в.), описавшего от лица принцессы Радегунды судьбу ее германской родины:

Conditio belli tristis, sors invida rerum!  
 Quam subito lapsu regna superba cadunt!  
 Quae steterant longo felicia culmina tractu  
 victa sub ingenti clade cremata iacent.  
 Aula palatino quae floruit antea cultu,  
 hanc modo pro cameris maesta favilla tegit.  
 Ardua quae rutilo notuere ornata metallo,  
 pallidus oppressit fulgida tecta cinis.

(1—8)

Горестное состояние, вызванное войной, злая судьба вещей! Как внезапно гордые царства превращаются в руины! Крыши, что счастливо стояли веками, повержены и сожжены до полного уничтожения. Дворец, что прежде сверкал красотой изяществом, теперь венчают тлеющие уголья — вместо арок. Бледный пепел запылил высокие здания, что сияли, украшенные золотом.

Венанций Фортунат, несомненно, основывался как на традиции, восходящей к Блаженному Августину, так и на поэтических опытах римских поэтов: Лукана («Фарсалия» I. 24), Вергилия («Энеида», кн. 12), и особенно философских элегий Овидия о скорбных событиях его жизни. Соединение христианской и античной традиции характерно для произведений непосредственных предшественников Венанция Фортуната, галльских и италийских поэтов V в., внесших вклад в разработку темы руин. Таковы приписываемая Просперу Аквитанскому «Песнь о провидении Господнем» («*Carmen de Providentia Divina*», ок. 415—416 гг.) и анонимные поэмы V в. «О, благородный Рим» («*O Roma Nobilis*») и «Об изменении судьбы Рима» («*De Mutata Romae Fortuna*»), где вновь дается христианское объяснение падению Рима, восходящее к Блаженному Августину. Разрушение городской цивилизации античности, на смену которой пришла сельская культура Средних веков, падение римской империи, нашествие германских

племен предоставляли все условия, необходимые для развития этой тематики. В более позднее время элегии были внушены поэтам видом Рима, лежащего в руинах после войны Генриха IV с Григорием VII. Таковы, например, элегии Хильдеберта Лаварденского (1056—1133): «Нет тебе равного, Рим, хотя ты почти и разрушен — Но о величье былом ты и в разрухе гласишь», *Пер. Ф.А.Петровского*), которые сравнивали с сонетами «Древностей Рима» Дю Белле.

Сочинения о разрушении Рима и обреченности мирских городов Хильдеберта, Алкуина, Венанция Фортуната и раннехристианских галльских и итальянских поэтов основаны на сочинениях Блаженного Августина, Орозия, Гильдаса, в свою очередь восходящих к традиции ветхозаветных книг, полных страстных пророчеств и скорбных плачей о покинутых и разрушенных городах (Книги пророка Исаии 13—37, Книги пророка Иезекииля 4—43, Книги пророка Иеремии 1—52, Книги Плача Иеремии 1—2). В отличие от раннесредневековой лирики разрушение городов в Ветхом Завете описано обобщенно, не так как если бы оно происходило на глазах наблюдателя. Изображение реальных развалин вытесняется символическим значением происходящего. Архитектурные подробности играют в описании руин несравненно менее важную роль, нежели смысловая нагруженность происходящего для настоящего и будущего: во всех книгах Ветхого Завета идет речь о том, что разрушение города посылается Господом как кара за грехи его правителей и обитателей.

Говоря о происхождении лирической топики руин, уместно вспомнить о едва ли не древнейших в мировой словесности фольклорных плачах о падении городов, распространенных в шумерской поэзии (например, плач о разрушении города Лагаша во время войны его правителя Уруинимгины с Лугальзагеси, царем Уммы, плач о гибели Ура, о гибели Шумера и Аккада, плач «Проклятие Аккаду»). При несомненной связи с ритуалом все шумерские плачи о падении городов имеют фольклорный характер, что подтверждается, в частности, их формальной организацией (использованием повторов, параллелизмов, простейших созвучий).

Предположение о фольклорном источнике лирической темы упадка городов и разрушения зданий не исключает того, что на ее становление оказала влияние античная поэзия: описание разрушения Трои, содержащееся в 12 книге «Энеиды» Вергилия, философские элегии Овидия о превратностях его собственной судьбы («Послания с Понта», «Тристии», с которыми сравнивали и древнеанглийские эле-

гии «Скиталец» и «Морестранник»). Еще более важны для развития этой темы и превращения ее в топику картины руин в Священном Писании и в христианских сочинениях о суетности всего земного. Можно заключить таким образом, что в теме руин, очевидно, восходящей к фольклорному жанру, но опосредованному библейской традицией, христианской культурой и античностью, отразилась судьба лирической поэзии Средневековья, обязанной своим появлением тем же культурным и литературным традициям.

## *Первые образцы любовной лирики*

В отличие от четко структурированных медитативных произведений («Рифмованной поэмы», «Смирения», «Скитальца», «Морестранника»), которые состоят из двух контрастирующих или параллельных частей — лирической и гномической, описывающих прошлое и настоящее, стихотворения с любовной тематикой имеют менее строгую композицию. Эти поэмы — «Жалобы жены», «Вульф и Эадвакер», «Послание мужа», — образуют отдельную группу в корпусе англосаксонской лирики, выделяясь и своей тематикой, и образом лирического героя, и формальными особенностями. В наибольшей степени это касается двух произведений, лирической героиней которых выступает женщина, — «Жалобы жены» и «Вульф и Эадвакер». С некоторой долей условности эти поэтические памятники могут быть отнесены к древнему и почти не сохранившемуся лирическому жанру «женских песен». Дошедшие до нас образцы средневековых латинских и других романских «женских песен» — значительно более типологически и хронологически поздние (см. ниже раздел о романской лирике), поэтому те англосаксонские поэмы, о которых пойдет речь, могут оказаться важными для реконструкции этого древнейшего и исконного лирического жанра.

Для древнегерманской традиции характерно изображение женщины в роли жертвы роковых обстоятельств. Даже мимолетные упоминания женщин в германской поэзии полны выраженного или подразумеваемого трагизма: горящая Беадохильд, над которой было учинено насилие («Деор», 8—12); Хильдебург, потерявшая в битве тех, кого любила, своих сыновей и братьев («Беовульф», 1073a—

1074a), и названная «печальной женщиной» (*geomugu ides*, 1075b), что скорбит по погибшим в своих «тоскливых песнях» (*geomrode gidum*, 1118a). В древневерхненемецкой «Песни о Хильдебранде» говорится о том, что ее герой, «бежавший от гнева» (или «вражды») Отахра (вождя племени герулов Одоакра), оставил на родине свою «бедную жену с малым ребенком, лишенным наследства» (20a — 23b).

Еще более драматическая судьба уготована женщинам в исландской поэтической традиции (см. ниже). Несколько песней «Старшей Эдды» посвящено жалобам героинь (Гудрун, Брюнхильд, Оддрун) на их беды. В «Первой Песни о Гудрун» одна из тех, кто безуспешно пытается утешить героиню, рассказывает о том, что ее «отец и мать, четыре брата» утонули после того, как муж и семеро сыновей пали в битве (*Gðr. I, 7*). Другая женщина повествует в той же поэме о своих несчастьях: «пять мужей у меня были отняты, три дочери и три сестры, восемь братьев, и все жила я» (*Gðr. I, 4*, см. главу о древнескандинавских героических элегиях). В соответствии с традицией находится даже руническая надпись на ларце Фрэнкса: «Здесь Хос (?) сидит на холме печалей, страдает <...>, как Эрте назначил ей, <...> горя и мучаясь душою» (*Her Hos sitæþ on hærmbergæ, agli drigiþ, swæ hiri ergæ gisgrat særden sorgæ and sefa tornæ*).

Тем не менее ни одна из этих древнегерманских героинь не приносит лирических монологов, подобных тем, которые мы находим в «Жалобах жены» и «Вульфе и Эадвакере».

Необычность этих поэм на фоне всей остальной раннесредневековой европейской лирики заставляла подвергать сомнению не только их жанр («женской песни»), но и присутствие в них любовной тематики. Согласно распространенному взгляду, «интенсивное, романтическое чувство составляет тему, совершенно не характерную для англосаксонской литературы в том виде, в котором она дошла до нас» (*Daiches D.* 1960. P. 20). В «Аллегории любви» К.С.Льюис также пишет, что «европейская литература до XI века не знала темы романтической любви. Французские стихотворцы в XI столетии изобрели, открыли или первыми выразили ту романтическую страсть, о которой английские поэты все еще писали в XIX веке <...> Нет сомнения в том, что романтическая любовь была инновацией. Наша единственная трудность состоит в том, чтобы представить себе всю скудость ментально-го мира, который существовал до ее открытия» (*Lewis C.S.* 1958. P. 4).

На этом основании многие исследователи возражают против причисления «Жалоб жены» и «Вульфа и Эадвакера» к «женским пес-

ням», ссылаясь на то, что нигде больше в англосаксонской поэзии не идет речи о любовной страсти, и цитируя в подтверждение популярные истории английской литературы. Долгое время лирический монолог в «Жалобах жены» приписывался мужчине (*Schücking L.L.* 1906. S. 436—449; *Bambas R.C.* 1963. P. 303—309; *Stevens M.* 1968. P. 72—90; *Mandel J.* 1987. P. 152—155, и т. д.), утратившему, подобно герою поэмы «Скиталец», своего господина. Сторонникам этой гипотезы можно возразить, что пол того лица, в чьи уста вложен лирический монолог неопровержимо устанавливается с помощью таких формальных маркеров, как грамматические окончания женского рода в первых двух строках поэмы. Другая группа критиков (*Lench E.* 1970; *Tripp R.P.* 1972; *Johnson W.C.* 1983) допускает, что жалобу в поэме произносит женщина, однако, очевидно, находясь под влиянием того, с какой необычайной мрачностью изображено ее жилище (названное «земляной пещерой» — *eorðscræf*, 28, 36, «земляными палатами» — *eorðsele*, 29), считает ее умершей, а весь монолог — «загробным». Некоторые детали в жилище героини возводятся также к описаниям языческих капищ (*Davis T.M.* 1965. P. 291—305; *Wentersdorf K.P.* 1981. P. 492—516), тогда предполагается, что монолог произносится каким-то отвергнутым языческим божеством и обращен к его прежнему, возможно принявшему христианство, жрецу. Кроме того, высказывалось мнение, которое кажется наиболее обоснованным, что та пещера (почти могила), где живет героиня, — знак ее отъединенности, изолированности от людей (*Doanne A.N.* 1966. P. 77—91).

Другую древнеанглийскую «женскую песнь» — «Вульф и Эадвакер» — долгое время относили к загадкам (см. историю вопроса: *Fanagan J.M.* 1976. P. 130—137) или заклинаниям (*Fry D.K.* 1970. P. 247—263); несмотря на то что не сохранилось ни одного заклинания или загадки, описывающей не определенный физический объект или субъект, но его душевное состояние. В 80-е годы несколько исследователей независимо друг от друга пришли к заключению, что эта поэма — не *sci de soeug* изнемогающей от любви женщины, а плач матери по своему сыну (*Frese D.W.* 1983. P. 1—22; *Osborn M.* 1983. P. 174—189).

Следует возразить, что подвергать сомнению любовную тематику этих поэм только на основании ее «нехарактерности» для древней германской или англосаксонской поэзии, едва ли оправданно. Любовные мотивы известны и в древнескандинавской поэзии, где героини страдают от разлуки с возлюбленными или, как, например, в одной из песен «Старшей Эдды» («Поездке Брюнхильд в Хель») испы-

тывают столь сильное чувство, что предпочитают видеть любимого мертвым, чем принадлежащим другой женщине.

Распространены эротические мотивы и в англосаксонских загадках, особенно обценных. Любовные темы представлены также в Эксетерских и Коттонских гномических стихах. В Эксетерских гномах приводятся лирически окрашенные жанровые зарисовки о фризской жене (24—36): «а жене желанен, / супруге фризской, / корабль на якоре, / челн причаленный, — / встречает долгожданного / мужа — кормильца, / домой приводит, / сымет платье с него просоленное / отстирать и несет ему новое; / суша — мужу веселье, / все, что любит, имеет, / лишь бы верность жена хранила, / не срамила бы она супруга: / есть достойные, / а есть нестойкие, / до чужих мужей любопытные / жены ушедших в море; / по чужбине корабельщик скитается, / а любимого ждать — супруге» (Пер. В. Г. Тихомирова). В Коттонских гномах говорится о тайной любовной связи женщины (*ides*), которая «будет посещать своего возлюбленного тайными путями, если она не хочет, из-за своих соплеменников, быть купленной за кольца» (44b—46a), т. е. вступить в брак.

Ситуация, описанная в этом фрагменте Коттонских гномических стихов, во многом напоминает обстоятельства, в которых произносит свой лирический монолог героиня «Вульфа и Эадвакера». Трудно усомниться также в том, что именно о любовном переживании или во всяком случае о связанных с ним страданиях героини идет речь в поэме «Жалобы жены». Это произведение изобилует синонимами (около 40 лексем в 53 строках) со значением «горе, несчастье, страдание, тоска, испытание, печаль сердца, томление, неудовлетворенное желание» (*modcearu, longap, wræcsip, uhtcearu, weapearf*). О том, что вызвало несчастье героини — разлука с любимым, изгнание, сообщается с помощью синонимов: «разделять» (*todælan*), «разъединять» (*midan*), «страдать, терпеть» (*dreogan*), «томиться» (*longian*), «изгнанница, осужденная» (*fah*), «изгнание» (*wræssa*). Ключевым для поэмы следует назвать слово «печальный» (*geomor*), встречающееся или изолированно, или в сложных словах (*1b, 17b, 19b, 42b*). Контекст поэмы позволяет заключить, что чувства, выраженные от первого лица героиней, — страдание и тоска женщины, покинутой мужем и оплакивающей свое изгнание.

Структура этого произведения более прозрачна, чем других памятников древнеанглийской любовной лирики. Поэма легко делится на три основные части: в первых пяти строках героиня, подобно дру-

гим изгнанникам, говорящим о своих переживаниях, обещает рассказать «полную печали» (*ful geotogge, 1b*) историю своих страданий, которые «никогда не были так велики, как сейчас» (*hwæt ic ugmþa gebad <...> no ma ropne nu, 3a—4b*); в следующих 35 строках описываются ее беды и горести; последние 12 строк можно истолковать и как традиционное для англосаксонской лирики гномическое заключение, и как выражение личных чувств (проклятия и пожелания горя) по отношению к тому, кто послужил причиной ее несчастий.

Не вполне понятно, представляет ли собой эта поэма фрагмент какой-то героической песни или отдельное лирическое произведение (в пользу последнего предположения говорит отсутствие собственных имен). Вне зависимости от того, что послужило для нее основой — личные или воображаемые впечатления автора или переработка древнего героического сказания, результатом явился глубоко напряженный драматический монолог, полный боли отвергнутой любви.

Скорее всего, главная трудность в интерпретации поэмы объясняется именно тем, что речь в ней идет не о происшествиях, не о действиях, а только о чувствах героини. Об основных событиях несчастливой жизни этой женщины можно лишь догадываться по ее сетованиям. Муж уехал «далеко за море», и в его отсутствие родные начали строить козни, чтобы разлучить его с женой. Вероятно, их старания увенчались успехом, так как героиня поэмы оказалась заточенной в «уединенной пещере» под дубом (наказание, следующее или за супружескую измену, или за колдовство). Не исключено, что в момент произнесения монолога героине грозит смерть. Мучимая неизвестностью и страдая от разлуки с по-прежнему желанным супругом, она произносит свой драматический монолог.

Свои чувства к мужу героиня описывает с помощью конвенциональной лексики поэм «изгнания» — как отношение «слуги и господина». Однако называя его «мой владыка» (*min hlaford, hlaford min*), «предводитель людей» (*leodfruma*), она думает о нем как о супруге, а не как о властелине. Героиня размышляет о том, как хорошо они, казалось, подходили друг к другу, и все-таки ее муж скрывал мрачные мысли за «светлым челом» (*blife gebæro, 21a*), втайне готовя для нее злую участь. «Таящим душу» (*mod mipendne, 20a*), «замышляющим преступление» (*morþog hysgende, 20b*) называет она мужа. Напоминая вероломному супругу о взаимных обетах верности («что ничто, кроме смерти, не разъединит» их — *þæt unc ne gedælde / nemne deað ana, 22*), героиня с горечью признает, что родственникам мужа удалось разлу-

чить их (*þæt hy todælden unc, 12b*), и теперь все забыто им, «как будто бы никогда и не существовало» (*swa hit no wære, 24b*).

Легко заметить противоречивость в отношении жены к мужу: ее обиду, горечь и ее любовь и нежность. Любовь делает для нее невыносимой разлуку, обида заставляет если не проклинать любимого, то хотеть для него такой же тяжелой участи. В конце поэмы героиня выражает желание, чтобы ее жестокий господин на собственном горьком опыте узнал цену тех страданий, на которые обрек ее. Однако пожелав мужу зла, она мгновенно напоминает себе о его страданиях и как будто против воли проникается сочувствием к своему мучителю. Несмотря на жестокость мужа, она любит его, обращается к нему со словами «мой друг» (*min freond, 47b*) и «мой родной друг» (*min wine, 50b*), пытается понять состояние души человека, которого сама называет «имеющим жестокую судьбу» (*heardsæligne, 19a*), «печальным духом» (*hygegeomorne, 19b*).

Ощущение былого счастья героини вместе с любимым мужем усиливается тем, сколь пронзительно описано ее одиночество в безрадостном настоящем: «должна я сидеть все долгие летние дни, оплакивая свои пути несчастья» (*þær ic sittan mot / sumorlangne dæg, // þær ic wepan mæg / mine wræcsipas, 37—38*), в то время как «друзья есть на земле, живущие любовью, ложе делят» (*Frynd sind on eorþan, // leofe lifgende / leger weardiað, 33b—34*). В «Жалобах жены» (и во всех англосаксонских лирических поэмах) выражается сугубо субъективное восприятие времени и устанавливается свое определенное соотношение настоящего и прошедшего. Однако если в медитативной и духовной лирике осознается преходящесть всех ценностей: жизни человека, отношений людей, цивилизаций, то в «Жалобах жены» все лирическое время относится к «вневременному» настоящему, настоящему «без конца». «Сейчас» для героини статично и неизбежно: она обречена сидеть в темнице под дубом все «долгие летние дни» (*sumorlangne dæg, 37b*). Максимум субъективности достигается тем, что время измеряется чувствами героини: «Стара эта земляная пещера, / вся я полна тоски» (*Eald is þes eorðsele; / eal ic eom oflongad, 29*) — параллелизм, подчеркнутый полной корневой рифмой в ключевых словах строки *eald* — «старый» и *eal* — «вся». Даже воображение героини не способно избавить ее от преисподней, в которую она заточена. Как образно сказал Т.А.Шиппи, «В “Жалобах жены” описано то душевное состояние, когда ум крутится вокруг событий прошлого и не может найти отдохновения» (*Shippey T.A. 1972. P. 72*).

Рассказ героини о прошедшем (17b—25a) тоже лишен линейной временной последовательности. Сначала говорится, что муж героини уехал. Иллюзия последовательности создается употреблением наречий: *æresta* — «сначала», *ða* — «тогда, потом»: (тогда) она сама отправилась в путь (9a), потом родственники мужа стали тайно вынашивать замыслы о том, как разлучить супругов (11—13). В конце концов героиня была изгнана на остров (15—16). Затем она вновь возвращается мыслями к тому, как они с мужем обменялись взаимными обетами верности (22—23), но: «потом это изменилось. Сейчас так, как будто и никогда не было нашей дружбы» (*Eft is þæt onhworfen. // Is nu / swa hit po wære // freondscipe uncer, 23b—25a*). Ход событий, во многом сложных и запутанных, передает противоречивость чувств героини. Можно предположить, что в контексте поэмы важна не столько последовательность событий, сколько их эмоциональное восприятие лирической героиней. Непереносимость, «вневременность» настоящего, условно говоря, отменяет прошедшее: «потом это изменилось. Сейчас так, как будто и никогда не было...». Ощущение вечности настоящего усиливается благодаря тому, что в поэме отсутствует будущее, какая бы то ни было перспектива. Героиня говорит, что «навсегда» (*æfre*) останется смятенной ее душа (39—41).

Описание безнадежного положения героини, будто «выключенной» из хода времени, позволяет до некоторой степени противопоставить «Жалобы жены» другим лирическим поэмам. Во многих из них присутствует, пусть и отдаленно, перспектива будущего — вечности, следующей за земной жизнью (как в «Скитальце», «Морестраннике», «Рифмованной поэме»). В «Жалобах жены» время воспринимается предельно субъективно. В отличие от духовной и медитативной лирики здесь нет чувства истории, нет предвкушения будущей жизни, нет никакого ощущения иного времени, кроме того, которым героиня меряет собственное бытие. В восприятии времени поэма следует раннесредневековым концепциям времени с их максимальной индивидуальностью (ср. в «Исповеди» Блаженного Августина: «В тебе, душа моя, измеряю я время. <...> Впечатление от проходящего мимо остается в тебе, и его-то сейчас существующее, я измеряю, а не то, что прошло и его оставило. Вот его я измеряю, измеряя время. Вот где, следовательно, время или же времени я не измеряю». *Пер. М.Е. Сергеевко. С. 229*). Благодаря сугубой субъективности во всем, включая восприятие времени, «Жалобы жены» оказывается едва ли не самой лиричной из всех англосаксонских поэм.

В соответствии с канонами древнеанглийской лирики в эту поэму инкорпорировано, на первый взгляд, иножанровое заключение. Лирическая исповедь героини прерывается гномическим размышлением (42—50a): «Всегда должно мужу молодому быть печальным духом» (A scyle geong mon / wesan geomormod, 42), которое, казалось бы, предлагает переносить выпадающие на долю каждого смертного несчастья со стоической твердостью. Вместе с тем можно найти почти построчные текстуальные параллели между основной лирической и финальной гномической частью и показать, что, вопреки распространенному мнению, переход от описания индивидуального, личного, рожденного собственными страданиями героини к гномическому не только не противоречит прямому контексту поэмы, но и непосредственно из него следует.

Так, лирическая часть начинается с того, что героиня описывает свои мучения вдали от родины: «Всегда страдала я от несчастий в изгнании» (A ic wite wonn / minra wræcsiþa, 5). В гномической части эта тема развивается; устанавливается, условно говоря, причинно-следственная связь между бедами героини и молодого мужа: (поэтому) «всегда пусть молодой муж, который жесток в помыслах своего сердца, будет печален духом; так же как имеет он приятную наружность, пусть имеет он заботу в груди, череду бесконечных горестей; пусть его радость в этом мире будет зависеть только от него единственного» (A scyle geong mon / wesan geomormod, // heard heortan geþoht, / swylce habban sceal // bliþe gebæro / eac þon breostceare, // sinsorgna gedreag, / sy æt him sylfum gelong // eal his worulde wyn, 42—46a). Иными словами, пусть у этого «молодого мужа» не будет никаких радостей, кроме тех, которые может принести жребий изгнанника: «Пусть будет так, что изгнанный из своей родной страны» (sy ful wide fah // feorres folclondes, 46b—47a), — как была изгнана я сама (т. е. героиня лирической части поэмы), — «мой друг будет сидеть под холмом, подвластный всем бурям, мой родной друг, печальный духом, в мрачном жилище, окруженном водой» (þæt min freond siteð, // under stanhlife, / storme behrimed, // wine werigmod / wætre beflown, // on dreorsele, 47b—50a), так же как и я должна жить в этой «земляной пещере» (in þam eorðscræfe, 29b). «Мой друг будет терпеть великую душевную тоску» (dreoged se min wine / micle modceare, 50b—51a), как и я терпела «утреннюю тоску» (Hæfde ic uhtceare, 7b) и страдаю от «этой душевной тоски» (þære modceare, 40a). «Он будет вспоминать очень часто более радостное жилище» (he gemon to oft // wynlicran wic, 51b—52a),

как и я предаюсь воспоминаниям в этом «месте, лишенном радости» (*wic wunna leas, 32a*). «Горе тому, кто покинет своего возлюбленного со скорбящим сердцем!» (*Wa bið þam þe sceal / of langope / leofes abidan! 52b—53*) — этим восклицанием заканчивается это самое безнадёжное и самое лиричное из всех англосаксонских произведений. Героиня не находит утешения ни в воспоминаниях о безмятежном прошлом (как в «Руинах»), ни в упованиях на милость Господа (как во всей остальной древнеанглийской лирике).

Легко заметить ту искусность, с которой вплетены в лирическую ткань поэмы гномические мотивы: героиня размышляет о том, что покинувший ее муж не сможет забыть счастливого прошлого, как бы ни сложилась его судьба. Злой рок, разлучивший супругов, часто вmeshивается в жизнь смертных, но и горе следует переносить мужественно. Лирическое начало «пронизывает» гномическую часть поэмы — героиня и проклинает предавшего ее мужа, и сострадает ему из глубины своих горестей, напоминая и себе, и ему о необходимости терпения.

Не только искренность чувства, напряженность и драматичность тона выделяют поэму на фоне остальной ранней средневековой литературы, но и то, что она произносится женщиной. В древней английской поэзии героиням (таким, как мученица Юлиана, одерживающая победу и над домогающимся ее правителем, и всеми гонителями, и самим приспешником дьявола, воинственная освободительница израильтян Юдифь, зовущая их в бой, императрица Елена, принуждающая иудеев начать поиски Креста Господня) отведено важное место в повествовании, однако главное внимание в названных их именами произведениях уделяется их действиям, поступкам, а не чувствам. «Жалобы жены» — редчайшее в древнегерманской поэзии повествование, вложенное в уста героини, о ее собственных переживаниях.

Другая англосаксонская поэма, где лирическая героиня изливает свои чувства, — это «Вульф и Эадвакер». Текстуальная многосмысленность, непонятность синтаксиса, необычное использование лексики, в том числе окказионализмов, делает понимание поэмы проблематичным. Вероятно поэтому, ни одно древнеанглийское произведение не вызывало столько разногласий у исследователей, как эта небольшая (девятнадцатистрочная) поэма:

Leodum is minum swylce him mon lac gife.  
Willað hy hine аþecgan gif he on þreat cymed.  
Ungelic is us.

Людам моим как дар (жертва) принесено. Примут они его, если он придет (у него будет нужда). Не так меж на-

Wulf is on iege, ic on oþerre.  
 Fæst is þæt eglond, fenne biworpen.  
 Sindon wælreowe weras þær on ige.  
 Willað hy hine aþecgan gif he on þreat cymed.  
 Ungelice is us.  
 Wulfes ic mines willastum wenum dogode,  
 þonne hit wæs renig weder, ond ic reotugu sæt,  
 þonne mec se beaducafa bogum bilegde —  
 wæs me wyn to þon; wæs me hwæpre eac lað.  
 Wulf, min Wulf, wena me þine  
 seoce gedydon, þine seldcymas,  
 murnende mod, nales meteliste.  
 Gehyrest þu, Eadwacer? Uncerne earmne hwelp  
 bireð wulf to wuda.  
 Þæt mon eape toslited þætte næfre gesomnad wæs,  
 uncer giedd geador.

ми! Вульф — на острове, я —  
 на другом. Остров надежный,  
 болотами окруженный. Жад-  
 ные до трупов люди живут на  
 острове. Примут они его, ес-  
 ли он придет (*у него будет  
 нужда*). Не так меж нами! Из  
 далеких путешествий моего  
 Вульфа ждала я с надеждой,  
 когда дождь лил, и я плакала,  
 когда муж, в сражениях от-  
 важный, меня обнимал свои-  
 ми ветвями (*руками*), было  
 мне это в радость, было мне  
 это также в горе. Вульф, мой  
 Вульф, жажда тебя меня боль-  
 ной сделали, твои редкие при-  
 ходы, тоскующий дух, а не го-  
 лод. Слышишь ли ты, Эадва-  
 кер? Нашего бедного пашенка  
 волк (Вульф) утащит в лес.  
 Легко разлучить то, что нико-  
 гда не было связано, нашу  
 песнь вместе.

Приведенный текст поэмы позволяет заключить, что она содержит жалобу женщины (пол главного персонажа нетрудно установить по окончанию женского рода прилагательного *geotugu* — «печальная, плачущая», *10b*), которая обращается к некоему отсутствующему лицу, носящему имя Вульф. Второе имя, упоминаемое в поэме, — Эадвакер, вероятно, принадлежит тому, кто имеет право распоряжаться судьбой героини — ее мужу или покровителю. Не исключено, таким образом, что отношения трех основных персонажей могут быть сведены к стереотипному «треугольнику»: героиня замужем за Эадвакером, но любит Вульфа. Тогда первая часть поэмы (*1—8*) описывает тревогу любящей женщины, находящейся в разлуке с возлюбленным. Вторая часть (*9—15*) изображает переживания героини, связанные с некими прошлыми событиями: ее страдания по поводу изгнания Вульфа, болезнь, вызванную тоской по любимому, ту радость (и отвлечение), которую вызывает у нее близость с мужем (Эадвакером?), — чувства, сосредоточенные в антитезе строки: «было мне это в радость, было мне это также в горе (ненавистно)» (*12*).

В последней части поэмы героиня обращается к мужу и грозит ему тем, что единственное свидетельство их близости — сына, именуемого ею «бедным пашенком», — унесет в лес волк (или Вульф). Вульф в этом контексте, очевидно, — собственное имя того, кого любит героиня, но может быть и именем нарицательным. В любом случае у этого слова сохраняются ассоциации с отверженностью, изгнанностью (ср. древнеисландское *vargr* — «волк», «изгнанник, человек, объявленный вне закона»). Так заканчивается их совместная песнь (*giedd*), не достигшая той гармонии, которая должна была появиться в брачном союзе.

Пример поэмы «Вульф и Эадвакер» показывает, что англосаксонская лирика находится на той стадии развития, которая позволяет сделать одной из основных тем поэмы противоречие между физической близостью и эмоциональной разобщенностью. Именно этой темой обусловлено гномическое заключение всего произведения: «Легко разлучить то, что никогда не было связано, нашу песнь вместе» (*Pæt mon eape toslited þætte næfre gesomnad wæs, uncer giedd geador, 18–19*) — обобщение, вероятно, содержащее аллюзию на библейский стих (*Мт. 19 : 6*): «Итак, что Бог сочетал, того человек да не разлучает». Употребленная здесь форма причастия II *gesomnad* образована от глагола *gesomnian* — «сочинять песнь, поэму». Таким образом мотивируется появление существительного *giedd* — «песнь, поэма», использованного как в своем прямом значении, так и в качестве метафорического обозначения «брачного, семейного союза». Героиня теперь прямо обращается к своему мужу: «Слышишь ли ты, Эадвакер?» (*Gehyrest þu, Eadwacer? 16a*), утверждая, что никогда в их «песне» (союзе) не было гармонии. Горькая ирония, подчеркнутая этой игрой слов, будто противопоставляет трезвость оценки семейного несчастья и страстность обращенного к возлюбленному призыва, сосредоточенного в намеренно краткой строке: «Вульф, мой Вульф!» (*Wulf, min Wulf, 13a*). Рефрен «не так у нас, меж нами» — *ungelice is us* (т. е. «разные у нас судьбы») — пронизывает всю поэму как крик отчаяния.

Необычность употребленных в поэме языковых средств позволяет создать в ней образные системы: «наша песнь вместе» (*uncer giedd geador, 19*), скорее всего, обозначает любовный, семейный союз; «ветви» (*bogum, 11b*) — руки; «дождливая погода» (*renig weder, 10a*) — слезы героини (психологический параллелизм, устанавливающий связь между состоянием души и природы — *ronne hit wæs renig weder, / ond ic geotugu sæt, 10* — «когда дождь шел, и я, горящая, сидела»).

Многосмысленность лексики использована в этом произведении как средство, позволяющее ярче подчеркнуть напряженность отношений героини к обоим, связанным с ней персонажам: любимый ею Вульф называется словом *lac* — «дар, подарок», но также и «жертва». Родичи героини хотят «принять» — *aescgan* (также «пожрать, поглотить, переварить», т. е. убить) этот «дар» («жертву»). Такие слова, как *aescgan* — «принимать» («приветствовать») и «потреблять» («уничтожать»), *dogode* (*haraх legomenon*, значение и происхождение неясно); *geotugu* (*haraх legomenon*, вероятно, связанный с *geotian* — «скорбеть», «жаловаться»); *bogum* — «ветви» (применительно к человеку), явным образом почерпнуты не из основного поэтического фонда древнеанглийской лексики. Несмотря на то что тематически эта поэма близка к другим англосаксонским элегиям, в ней не встречаются традиционные формулы, связанные с конвенциональными лирическими темами: изгнанием, разлукой, душевными или физическими страданиями.

Это произведение отличается от остальной древнеанглийской лирики и по своей метрике. Строки здесь часто перегружены безударными слогами, нерегулярны метрически (ср. *13a*, где отсутствует первый безударный слог в *a*-стихе) и в большей степени различаются по слоговому объему, чем это принято в классической англосаксонской поэзии. Отклонения от канонической структуры аллитерационного стиха заставляют вспомнить о нерегулярном, близком к фольклорному ритме древнеанглийских заклинаний. Возможно, эта поэма сохраняет непосредственные связи с фольклором и восходит к менее аристократической традиции, чем остальная англосаксонская лирика.

Нельзя не заметить сходства этого произведения с поэмой «Жалобы жены». Лирической героиней в обоих случаях оказывается женщина, упоминается любимый, с которым разлучена героиня. Тема обоих произведений — любовь и связанные с нею переживания. Весь фон, все детали повествования убраны, в фокусе находятся только эмоции лирической героини, тоскующей по возлюбленному. Для обеих поэм характерны трудности интерпретации, в большой мере вызванные лирической компрессией. Наконец, едва ли не главная черта сходства состоит в том, что обе проникновенные поэмы о любовной страсти — по-видимому, первые из дошедших до нас «женских песен» во всей литературе Западной Европы.

Ситуация, в которой произносят свои монологи героини «Вульфа и Эадвакера» и «Жалоб жены», воспроизводится в поэме «Послание

мужа» — последней из сохранившихся лирических англосаксонских поэм, которые нам надлежит рассмотреть. Женщина здесь также разлучена со своим возлюбленным или мужем, который «уплыл по волнам» («Послание мужа», 41—44а, ср. «Жалобы жены», 6—7а). Таким образом, как и во всей древнеанглийской лирике, мотив изгнания оказывается здесь основным и объединяется с другой традиционной лирической темой, противопоставляющей прошлое (*ærdagum*) настоящему (*nu*). Однако в «Послании мужа» (в отличие от привычной реализации этого контраста в англосаксонской лирике) настоящее лучше прошедшего, что придает поэме некий осторожный оптимизм.

«Послание мужа» — наиболее простая по композиции из всех древнеанглийских лирических поэм. В ней ярче всего выражено повествовательное, и, соответственно, слабее всего — лирическое начало. Возможно, это вызвано тем, что основная часть монолога произносится не главными персонажами — мужем и женой, а неким третьим лицом — посредником между ними. Если не во всей поэме, то по крайней мере в большей ее части, — лирический голос принадлежит деревянной дощечке, на которой рунами начертано послание мужа (очевидно, находящегося в изгнании), адресованное его жене. В этих частях лирическое начало играет подчиненную роль — речь идет о том, как дерево, на котором впоследствии было начертано послание, росло на морском берегу, спрятанное от людских глаз и доступное лишь нежному объятию волн. Это одинокое создание не могло и представить себе, что будет когда-то наделено даром речи; но вот искусство человека позволило ему донести до жены тайное послание о верности и любви ее мужа, предназначенное лишь ей одной.

В последней части поэмы лирический герой начинает говорить от лица самого мужа и напоминает жене об их взаимных обетах, принесенных до того, как вражда сородичей разлучила супругов. Теперь, когда все опасности, стоявшие на их пути, благополучно преодолены, счастье мужа омрачается только его разлукой с любимой женой. Поэтому он просит ее, как только кукушка печально позовет с лесного холма, поспешить на корабль и отплыть к нему на юг, не позволяя никому ни воспрепятствовать, ни отложить ее путешествие. В настоячивых напоминаниях об обетах верности, которые муж обращает к своей жене, сквозит его тревога и сомнение в ее чувствах. В заключительном фрагменте поэмы в текст вплетены рунические знаки со звуковым значением S, R, EA, W, M, служившие обозначениями «солнца», «дороги», «океана» или «земли», «радости», «мужа» соответствен-

но. Читая руны как слова, можно составить текст послания, отправленного жене: «Плыви солнечной дорогой по океану к радости с мужем» (*Elliott R. W. V. 1955*). Напротив, если считать, что руны употреблены здесь как буквы, то следует рассматривать их в качестве первых элементов собственных имен, например, свидетелей тех обетов, которыми обменялись муж и жена. Каково бы ни было назначение этих рун (соответствуют ли они определенным именам, собственным или нарицательным, или составляют одно собственное имя), цель их, вероятно, состоит в магическом усилении действенности призыва, обращенного мужем к своей жене. Магическое употребление рун несколько не ослабляет общей лирической романтической тональности всей поэмы.

Как в «Жалобах жены» и «Вульфе и Эадвакере», в поэме «Послание мужа» любящие разлучены злым роком, но здесь верность и преданность одного из них сообщают всей поэме устремленность в будущее. Напротив, в «Жалобах жены» и «Вульфе и Эадвакере» трагическая судьба героинь обрекает их на более экспрессивное изъяснение чувств и, следовательно, большую лиричность. В отличие от страстных, порой не вполне связных криков боли и тоски «женских» поэм, «Послание мужа» напоминает размеренное, хорошо структурированное обращение одной договаривающейся стороны к другой. Если лирическую героиню «Жалоб жены» мучили в ее одиночестве воспоминания о влюбленных, «делящих ложе» (*leger weardiað, 34b*), то герой «Послания мужа» заявляет через своего посланца, что наивысшим счастьем для него будет вместе с женой «делить казну, чеканные кольца, червонное золото», одаряя этими богатствами свою дружину (*ætsumne / sippan motan / secgum ond gesipum / sinc gedælan, / næglede beagas, 33—35a*).

Поэма едва ли функционально направлена на то, чтобы заставить слушателя (или читателя) сопереживать страданиям героини (как древнеанглийские «женские песни»). Скорее, ее назначение состоит в том, чтобы пробудить сочувствие жены или невесты, напомнив ей о любви, верности, желании любящего. Более того, и эти чувства оказываются доведенными до читательского восприятия в виде, опосредованном миссией посланца. Хотя «Послание мужа» — наименее эмоциональная из всех древнеанглийских поэм, объединенных любовной тематикой, она явным образом лирическая по тону.

Можно предположить, что перемена тональности в «Послании мужа» по сравнению с жалобами героинь в поэмах «Вульф и Эадва-

кер» и «Жалобы жены» обусловлена «переменной пола» лирического героя. Если жалоба и, следовательно, в известном смысле, лирика входят в культурную роль женщины (очевидно, генетически связанную с женскими оплакиваниями покойника), то произносящий жалобу мужчина в какой-то степени присваивает себе «женскую роль». Приняв на себя пассивную роль жалобщика, герой, который «обречен на бездействие и не может проявить себя иначе, как в силе духа и силе чувства» (Смирницкая О.А. 1982. С. 214), становится отшельником, изгнанником, странником, скитальцем. В отличие от «женских песен» в «мужских» лирических поэмах, таких, как «Скиталец», «Морестранник», жалобы обычно имеют не любовный, а философский характер. Так формируется новая культурная роль мужчины, что происходит, вероятно, не без влияния «женской» лирики.

Уместно сравнить англосаксонские жалобы изгнанников с уже упоминавшейся поминальной песней Эгиля «Утрата сыновей», которая по своей теме, системе образов, поэтическому языку ближе всего к древнескандинавским «женским песням» (жалобам Гудрун в эддических «Речах Хамдира» и «Подстрекательстве Гудрун», см. ниже). Поэма Эгиля, единственная «мужская» жалоба в скандинавской литературе, сочинена скальдом по предложению женщины — его дочери Торгерд, и не просто в усадьбе (*innan stokks*), пределами которой ограничивалась обычно социальная роль женщины, но внутри той комнаты, где он лежал, запершись, горюя (т. е. подчеркнуто — *innan stokks*, ср. *Clover C.* 1993. P. 382). Исполнил ее Эгиль тоже в окружении женщин («Асгерд, Торгерд и других домочадцев»), в известном смысле присваивая себе женскую культурную роль. Как пишет по этому поводу Карол Клоувер, «“Утрата сыновей” Эгиля звучит как жалоба женщины потому, что в каком-то глубоком культурном смысле она таковой и является» (*Ibid.* P. 384).

Возвращаясь к англосаксонским «женским песням» и «Посланию мужа», можно заметить в этих поэмах черты сходства, предвосхищающие типологические особенности любовной лирики. Акцент в них ставится на частных, индивидуальных ситуациях. Стремление к глобальности обобщений, столь характерное для медитативной лирики, здесь полностью отсутствует. Лирических героинь этих поэм трудно назвать представителями всего человечества, обобщающими свой эмоциональный опыт в гномических размышлениях. Судьбы людские интересуют героинь любовных произведений несравненно меньше, чем их собственные. В отличие от героев медитативной лирики они не

идеализируют прошлое, существуя лишь в настоящем с его болью, страстью, благословением и проклятьем тому, кто обрек их на горе.

\* \* \*

Итак, можно попытаться в самом общем виде представить себе типологическую эволюцию древнеанглийской лирики начиная с наиболее стадияльно ранних образцов, инкорпорированных в основной эпический контекст «Беовульфа» и восходящих к традиции плача, и с тех древнейших «женских песней», которые дают «мужской» лирике свои жанровые формы.

По сравнению с другими лирическими поэмами в эпических фрагментах «Беовульфа» сохраняется, хотя и в минимальной степени, нарративное начало. В эмбриональном виде присутствуют в «Беовульфе» и другие характерные черты лирической поэзии: субъективная позиция говорящего, представление всего рассказа от первого лица, акцент на выражении личных чувств и т. д. В контексте эпических древнегерманских сюжетов появляются лирические мотивы в поэме «Деор». Выражение личного переживания сосредоточено исключительно в последней строфе поэмы, где ведется речь от первого лица; именно здесь герой говорит о своих страданиях. Это произведение — одно из наименее лиричных во всей англосаксонской поэзии, хотя и единственное, почти безоговорочно (на чисто формальных основаниях: использование рефрена и деление на строфы) причисляемое в критических исследованиях к лирике.

Характерные черты лирики, которые можно в эмбриональном виде обнаружить в отдельных фрагментах героического эпоса, в полной мере присутствуют в медитативных поэмах. Содержащая молитву духовная поэма «Смирение» представляет собой рассказ от первого лица. В ней вводится образ страдающего, повествующего о своих переживаниях героя, появляется главная тема англосаксонской лирической поэзии — изгнания, раскрывающаяся при помощи свойственных лирике образных средств. Введение образа лирического героя в медитативных лирических поэмах «Морестранник» и «Скиталец» позволяет автору раскрыть основную тему, избегая прямого морализирования. Эмоциональную нагруженность приобретает описание лирического пейзажа, при всей реалистичности деталей содержащего элементы психологического параллелизма. Описанные в этих поэмах душевные состояния сложны и противоречивы. Внутренний мир лирических героев насыщен переживаниями, их чувства предельно обо-

стрены и напряжены, что позволяет поэту добиться своеобразного лирического катарсиса. Такая медитативная поэма, как «Скиталец», посвящена почти исключительно выражению переживаний. В ней сохраняются только те реликты нарративной структуры, которые допускают обобщающую интерпретацию: от жизни частного человека, лирического героя — к бытию рода людского вообще, от микрокосма — к макрокосму. Обрамляющее повествование, уже достаточно обобщенное и в стадияльно ранней англосаксонской лирике — лирических фрагментах «Беовульфа», сокращается здесь до нескольких общих замечаний.

Повествование об индивидуальной судьбе лирического героя еще более редуцируется и пересматривается в соответствии с общей дидактической задачей в таком древнеанглийском поэтическом памятнике, как «Морестранник». Тот рудиментарный нарративный фон, который еще сохранялся в поэме «Скиталец», здесь почти отсутствует; вся необходимая для читателя (слушателя) информация сосредоточена в самом монологе лирического героя. Гномические, и отчасти гомилетические, размышления героя приобретают особенную значимость — изменение темы и тона во второй половине поэмы нарушают ее композиционную однородность. В конце поэмы перестает звучать голос героя, жалующегося на свою судьбу, — главная примета лирической поэзии. Лиричность этого произведения ослабляется эксплицитностью в нем дидактики.

Дидактическая, морализирующая установка играет важную роль и в таком образце медитативной лирики, как «Рифмованная поэма», основная тема которой — бренность земной жизни и необходимость покаяния — раскрывается на примере жизни лирического героя. По сравнению с «Морестранником» это произведение ближе к рассказу о становлении личности, внимание к которой характерно для самых ранних христианских «автобиографий», начиная с «Исповеди» Блаженного Августина. Тем не менее в изображении душевного состояния героя отсутствует психологическая сложность и внутренняя противоречивость. Основной прием описания во всей англосаксонской лирической поэзии — контраст — приобретает в этом произведении особенную выразительность: за рассказом героя о веселой юности следует внезапный переход к отрицанию земных радостей в повествовании того же героя о страданиях старости. Поэма насыщена разнообразными лексическими средствами выражения эмоционального состояния. Немалая роль в интенсификации изображенных пережива-

ний принадлежит фонетическим средствам — последовательная рифмовка полустипий подчеркивает прием перечисления: мирских благ — в первой части поэмы, земных страданий — во второй.

Подобно медитативной лирике, поэма «Руины» посвящена описанию бренности всего земного, неизбежности упадка и разрушения. Композиция этого произведения тоже строится на контрасте прошлого и настоящего. Как и в «Рифмованной поэме», фонетические средства (внутренние рифмы, хотя и спорадические) и параллелизм синтаксических конструкций (использование причастия II и форм претерита) помогают выделить прием перечисления и подчеркнуть контраст (земные богатства изображаются сначала в их величии, а затем — подвергнутыми разрушению и тлену). Поэма «Руины» дает единственный пример описательной лирики во всей англосаксонской поэзии.

Из трех древнеанглийских поэм, которые можно условно назвать любовными, «Послание мужа» в наименьшей степени сосредоточено на выражении чувств героев. Нарративное начало в этом произведении превалирует, лирическое — ослаблено. Напротив, в «женских песнях» (таких, как «Жалобы жены» и «Вульф и Эадвакер») нарративная структура почти полностью утрачена. «Вульф и Эадвакер» скорее всего представляет собой наиболее архаичную стадию развития древнеанглийской лирики, почти не содержащей философских обобщений и, возможно, сохраняющей близость (о которой напоминают, в частности, присутствующие в поэме собственные имена) к героическим сказаниям. В «Жалобах жены» исчезают все собственные имена, но, как и в медитативной лирике, вводится гномическая часть. Чувства лирических героинь обеих поэм так противоречивы и сложны, интенсивность их переживаний столь высока, что даже в восприятии читателя XX в., эти поэмы, вне сомнения, будут отнесены к лирике.

Во всех рассмотренных древнеанглийских поэмах присутствует один из основных признаков лирики — доминанта в изображении внутреннего над внешним — отличающий ее от архаической поэзии, которая описывает любые выражения переживаний как прилюдные, публичные, касающиеся всех. Даже для самых типологически древних лирических поэм англосаксов, не исключая фрагменты «Беовульфа», характерна также общая основная тема — одиночества. Эта тема, превращенная в ранней лирике в своеобразную «культурную» позицию, аномальна для более архаической поэзии. Об этой архаической поэзии, скандинавской — эддической и скальдической, и пойдет речь в следующих главах.

# Лирические мотивы в древнеисландских героических «элегиях»

*Я слышал укоры,  
слова обидные,  
в горе великом  
их говорила  
твердая духом  
Гудрун сынам своим,  
в битву зовя их  
речью суровой*

«Подстрекательство Гудрун»  
(Пер. А. Корсуна)

В ЭДДИЧЕСКОЙ поэзии мотивы, которые можно условно назвать лирическими, ассоциируются исключительно с женскими образами. Героини «Старшей Эдды» не столько оплакивают свои несчастья в горестных монологах, сколько совершают героические действия. Создается впечатление, что монологические жалобы предваряют, а иногда и побуждают их совершать героические поступки.

К числу немногих отступлений от традиции, изображающей эддических героинь как сильных духом, деятельных персонажей, можно отнести образ Бёдвильд в «Песни о Вёлунде». Как и в древнеанглийской поэме «Деор» (где несчастью Беадохильд посвящена одна строфа, см. выше), Бёдвильд в древнеисландской «Песни о Вёлунде» представлена беспомощной

жертвой мести Вёлунда. Может быть, это сходство в трактовке персонажей объясняется заимствованием легенды о Вёлунде из английских источников. Тем не менее в «Песни о Вёлунде» в отличие от древнеанглийских элегий не упоминается ни о чувствах, ни о страданиях героини. Бёдвильд лишь говорит своему отцу Нидуду:

Satt er þat, Níðuðr,	er sagði þér:	Это правда, Нидуд, то, что тебе ска-
sáto vit Völundr	saman í hólmi,	зали: сидели мы с Вёлундом вместе
eina ogurstund;	æva skyldi!	на острове одно краткое мгнове-
Ek vætr hánom	vinna kunnak,	ние; никогда не должны были! Я не
ek vætr hánom	vinna máttak.	могла ничего против него сделать, я
	(Vkv. 41)	не знала ничего, что можно против
		него сделать.

Обратим внимание на то, что о беспомощности Бёдвильд сказано в контексте песни, где в отличие от поэм о таких эддических героинях, как Гудрун, Брюнхильд или Оддрун, речь идет не о любви, а исключительно о мести. В противоположность этим героиням Бёдвильд никоим образом не может быть названа главным персонажем «Песни о Вёлунде». О ней упоминается только как об орудии мести героя, что мало влияет на общее развитие повествования.

Напротив, в большинстве героических песней «Старшей Эдды» женские характеры определяют ход действия. Так, Сигурд погибает потому, что его смерти желает Брюнхильд; Гудрун мстит Атли за смерть своих братьев и т. д. Именно эти героини, а не Сигурд или Атли, находятся в центре внимания в таких произведениях, как все три эддические песни о Гудрун («Первая Песнь о Гудрун», «Вторая Песнь о Гудрун», «Третья Песнь о Гудрун»), «Подстрекательство Гудрун», «Поездка Брюнхильд в Хель» и некоторые другие.

Главным персонажем героиня (Брюнхильд) является и в «Краткой Песни о Сигурде», большая часть которой рассказывается от ее лица. Брюнхильд оправдывает и объясняет в ней свою месть Сигурду:

Ein sat hon úti	aptan dags	Она сидела у дома одна в конце дня,
nám hon svá bert	um at mælaz:	и открыто она говорила: «Должна я
«Nafa skal ek Sigurð	— eða þó svelt! —	иметь Сигурда, — или умрет он! —
þog frumungan,	mér á armi!	мужа юного, в моих объятьях! Слово
Orð mæltak nú —	iðromc eptir þess:	сказала я сейчас, о том пожалею по-
kván er hans Guðrún,	en ek Gunnars —	сле: жена его — Гудрун, а я — Гунна-
liótar nornir	skópo oss langa þrá!»	ра; страшные норны сплели нам дол-
Opt gengr hon innan,	illz um fylð,	гое горе!» Часто идет она, злобой
ísa oc iðkla,	aptan hvern,	полна, по ледникам и снегам каждый

er þau Guðrún ganga á beð  
 oc hana Sigurðr sveipr í rípti,  
 konungr inn húnski, kván frjá sína.  
 «Vön geng ek vilia, vers ok beggia —  
 verð ek mik gæla af grimtom hug!»

(Sg. 6—9)

вечер, когда он с Гудрун ложится в  
 постель, и Сигурд ее полотном укрывает,  
 конунг гуннский, жену ласкает  
 свою. «Теперь иду я, лишенная радости  
 и мужа, я утолю в себе мрачный  
 дух!»

В приведенном монологе Брюнхильд есть некоторое сходство с древнеанглийской поэмой «Жалобы жены»: обе героини оплакивают свое горе, сравнивая собственные страдания со счастьем других. Однако если в древнеанглийской поэме изображаются противоречивые переживания героини, то о душевном состоянии Брюнхильд можно лишь догадываться по ее действиям (каждый вечер она, «злобой полна», ходит на ледник) и по тому, как она называет себя «лишенной радости» и говорит, что «страшные норны сплели долгое горе» для нее и Сигурда. В древнеанглийской поэме страданиям героини нет исхода, Брюнхильд же утоляет свою тоску действием — убийством Сигурда («В ненависти она подстрекала на убийство», Sg. 10.1—2).

Месть Брюнхильд состоит не в том, чтобы самой убить Сигурда, а в том, чтобы убедить своего мужа Гуннара сделать это. Она добивается своего, угрожая покинуть мужа. Гуннар не желает расстаться с женой, но не столько из любви к ней, сколько из-за того, что не хочет потерять ее приданого. Существенно, что и на убийство Сигурда Гуннар соглашается не из ревности или любви к Брюнхильд, а из желания завладеть его богатством (15—16), о чем вновь упоминается в «Первой Песни о Гудрун» (21). В обеих поэмах, как и во всех других эддических песнях, гибель Сигурда позволяет показать различие характеров Брюнхильд и Гудрун. В «Отрывке из Песни о Сигурде» (11) Гудрун проклинает Гуннара и обещает отомстить ему. Брюнхильд в «Краткой Песни о Сигурде» (30), а также в «Отрывке из Песни о Сигурде» (10), изображается смеющейся, когда слышит о гибели Сигурда, однако радуется она тому, что заставила страдать Гудрун. В «Отрывке из Песни о Сигурде» Брюнхильд не только смеется, но и плачет о смерти Сигурда:

Vaknaði Brynhildir, Buðla dóttir,  
 dís skiöldunga, fyr dag litlo:  
 «Hvetið mik eða letið mik — harmr er unninn! —  
 sorg at segja eða svá láta!»  
 Þogðo allir við því orði,  
 fár kunnir þeim fljóða látom,

Проснулась Брюнхильд, дочь  
 Будли, королевская дева, незадолго до рассвета: «Подстрекайте меня или мешайте мне — несчастье свершилось — горе высказать или так оставить!»

er hon grátandi      gærdiz at segia,  
þat er hlæiandi      hǫlða beiddi.  
(Br. 14—15)

Умолкли все при этих словах,  
немногие поняли случившееся  
с женщиной, как она, рыдая, го-  
ворила о тех делах, на которые,  
смеясь, мужей подстрекала.

Более подробно о причинах поведения Брюнхильд, косвенно указы-  
вающих на психологическую сложность характера героини (кото-  
рая и «плачет, и смеется»), рассказывается в «Краткой Песни о Сигур-  
де». В этой песни в ответ на обвинения Гуннара Брюнхильд представ-  
ляет себя жертвой собственной алчности и ненависти своего брата Ат-  
ли, принудившего ее к браку с тем, кого она принимала за Сигурда:

Pá var á hvørfon    hugr minn um þat,    Был дух мой в сомнении о том,  
hvárt ek skylda vega    ok val fella,    должна ли я убивать и насмерть  
bøll, í brynio,    um bróður sök —    разить, сильная, в кольчуге, в  
þat myndi þá    þjóðkunt vera,    подмогу брату — тогда стала бы я  
morgom manni    at munar stríði.    знаменитой, на горе в памяти  
(Sg. 37)    многих мужей.

Примечательно, что и здесь речь идет не столько о чувствах, сколь-  
ко о «духе» (hugr). Это слово упоминается и в приведенном, и в следу-  
ющем отрывке из монолога Брюнхильд, когда она объясняет, почему,  
добившись гибели любимого ею Сигурда, хочет умереть вместе с ним:

Unna einom,    né ýmisson,  
biðat um hverfan    hug menskøgul!  
Allt mun Atli    eptir finna,  
er hann mína spyr    morðfyr gørva,  
at þeygi skal    þunnged kona  
annarrar ver    aldri leiða.  
Pá mun á hefndom    harma minna!  
(Sg. 40—41)

Любила одного, не разных, не  
изменчив у Скёгуль ожерелья  
(= женщины) дух ее! Все Атли по-  
том узнает, когда он услышит,  
что совершилась моя поездка в  
смерть, никогда не должна нерешительная жена следовать в жизнь за мужем чужим. Тогда будут отомщены обиды мои!

Сурово отстранив тех, кто пытается ей воспрепятствовать, героиня  
остается в совершенном одиночестве: даже обещанные ей украшения  
и награды не убеждают прислужниц разделить ее участь (Sg. 49—50).  
Прощальные слова Брюнхильд содержат пророчество всем участни-  
кам этой драмы. Страшные несчастья героиня предрекает Гудрун,  
упрекая ее за то, что она не хочет умереть вместе со своим мужем  
(Sg. 61). Следуя на костер за Сигурдом, Брюнхильд, казалось бы, при-  
носит наибольшую жертву своей любви, однако и здесь ее выбор ско-

рее продиктован не чувствами, а долгом мести, о чем она говорит в последней из приведенных строк.

В поздней эддической песни «Поездке Брюнхильд в Хель» героиня, отождествленная с валькирией, которую усыпил Один и разбудил Сигурд, тоже объясняет причину, побудившую ее избрать смерть:

Muno við ofstríð	allz til lengi	На тяжелое горе все надолго, же-
konor oc karlar	kvikvir fœðaz!	ны и мужи рождены жить. Мы за-
Vit skolom okkrom	aldri slíta	кончим вдвоем нашу жизнь с Си-
Sigurðr saman!	Sökkstu, gýgiarkyn!	гурдом вместе — пропади, отро-
	(Hlr. 14)	дье великанши!

Функция гномических мотивов, появляющихся в этой последней строфе поэмы, едва ли состоит в утешении самой героини или, тем более, великанши, в ответ на обвинения которой Брюнхильд рассказывает свою историю, настаивая на собственной невинности, но вновь умалчивая о чувствах.

Несколько бóльшая роль отводится переживаниям в песни «Плач Оддрун», где сестра Брюнхильд Оддрун скорбит о своей несчастливой любви к Гуннару. Жалобам героини посвящается лишь вторая часть поэмы, первая же повествует о том, как Оддрун помогает женщине по имени Боргну при родах. Свой монолог Оддрун начинает, противопоставляя две основные женские роли — жены и воительницы (центральной темы эддических «женских песен») и связывая их с судьбой двух сестер, дочерей Будли, себя самой и Брюнхильд. Перед смертью Будли завещал выдать Оддрун замуж за сына Гримхильд (вероятно, Гуннара), Брюнхильд же было суждено сделаться валькирией. Атли, послушавшись воли отца, выдал Брюнхильд замуж за Гуннара. Несмотря на то что Брюнхильд стала женой Гуннара, Оддрун продолжает его любить:

En ek Gunnari	gatk at unna,	А я Гуннара стала любить, раздавателя
bauga deili,	sem Brynhildir skyldi.	колец, как Брюнхильд должна была бы.
	(Od. 20)	

После гибели Брюнхильд Атли вновь пожелал предотвратить соединение возлюбленных и, как говорит далее Оддрун (*Od. 21—26*), именно это побудило его убить Гуннара и Хёгни. В последних строфах поэмы (*Od. 28—32*), искусно меняющих фокус повествования так, что речь идет то о Гуннаре, то об Оддрун, героиня рассказывает о гибели любимого и о том, как она сама была не в силах ему помочь.

Две заключительные строфы «Плача Оддрун» — единственные (если не считать приведенной 20-й, а также 22-й строфы), где героиня повествует о своих переживаниях:

Opt undromk þat, hví ek eptir mák,  
linnvengis bil, lífi haldá,  
er ek ógnhvörtom unna þóttomz,  
sverða deili, sem síálfri mér!  
Satstu ok hliddir, meðan ek sagðak þér  
morg ill um skop mín ok þeira.  
Maðr hverr lifir at munom sínom —  
nú er um genginn grátr Oddrúnar.

(Od. 33—34)

Часто удивляет меня, как я после этого, Биль ложа змеи (=женщина, т.е. Оддрун), могу жизнь хранить, когда я, казалось, любила отважного раздавателя мечей, как саму себя! Ты сидела и слушала, пока я рассказывала тебе об очень злой судьбе, моей и их. Каждый человек живет своими желаньями — теперь закончен плач Оддрун.

Как видно из этих строк, героиня оплакивает здесь свою «злую судьбу», т.е. события прошлого. «Лирические» обстоятельства дают толчок повествовательному изложению «цепи горестей» (tregroð, *Ghv.* 21.5). То, что трагические события в жизни Оддрун относятся к прошлому, сообщает ее рассказу временную перспективу и позволяет обобщить его в гномическое размышление в последней строфе. Гномическое обобщение событий подытоживает все действия и все судьбы персонажей, однако в отличие от гномики древнеанглийских лирических поэм утешает так же мало, как и максима в заключительной строфе «Поездки Брюнхильд в Хель». Оддрун ни в какой мере не послужила причиной своей трагедии и не провоцировала событий драмы Гьёкунгов, подобно Гудрун или Брюнхильд. Напротив, в песни она представлена пассивной жертвой событий.

Появление в «Плаче Оддрун» нехарактерного для эддических поэм образа пассивной героини, вероятно, связано с ее близостью к традиции женских плачей. Однако в отличие от последних Оддрун оплакивает не столько смерть Гуннара, сколько собственную участь, перечисляя главные события своей жизни, известные по сказанию о Нифлунгах (Нибелунгах) и частично отраженные в таких эддических песнях, как «Гренландская Песнь об Атли», «Гренландские Речи Атли», «Отрывок из Песни о Сигурде», «Краткая Песнь о Сигурде». В песни «Плач Оддрун» эти события получают необычную для героической эддической традиции «лирическую» трактовку. Так, Атли ввергает Гуннара в змеиный ров не для того, чтобы получить сокровище Нифлунгов, но за его любовную связь с Оддрун (Атли посылает за Оддрун соглядатаев, и те рассказывают ему о ее тайном свидании с

возлюбленным — ср. использование того же мотива в романских «женских песнях», см. ниже). Гуннар играет на арфе в змеином рву не для того, чтобы показать свой героический «дух», но в надежде на помощь Оддрун. Появляется в песни и нехарактерный для «Эдды» фольклорный сказочный мотив превращения матери Атли в змею, вонзающую жало в сердце Гуннара. Наконец, самое главное отличие «Плача Оддрун» от других эддических песней, описывающих события из сказания о Нифлунгах, заключается в том, что в отдельных ее строфах (20, 22, 33, 34) речь, вне сомнения, идет о чувствах, а не поступках героини, оплакивающей свою судьбу, но отнюдь не вступающей с ней в единоборство.

В противоположность Оддрун другие героини «Старшей Эдды» изображены активно действующими даже в своей скорби. Утешение приносят им не рассуждения о всеобщности человеческого горя, обычные в англосаксонской лирике, но те поступки, которые они совершают, мстя за причиненные им обиды. В «Гренландской Песни об Атли» и в «Гренландских Речах Атли», например, рассказывается о том, как в отмщение за смерть своих братьев Гуннара и Хёгни Гудрун убивает сыновей, готовит из их сердец кушанье для собственного мужа Атли, а затем, убив и его, предает огню палаты со всеми обитателями. В более раннем из этих произведений — «Песни об Атли» — отсутствуют даже распространенные «имена чувств», повествование сжато и динамично движется от одного действия к другому. В поздних и несколько рыхлых по композиции «Гренландских Речах Атли» реакции героини на события уделяется некоторое внимание. Так, узнав о жестоком приеме, оказанном Атли ее братьям, Гудрун приходит в ярость: «Рассвирепела Гудрун, когда о беде услышала» (*Qtol var þá Guðrún, ef hon ekka heyrði, Am. 46, 1—2*). Далее рассказывается о том, как Гудрун приняла участие в битве на стороне своих братьев: «Увидела тогда знатно рожденная, / что они играют в горькую игру, // пришли ей на ум жестокие мысли / и сорвала с себя накидку» (*Sá þá sælborin, / at þeir sárt léko, // hugði á harðræði / oc hrauzk ór skikkio, Am. 49, 1—2*). После того как ее братья погибают и Гудрун решает погубить своих сыновей, говоря им: «...давно хотелось мне избавить вас от старости» (*lyst vóromk þess lengi, / at lyfia ykkir elli, Am. 78, 3—4*), ее душевное состояние описывается в тех же выражениях, что и прежде: «сильной была могучая духом» (*ströng var storhugð, Am. 76, 3*). Догадываться о переживаниях Гудрун после смерти братьев позволяет только строка: «Спала я очень редко с тех пор, / как они пали» (*Svaf ek miðk*

sialdan, / síðans þeir fello, *Am. 81. 1*). И лишь в конце этой песни появляются мотивы, напоминающие традиционные *Frauenlieder*, причем в связи с рассказом героини о смерти ее первого мужа Сигурда:

...strangt var angr ungrí	ekki nafn hlióta;	...тяжелое горе было для молодой
kvöl þótti kvikri	at koma í hús Atla,	называться вдовой; мукой казалось
átti áðr kappi,	ill var sá missir!	для живой войти в дом Атли. Прежде
	( <i>Am. 100. 3—6</i> )	имела я великого воина — тяжелой
		была потеря!

Диссонансом звучит эта жалоба Гудрун, напоминающая монолог героини в англосаксонской поэме «Вульф и Эадвакер», в контексте песни, где, как и в «Гренландской Песни об Атли», упоминается о неспособности Гудрун плакать:

...er hon æva gré t	...она никогда не плакала о своих братьях,
bræðr sína berharda ok buri svása,	отважных, как медведи, и милых сыновьях,
unga, ófróða, þá er hon við Atla gat.	юных, немудрых, ею от Атли рожденных.
	( <i>Akv. 38. 6—10</i> )

Поразительно, что именно это свойство героини противопоставляет ее Атли и его воинам, о которых в той же строфе сказано, как они скорбели о смерти сыновей Гудрун: «плакали отпрыски гуннов» (*gréto boðn Húna, Akv. 38. 4*). Своеобразная инверсия мужских и женских ролей, когда воины беспомощно сетуют и рыдают, а героиня полна мрачной решимости и движима одной страстью — к отмщению, вновь позволяет подчеркнуть, что в отличие от традиционных «женских песен» эта эддическая поэма посвящена рассказу не об эмоциях героини, но о ее поступках. Говорить о той же инверсии можно и характеризуя последующие действия Гудрун, рассеивающей, разбрасывающей золото среди слуг и убивающей истинного «кольцедробителя» Атли.

Неспособность Гудрун плакать становится центральной темой «Первой Песни о Гудрун», где о героине говорится в выражениях, вновь инвертирующих традиционные мотивы *Frauenlieder*:

Ár var, þats Guðrún	gørðiz at deya,	Давно было так, что Гудрун готовилась
er hon sat sorgfull	yfir Sigurði;	умереть, когда она сидела, печали пол-
gørðit hon hiúfra	né høndom slá,	на, над Сигурдом; она не причитала,
né kveina um,	sem konor aðrar.	рук не ломала, не голосила, как другие
	( <i>Gðr. I, 1</i> )	женщины.

Заметим, что в описанной здесь реакции Гудрун на гибель Сигурда ритуальное поведение (оплакивание) противопоставлено индивиду-

альному, это поведение отрицающему. В противоположность исполнительницам фольклорных женских плачей, выражающим скорбь причитаниями и заламыванием рук или голосащим по покойнику, Гудрун в горе окаменеваает.

Чтобы утешить ее, другие женщины рассказывают о своих печальных судьбах, надеясь облегчить утрату сравнением с собственными горестями. Действительно, потери других героинь страшнее, чем горе Гудрун: так, Гьявлауг говорит о том, что потеряла пятерых мужей, трех дочерей, трех сестер, восьмерых братьев (*Gðr. I, 4*), Херборг повествует о гибели мужа и семерых сыновей в битве, а также о смерти матери, отца и четырех братьев (*Gðr. I, 6*). О переживаниях героинь, вызванных этими страшными утратами в песни не упоминается, и жалобы их, сведенные к простому перечислению, оставляют Гудрун равнодушной. Наконец сестра Гудрун Гулльбранд сдергивает саван с Сигурда и велит ей взглянуть на его мертвое тело:

Pá hné Guðrún holl við bólstri,  
haddr losnadi, hlýr roðnadi,  
en regns dropi rann niðr um kné.  
Pá grét Guðrún, Giúka dóttir,  
svá at tár flugo tresk í gognum...  
(*Gðr. I, 15; 16.1–2*)

Тогда склонилась Гудрун, опустилась на подушки, волосы распустились, щеки покраснели, а капли дождя побежали вниз на колени. Тогда заплакала Гудрун, дочь Гьюки, так что слезы побежали по ее волосам...

В этой строфе не только описано индивидуальное (намеренно противопоставленное ритуальному) поведение героини, но и детально и психологически точно изображено ее переживание. Привлекает внимание использованная здесь важная психологическая деталь — после того как Гудрун видит убитого Сигурда, она получает способность не только плакать, но и, подобно героиням традиционных *Frauenlieder*, на долю которых, как сказано в «Беовульфе», остались лишь «печальные песни», жаловаться на свою судьбу.

Ее жалоба кратка, всего пять строф (*Gðr. I, 18–22*), и построена на использовании традиционных для героической поэзии, возвеличивающих героя, сравнениях. Очевидно, к фольклорным традициям плачей восходит представление погибшего в идеализированном образе — переживания героини сублимируются в описываемом ею идеале. Сравнивая Сигурда с другими мужами, Гудрун описывает его как высокий стебель лука-пороя (*grœnn laukr / ór grasi vaxinn*), выросший среди травы. Тот же образ используется и во «Второй Песни о Гудрун» (*Gðr. II, 2*) и во «Второй Песни о Хельги Убийце Хундинга» (*НН. II,*

37), где Сигрун в тех же выражениях описывает Хельги. В своем кратком монологе Гудрун говорит не только о Сигурде, но и о себе, противопоставляя горькое настоящее славному прошлому:

Ek þótta ok þjóðans rekkom  
hverri hærri Herians dfsi;  
nú em ek svá lítil, sem lauf sie  
opt í iqlstrom, at iqlfur dauðan!

(Gðr. I, 19)

И казалась я воинам вождя  
выше, чем дисы Одина;  
теперь же я мала, как листок  
простой на иве после смерти героя!

Заметим, что и здесь Гудрун оплакивает не только смерть мужа и свои страдания, вызванные ею, но и утрату собственного «социально-го статуса» после гибели Сигурда.

В более лирических и традиционно фольклорных выражениях говорится об одиночестве Гудрун в «Речах Хамдира»:

Einstoed em ek orðin sem osp í holti,  
fallin at frændom sem fura at kvisti,  
vaðin at vilia sem viðr at laufi,  
þá er in kvistskœða kœmr um dag varman!

(Hm. 5)

Одна осталась я стоять, как осина  
в лесу, утратившая родичей, как со-  
сна ветви, лишённая радости, как  
деревья листвы, когда собиратель-  
ница ветвей приходит в жаркий  
день.

Образ, созданный в этих строках, поражает своей почти визуальной яркостью — сравнение с осиной, необычной для низкорослых исландских березняков и достигающей огромной высоты в Норвегии, передает не только ощущение одиночества, но и сознание героиней того, что она как последняя в роду великих героев возвышается над всеми поколениями людей. Эта замечательная своей лирической образностью строфа — единственная, никак не продвигающая действия всей крайне динамичной поэмы, а также единственная, ничем не связанная с ее основной темой — подстрекательством Гудрун сыновей Хамдира и Сёрли к отмщению за смерть их сводной сестры Сванхильд. Изолированное положение этой строфы в общем тексте, а также ее необычный фольклорный стиль побуждали многих исследователей видеть в ней позднюю интерполяцию в такую древнейшую, как «Речи Хамдира», эддическую песнь (см. об этом: *Dronke U.* 1969. P. 184—185). Но и в этой наиболее лирической строфе (как и в «Первой Песни о Гудрун») героиня говорит не столько о чувствах, сколько о своем ничем не умаляемом величии. Возникающая в строфе традиционно лирическая тема — одиночества — мало соответствует непосредственному контексту песни, содержащей диалог Гудрун со своими сыновьями.

ями, но предвосхищает заранее известный всем участникам событий трагический исход. Не одна Гудрун понимает, что посылает своих последних сыновей на верную гибель. Знает о близкой кончине и Сёрли, предрекающий ей: «О своих братьях печалишься ты и о милых сыновьях, <...> о нас ты тоже, Гудрун, скоро будешь горевать, те, кто здесь на конях сидят, к смерти близки, далеко мы умрем» (Нм. 10).

Возвращаясь к «Первой Песни о Гудрун», напомним, что монолог героини прерывает разгневанная Брюнхильд, которая, в соответствии с традицией, описывается как ее прямая противоположность. Особенно ярко контраст между образами героинь передает их реакция на смерть Сигурда. Если описание Гудрун, увидевшей мертвое тело Сигурда и так получившей способность плакать, окрашено эмоциональными тонами, то Брюнхильд изображается как настоящая валькирия:

Stóð hon und stóð, strengði hon elvi;	Стояла она у столба, силы она собирала;
brann Brynhildi, Buðla dóttur,	загорелся у Брюнхильд, дочери Будли,
eldr ór augom, eitri fncesti,	огонь в глазах, ядом дышала,
er hon sár um leit á Sigurði.	когда она смотрела на раны Сигурда.

(Gðr. I, 27)

О той роли, которую сыграла в убийстве Сигурда Брюнхильд, подходящая в сверхъестественную ярость при виде его мертвого тела, Гудрун как будто забывает во другой эдлической песни, представляющей собой ее монолог. Во «Второй Песни о Гудрун» имя Брюнхильд упоминается только в связи с мотивами отказа героини выйти замуж за Атли, традиционная же история «ссоры королев» отсутствует.

Подобно Брюнхильд в «Краткой Песни о Сигурде», Гудрун в этой песни также повествует о своей судьбе. Героиня рассказывает о своем муже Сигурде и о том, как ее братья Гуннар и Хёгни убивают его из зависти. Увидев принадлежащего Сигурду коня Грани, который возвращается с тинга один, Гудрун понимает, что ее мужа нет в живых:

Gekk ek grátandi við Grana rœða,	Пошла я, плачущая, с Грани поговорить,
úrughlýra, íó frá ek spialla;	с мокрыми щеками, коня я спросила;
hnipnaði Grani þá drap í gras hofði;	понурился Грани, голову в траву опустил;
íór þat vissi: eigendr né lifðot.	конь знал, что его господин не жив.

(Gðr. II, 5)

Так же, как и Грани, Гуннар опускает голову, только Хёгни сообщает Гудрун об убийстве Сигурда. Героиня сначала вопрошает его:

Hví þú mér, Högni, harma slíka,      Как же ты мне, Хёгни, лишенной радости,  
vilfa laussi,    vill um segia?              о таком горе хочешь поведать?

(*Gðr. II, 9, 1–4*)

Затем она прокликает брата, желая, чтобы «его сердце было разорвано воронами вдали от дома». Хёгни же отвечает Гудрун печально и «в большом горе» (*af trega stórom, Gðr. II, 10. 4*), что тогда ей пришлось бы «плакать больше» (*grœti at fleiri, Gðr. II, 10. 6*). После этого Гудрун идет в лес посмотреть, что оставили волки от тела Сигурда:

...gørðiga ek hiúfra    né hōndom slá    ...я не жаловалась, рук не ломала,  
né kveina um    sem konor aðrar,    не рыдала, как другие женщины,  
þá er sat soltin    um Sigurði.              когда сидела я около Сигурда.

(*Gðr. II, 11. 5–10*)

Nótt þótti mér    niðmyrkr vera,      Ночь, показалось мне, была мрачной и  
er ek sárla satk    yfir Sigurði.              темной, когда сидела я в горе над Сигурдом.

(*Gðr. II, 12.1–4*)

Как и в «Первой Песни о Гудрун», здесь вновь появляется то же противопоставление поведения ритуального и индивидуального. Говоря о том, что она не плакала и вообще вела себя не так, как другие женщины, Гудрун подчеркивает уникальность своего переживания и глубину собственного горя. Ее печали не избыть в лирических плачах — Гудрун, как и Брюнхильд, ищет смерти. Пять дней бродит она одна в горах, пока не находит приют в доме у Торы, дочери Хакона, где и проводит несколько лет (*Gðr. II, 12–14*). Чтобы порадовать Гудрун (*hon mér at gamni, Gðr. II, 14.5* — «она мне на радость»), Тора вышивает золотом «южные палаты и датских лебедей» (*gullbókaði salí suðrœna ok svani danska, Gðr. II, 14.6–8*). Появление матери Гудрун Гримхильд, настаивающей на том, чтобы героиня вступила в брак с Атли, прерывает ее мирную жизнь. Гудрун противится этому союзу не только потому, что Атли — брат ненавистной Брюнхильд. Героиня предвидит, что он принесет смерть ее братьям, а сама она отомстит ему за это смертью (*Gðr. II, 31*). Даже суровая Гримхильд плачет (*Grátandi Grímhildr, Gðr. II, 32.1*), когда слышит об участии, ожидающей Гуннара и Хёгни, но Гудрун, как и подобает эпическим героям, отправляется навстречу своей судьбе.

Последняя часть «Второй Песни о Гудрун» представляет собой диалог между Атли и самой героиней, где она намеренно перетолковывает

вает значение его сновидений, предвещающих горе и смерть, и представляет их вполне безобидными. Сны Атли о том, что Гудрун пронзит его мечом, она истолковывает как то, что вылечит его. Образы, которые предвещают Атли гибель сыновей и его самого, поедающего их плоть, героиня объясняет как скорую удачу в рыбной ловле (см.: *Dronke U.* 1969. P. 113). Здесь Гудрун вновь ведет себя не так, как обычно ожидается от женщины (ср. в «Гренландских Речах Атли» образы Костберы и Глаумвёр, правильно толкующих сны и предостерегающих своих мужей Гуннара и Хёгни о грозящей опасности, *Am.* 14–28).

Образ героини в «Третьей Песни о Гудрун» также героичен и «гиперболичен», но во многом отличается от созданного всеми рассмотренными песнями «Старшей Элды». Здесь Гудрун соглашается пройти испытание кипящей водой, чтобы доказать свою верность Атли и опровергнуть ложное обвинение, возведенное на нее служанкой Херкьей. Если вспомнить, что это испытание было введено в Исландии Олавом Святым (ум. 1030 г.) вскоре после принятия христианства, то неудивительным покажется появление новых черт в характере героини. Действительно, в отличие от дохристианской традиции, отраженной в «Песни об Атли», где Гудрун убивает своих сыновей и мужа, мстя за смерть братьев, в «Третьей Песни о Гудрун» героиня продолжает жить с Атли и после убийства Гуннара и Хёгни и даже соглашается на испытание верности ему. Атли же изображен как любящий муж, сначала огорченный неверностью своей жены (*Tregg mic þat, Guðrún, Gðr. III, 2.1*), а затем радующийся ее оправданию (*Hló þá Atla / hugr í bríósti, Gðr. III, 10.1–2* — «Засмеялось тогда у Атли сердце в груди»). О смехе и печали Атли идет речь в первой строфе этой песни, где Гудрун спрашивает своего мужа:

Hvat er þér, Atli?	æ, Buðla sonr,	Что с тобой Атли? Что, сын Будли,
er þér hryggð í hug!	hví hlær þú æva?	за печаль у тебя на уме; почему ты не
	( <i>Gðr. III, 1.1–4</i> )	смеешься никогда?

Смех и огорчение Атли — единственные чувства, о которых упоминается в этой короткой песни (всего одиннадцать строф). О переживаниях Гудрун здесь не говорится ни слова, но поведение ее, (подобно Гризельде) опускающей руку в кипящую воду, чтобы доказать верность убитому братьев мужу, находится в резком противоречии со всей эддической героической традицией.

В соответствии с героической традицией, однако, расставлены акценты в этой, как можно предположить, поздней эддической пес-

ни — не на чувствах, а на поступках. Как уже говорилось, эти поступки героев, движущие ход всего повествования, коренным образом отличают «Третью Песнь о Гудрун» от более ранних эддических поэм, в основе которых лежат те же сюжеты («Песни об Атли», а также «Гренландских Речей Атли»). Вместе с тем умолчание героини о своих переживаниях, многократные подчеркивания свойственной ее характеру черты — неспособности плакать и, наконец, упоминание о чувствах мужских персонажей (ср. образы гуннских воинов в «Песни об Атли», *Акв.* 39. 1–4, и даже самого Атли в «Гренландских Речах Атли», *Ат.* 82) не противоречат эддической героической традиции.

В конце «Гренландских Речей Атли» Гудрун выражает свое горе тем, что вновь совершает поступок — пытается покончить с собой. Однако ее смерть описывается в другой эддической песни — последней из тех, что связаны с этой героиней и будут рассмотрены в нашей книге, — «Подстрекательстве Гудрун». Эта одна из немногих неповествовательных эддических песней содержит монолог скорбящей матери, которая, послав сыновей на верную гибель, рассказывает о печальных событиях своей жизни. Хотя Гудрун и здесь описывается как *harðhugið* — «наделенная суровым духом», а произносимое ею подстрекательство как *grimmt orðom* — «мрачные слова», изображение ее горя оказывается главной темой песни, и именно этим мотивирована жестокость речей, обращенных к сыновьям. Как и Брюнхильд в «Отрывке Песни о Сигурде» (*Brot 15*), Гудрун сначала смеется, вооружая своих сыновей: *Hlæiandi Guðrún / hvarf til skemmo (Ghv. 7. 1–2)* — «Смеясь, Гудрун пошла в кладовую...», а затем плачет, провожая их:

Guðrún grátandi, Giúka dóttir,  
gekk hon tregliga á tái sitia  
ok at telia, tárughlýra  
móðug spíöll á margan veg.

Гудрун, плача, дочь Гьюки,  
пошла она, печальная, присесть на пороге  
и рассказать со слезами на щеках  
горестные истории о многом былом.

(*Ghv. 9*)

В рассказах о своей жизни Гудрун предстает совсем не яростно мстящей героиней, как в «Песни об Атли» или в «Речах Атли». Ее можно скорее сравнить с теми перечисляющими свои беды женщинами, которые пытались утешить ее в «Первой Песни о Гудрун». Подобно им, Гудрун потеряла нескольких мужей:

Pría vissa ek elda, þrjá víska ek arna,  
var ek þrim verom vegin at húsi.

Три знала я огня, три знала я очага,  
в дома трех мужей была отдана.

(*Ghv. 10. 1–4*)

Из них Сигурд был для Гудрун «лучше всех» (*öllum betri*), но он был убит ее братьями. Героиня вновь представлена невинной жертвой своих братьев, и когда они принуждают ее к ненавистному браку с Атли: *Svára sára sákat ek né kunnna (Ghv. 11. 1–2)* — «более тяжелого горя никогда не знала», говорит Гудрун об убийстве ее братьями Сигурда, однако:

...meirr þóttuz mér um stríða, ...еще больше замыслили они навредить мне,  
er mik öðlingar Atla gáfo. когда эти знатные меня отдали Атли.

(*Ghv. 11.3–6*)

На фоне остальных эдических песней, создающих образ деятельной и активно действующей героини, поразительна ее пассивность и эмоциональность в этом почти лирическом монологе. Даже убийство сыновей Гудрун представляет как искупление за свои «многочисленные страдания» (*máttigak þolva, Ghv. 12.3*). Тот единственный поступок, который она пытается совершить вслед за этим, — покончить с собой, оказывается неудачным — волны выносят ее к дому нового мужа, Йонакра. Однако все надежды героини на лучшее (*hugðak mér fyrg betra! Ghv. 14.2*) развеиваются со смертью ее дочери Сванхильд. О ней Гудрун говорит: «Из моих детей / я любила ее больше всех» (*er ek minna barna / bazt fullhugðak, Ghv. 15. 3–4*), — и добавляет: «Сванхильд казалась лучом яркого солнца в моих палатах». Поэтому ее гибель под копытами готских лошадей Йормунрекка оказывается для Гудрун «тяжелейшим горем»:

...þat er mér hardaz harma minna ...для меня тяжелейшая из моих горестей,  
of þann inn hvíta hadd Svanhildar: что светлые волосы Сванхильд  
auri tröddo und íóa fótom! втоптаны в грязь коней копытами.

(*Ghv. 16.5–10*)

Гудрун перечисляет все страшные беды в своей жизни, соизмеряя их со смертью Сванхильд и вводя каждую из них новым суперлативом: *sárastr (Ghv. 17.1)* — «горчайшая» — убийство Сигурда; *grimmast* (*Ghv. 17.5*) — «суровейшая» — гибель Гуннара в змеином рву; *hvassast* (*Ghv. 17.9*) — «острейшая» — вырезанное из груди Хёгни сердце. И заключает: «*fiöld man ek þolva...*» (*Ghv. 18.1*) — «много горя я помню...»

Последние четыре строфы «Подстрекательства Гудрун», возможно, представляют собой более позднюю интерполяцию, включенную в текст под влиянием того, как изображается смерть Брюнхильд на

погребальном костре (см.: *Dronke U.* 1969. P. 152–153). Это описание дается, кроме того, и в «Краткой Песни о Сигурде» (*Sg.* 66–71), вероятно, следующей здесь тому же не дошедшему до нас источнику (*Dronke U.* 1969. P. 154). В последних строфах «Подстрекательства Гудрун» героиня призывает Сигурда, с которым они обменялись обещанием встретиться вновь:

«Minnztu, Sigurðr, hvat við mæltom,  
þá er við á bed bæði sátom,  
at þú myndir mín, móðugr! vitia,  
halr! ór helio, en ek þín ór heimi? <...>  
megi brenna bríóst þólvafullt eldr,  
...um hiarta þíðni sorgir!»  
Iðrlom öllom óðal batni,  
snótom öllom sorg at minni,  
at þetta tregróf um talit væri!

(*Ghv.* 19; 20, 5–8; 21)

«Помнишь ли, Сигурд, как мы оба говорили, когда на постели вдвоем сидели, что ты придешь, отважный, навесить меня из Хель, или я — тебя из мира? <...> Пусть сожжет огонь полную боли грудь, ...пусть на сердце растопятся скорби!» У всех ярлов пусть будет жребий лучше, все жены пусть забудут о скорби, когда об этой череде горестей поведано будет.

В этих заключительных строках песни появляются необычные для героической поэзии «Старшей Эдды» романтические образы и мотивы. Страстно желая расстаться с жизнью, Гудрун призывает огонь погребального костра растопить (þíðna) ее сердце, замерзшее от горя. Даже необычайно яркие образы, появляющиеся в предшествующих строфах этой поэмы, — сияющая красота Сванхильд и ее золотые волосы, втоптаные в грязь копытами лошадей, сверкающие змеи (fránig ogmar), ползущие отнять жизнь у Гуннара, — уступают по выразительности этому последнему лирическому образу.

Мотив встречи любящих после смерти, может быть, и соответствует создаваемому этой песнью образу Гудрун — безутешной вдовы Сигурда. Однако эта романтическая тема не вполне отвечает тому представлению о героине, которое создается всей остальной эдлической традицией. Введение темы романтической любви, вероятно, отражает те изменения, которые происходят в литературном образе героини в эпоху после христианизации. Предполагается, что «Подстрекательство Гудрун» — относительно поздняя песнь, продолжающая героическую традицию; реминисценции в этом произведении из «Гренландских Речей Атли» позволяют датировать его приблизительно концом XII в. (*Dronke U.* 1969. P. 154). Возможно, созданием поэмы в эпоху после христианизации объясняются также некоторые черты, сближающие образ Гудрун в этой песни с героиней одной из древнеанглийских лирических поэм («Жалобы жены»), — преданность воз-

любленному, покорность в перенесении страданий и, наконец, самое главное — лиричность произносимого монолога.

Подобно героине древнеанглийской элегии «Жалобы жены» или Сигне в рассказе Саксона Грамматика о Хагбарде (*Saxonis Gesta Danorum*. VII. vii, 14), Гудрун вспоминает те обеты, которые они с мужем принесли друг другу. Однако в отличие от Сигурда ни Хагбард, ни супруг героини в древнеанглийской поэме не обещали своим женам явиться к ним после смерти. Вместе с тем этот мотив не нов для эддической поэзии. Во «Второй Песни о Хельги Убийце Хундинга» герой — Хельги приезжает к своей возлюбленной — Сигрун после того, как его убивает ее брат.

Так же, как и в «Подстрекательстве Гудрун», героиня в этом произведении оказывается жертвой роковых обстоятельств. Сначала от руки Хельги погибают в битве ее отец и брат. В прозаическом комментарии говорится, что «тогда Сигрун заплакала» (*þá grét Sigrún*). Но любовь в ее сердце побеждает скорбь, и она восклицает, обращаясь к мужу: «*Lifna mynda ek nú kíosa, /er liðnir ego, /ok knætta ek þér þó í faðmi felaz*» (НН. II, 29. 4—6) — «Живыми хотела бы я теперь видеть тех, кто погиб, и все же я могла бы укрыться в твоих объятьях». Оставшийся в живых брат Сигрун Даг, мстя за смерть брата и отца, убивает Хельги. И вновь героиня остается верной мужу и проклинает Дага: его корабль не поплывет, конь не поскачет, меч не сразит. Судьбу отверженного предрекает Сигрун брату. Она желает ему, чтобы, как волк, жил он в лесу, лишенный радости и пищи, питаясь трупами. Даг отвечает Сигрун, что лишь безумная может проклинать собственного брата, и предлагает ей половину своих владений в возмещение за убийство мужа. Сигрун отказывается, однако, как и Гудрун, которая не мстила братьям за убийство Сигурда, не пытается отомстить Дагу. Вместо этого, она, как и положено лирической героине, начинает оплакивать свою горькую судьбу:

Sitka ek svá sæl at Sevafiðllom,  
 ár né um nætr, at ek una lífi,  
 nema af líði lofðungs líóma bregði,  
 renni und vísa vigblær þinig  
 gullbitli vanr, knega ek grami fagna.

(НН. II, 36)

Никогда больше не буду я счастлива в Се-  
 вафьёлль, ни утром, ни ночью, не буду  
 радоваться жизни, если у дружины конунга  
 свет не блеснет, и не принесет обратно  
 скаун его Вигблар, золотом украшенный,  
 как бы я тогда обрадовалась вождю.

В традиционных для героической поэзии идеализирующих выражениях превозносит Сигрун (подобно Гудрун в «Первой Песни о Гуд-

рун») мужа: в такой ужас приходили враги Хельги и весь их род, в какой приходят обезумевшие от страха козы, обращающиеся в бегство при виде преследующего их волка (*НН. II, 37*). Сам же Хельги был настолько выше всех конунгов, насколько стройный ясень выше чертополоха, насколько молодой олень, сбрызнутый росой, возвышается над стадом, когда рога его сверкают, возносясь к небу (*НН. II, 38*).

Если в «Подстрекательстве Гудрун» героиня призывала погибшего Сигурда вернуться к ней скачущим на коне, то Сигрун во «Второй Песни о Хельги Убийце Хундинга» дано воочию увидеть своего мужа, возвращающегося со всею дружиной из Валгаллы. Встреча их происходит у погребального кургана Хельги, к которому Сигрун отправляется ночью одна, несмотря на предостережения об опасности. Свою радость при виде Хельги она выражает с помощью весьма уместных, но несколько зловещих, метафорических выражений:

Nú em ek svá fegin fundi okkrom  
sem átfrekir Óðins haukar,  
er val vito, varmar bráðir,  
eða dögglitir dags brún séa!  
Fýrr vil ek kyssa konung ólífðan,  
en þú blóðugri brynio kastir;  
hár er þitt, Helgi! hélo þrungit,  
allr er vísi valdogg sleginn,  
hendr úrsvalar Högna mági!  
hvé skal ek þér, buðlungr, þess bót of vinna!  
(*НН. II, 43, 44*)

Так счастлива я сейчас нашей встрече, как голодные соколы Одина, когда они чуют убитых теплые трупы; или тяжелые от росы видят рассвет дня. Прежде хочу я поцеловать конунга неживого, чем ты окровавленную кольчугу сбросишь; волосы твои, Хельги, заиндевели от мороза, весь ты покрыт смертной росой, руки, как лед, у зятя Хёгни; чем могу я тебе, конунг, заслужить облегчение!

В этих скорее лирических, чем героических, словах Сигрун обращает на себя внимание та же ассоциативная связь горя и холода, что и в «Подстрекательстве Гудрун», где героиня надеялась растопить холод своего заледеневшего от скорби и боли сердца огнем погребального костра. Эту ассоциативную связь можно проследить и в древнеанглийской лирике, где страдания также обычно ассоциируются со стужей, хотя обычно вполне реальной — зимней (ср. «Скиталец», «Морестранник»).

Речь Хельги развивает этот образ. Он отвечает Сигрун, что ее слезы, падающие к нему на грудь, холодны как дождь:

Ein veldr þú, Sigrún frá Sevafjöllom, Ты выбрала это, Сигрун из Сева-  
er Helgi er harmdogg sleginn; фьёлль, что Хельги покрыт росой

grætr þú, gullvarið! grimmom táróm,  
 sólbjört, suðrœn! áðr þú sofa gangir;  
 hvert fellr blóðuct á brióst gramí,  
 úr svalt, innfiálgt, ekki þrungit.  
 Vel skolom drekka dýrar veigar,  
 þótt mist hafim munar ok landa;  
 skal engi maðr angriðð kveða,  
 þótt mér á briósti beniar líti!  
 nú ero brúðir byrgðar í haugi,  
 lifða dísir, hiá oss lifðnom!

(НН. II, 45—46)

печали; плачешь ты, украшенная золотом, горькими слезами, солнечно-ясная, южная, пока не ляжешь спать; каждая падает, кровавая, на грудь конунга, холодная как дождь, пронзающая, горем тяжелая. Выпьем мы дорогого вина, пусть и утратили жизнь и земли; ни один не должен говорить горьких песней, хоть у меня на груди раны видны; теперь жена живет в кургане, знатнейшая из людей, с нашей дружиной!

Характер речей, которыми обмениваются Сигрун с Хельги, отличается от диалогов в песнях о Гудрун или Брюнхильд. В поэмах о Гудрун, например, героиня обычно рассказывает о своем прошлом и будущем или описывает собственные утраты и беды. Во «Второй Песни о Хельги Убийце Хундинга» никаких жалоб, выраженных изъявлений чувств или ретроспективных и проспективных речей почти нет.

Легко заметить, что основное внимание уделяется здесь описанию ситуаций, а не переживаниям героев. Вводит новую ситуацию или служит дальнейшему развитию действия прямая речь персонажей. Нередко только таким образом, благодаря введению новой ситуации, оказываются переданными чувства героев. Так, на обвинения Хельги Сигрун отвечает тем, что готовит ему постель в могильном кургане:

Hér hefi ek þér, Helgi, hvílo gorrva,  
 anglausa miðk, Ylfinga niðr!  
 vil ek þér í faðmi, fylkir, sofna,  
 sem ek lofðungi lifnom myndak!

(НН. II, 47)

Здесь я тебе, Хельги, постель пригостила, совсем без страданий, потомок Ильвингов, хочу я в твоих объятьях, вождь, заснуть, как желала бы с живым конунгом!

Хельги же говорит ей, что отныне в Севафьёлль нет ничего невозможного, так как:

...er þú á armi ólifðom sefr,  
 hvít, í haugi, Högna dóttir,  
 ok ertu kvic, in konungborna!

(НН. II, 48)

...ты в руках неживого спишь,  
 светлая, в кургане, дочь Хёгни,  
 и ведь жива ты, рожденная конунгом!

Однако, продолжает Хельги, он должен возвращаться обратно в Валгаллу, «скакать багровыми путями» (at ríða goðnar brautir, НН. II, 49. 1-2) на своем бледном скакуне. На следующую ночь Сигрун вновь

приходит к могильному кургану, но Хельги больше не приезжает к ней. В прозаическом комментарии, заключающем эту песнь, говорится, что Сигрун прожила короткую жизнь и умерла от печали и горя.

Приведенные строки, вне сомнения, поражают глубиной страсти и скорби. Впечатление, производимое ими на современного читателя, вероятно, сильнее, чем эддическими песнями о Сигурде, Гудрун или Брюнхильд. В отличие от Гудрун или Брюнхильд Сигрун почти не говорит ни о себе, ни о своей тоске. Ее чувства выражаются в том, что она или страстно проклинает своего брата, убившего Хельги, или безудержно превозносит возлюбленного. О своем горе она произносит лишь несколько слов: «Никогда больше не буду я сидеть счастливо в Севафьелль, ни утром, ни ночью, не буду радоваться жизни» (*НН II, 36. 1–4*). Сразу после этого в ее речи размышления о собственных страданиях уступают место выражению восхищения возлюбленным. Увидев Хельги, Сигрун забывает о своей печали, свою радость она высказывает в ярких, почти устрашающих сравнениях, весьма подобающих той роли, которую отводит ей прозаический комментарий в начале песни: «Хегни звался конунг. Его дочь была Сигрун, она была валькирией и скакала по воздуху и морю» (*Högni hét konungr. Hans dóttir var Sigrún, hon varð valkyria ok reid lopt ok lög, НН II, Prosa 4. 5–6*).

Во время встречи с мертвым Хельги, Сигрун говорит лишь о нем самом: о его окровавленной кольчуге, покрытых инеем волосах, ледяных руках, а на его обвинения она отвечает тем, что готовит ему постель. В отличие от героини «Второй Песни о Гудрун», описывающей, какой мрачной и темной была ночь и как показались волки, когда она в одиночестве сидела, горя над мертвым Сигурдом (*Gðr. II, 12. 1–6*), Сигрун у могильного кургана Хельги думает только о нем одном:

Kominn væri nú, ef koma hygði,  
Sigmundar burr frá sölom Óðins;  
kveð ek grams þínig grænaz vánir.  
(*НН II, 50.1–6*)

Пришел бы ты теперь, если бы думал  
прийти, Сигмунда сын, из чертогов  
Одина, говорю я, что померкла надежда  
на приход конунга.

О ее бессонных ночах и горьких слезах говорит Хельги (*НН II, 45*). Однако и в речах героя чувство, заставившее его восстать из могилы и явиться к возлюбленной, выражено скорее при помощи торжествующих, чем скорбных, речей. Хельги горд тем, что в его объятьях проводит ночь знатнейшая и красивейшая из людей (*НН II, 46, 48*).

Можно заключить, следовательно, что говорить об элегических мотивах применительно ко «Второй Песни о Хельги Убийце Хундин-

га» едва ли оправданно. Сходным образом трудно отнести к элегиям и остальные эддические песни, о которых шла речь в этой главе (кроме, может быть, с большой долей условности «Подстрекательства Гудрун»). Многократно выделяемые (ср., например: *Timmer B.J.* 1942. P. 33–34) характерные черты древнейших, дошедших до нас элегий, такие, как сетование на личное горе, печаль, вызванная разлукой с любимым, страдание изгнания или одиночества, перемена доброй судьбы, сравнение с прошлым счастьем, любовное томление, выраженное в тоне жалобы, нетипичны для героических поэм «Старшей Эдды». Не вполне применимо к эддическим песням и часто цитируемое определение элегии, данное на основании исследования англосаксонской поэзии: «относительно краткая рефлексивная или драматическая поэма, воплощающая контраст между утратой и утешением, явным образом основанная на специфически личном опыте или наблюдениях и выражающая отношение к этому опыту» (*Greenfield S.* 1989. P. 94).

Если сопоставить так называемые элегии в «Старшей Эдде» с произведениями древнеанглийской лирики, то нельзя не заметить целый ряд существенных типологических различий. В древнеисландских «элегиях» в большей степени присутствует нарративное начало, почти полностью утраченное англосаксонской лирикой. Основной акцент в них ставится на повествовании о событиях, как правило, данных в определенном хронологическом порядке. Напротив, в древнеанглийской лирике хронологическая последовательность событий зависит от эмоционального состояния лирического героя, а нарративный фон в значительной мере редуцирован за счет введения обобщающих гномических мотивов.

Нарративная сложность и детализованность определяется в эддических «элегиях» сохранением тесных связей с соответствующими героическими легендами, что выражается, в частности, во введении многочисленных собственных имен. Напомним, что во всей англосаксонской лирике упоминается всего четыре имени собственных, причем исключительно в тех поэмах, которые также содержат больше всего аллюзий на героические сказания: «Вульф и Эадвакер» и «Деор» (Деор и Хеорренда). Таким образом, если применительно к древнеанглийской лирике можно говорить о создании обобщенного образа лирического героя, то в эддической поэзии монологи произносятся от лица определенных, хотя и не всегда индивидуализированных персонажей.

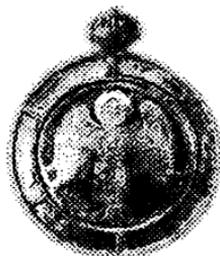
Все это говорит о большей типологической древности древнеисландских «элегий» по сравнению с англосаксонской лирикой. Знамательно, что именно древнеисландский материал был положен в основу исследования, посвященного реконструкции гипотетического общегерманского жанра элегии (*Harris J.* 1983. Р. 46–53). Неудивительно поэтому, что определение реконструированной общегерманской элегии — «драматический монолог, произнесенный персонажем общеизвестной героической легенды, который рассказывает в первом лице о радостях и в особенности о горестях своей жизни» (*Harris J.* 1983. Р. 48) — адекватно отражает характерные черты большинства рассмотренных песней «Старшей Эдды».

На ранней стадии развития лирики, представленной эддической поэзией, отсутствует лирический пейзаж, который в англосаксонской лирике играет важную роль как средство, помогающее раскрыть переживания героя. Описанием чувств вообще не исчерпывается (в противоположность древнеанглийским лирическим поэмам) основная тема эддических песней. Хотя эддические монологи героинь, перечисляющих свои беды, всегда глубоко личные, предмет изображения составляет в них не индивидуальное переживание, не непосредственное излияние чувств, но, условно говоря, героическая реализация личности в драматически объективной ситуации. В эддических «элегиях» можно заметить отсутствие интереса к анализу внутреннего мира личности и несколько отстраненный, эмфатически объективный тон повествования. Языковые средства, в частности, «имена чувств», показывают, что субъективное переживание (печаль, скорбь, грусть, гнев), не отчленяется в произведениях этого жанра от понятия социальной активности или ее результатов (борьба, вражда, распря, вред) (*Гвоздецкая Н. Ю.* 1991. С. 145–156). Героиню так называемых эддических героических «элегий» («Плача Оддрун», «Первой Песни о Гудрун», «Второй Песни о Гудрун», «Поездки Брюнхильд в Хель») скорее характеризует сила духа, чем сила чувства. В соответствии с эддической героической традицией расставлены акценты не на чувствах, но на поступках и в хронологически более поздней «Третьей Песни о Гудрун», в которой явственно заметно христианское влияние.

Неорганичные для героической поэзии «Старшей Эдды» лирические мотивы появляются в «Подстрекательстве Гудрун», одной из немногих неповествовательных песней. На фоне остальных эддических произведений, создающих образ деятельной и активно действующей

героини, необычны пассивность и эмоциональность ее скорбных почти лирических монологов. Изменения, происходящие в литературном образе героини, и появление в заключительных строках романтических мотивов, возможно, объясняются созданием поэмы в эпоху после христианизации.

Введение темы романтической любви, а также не вполне типичный для «Старшей Эдды» образ героини, безгранично преданной своему любимому, характеризуют «Вторую Песнь о Хельги Убийце Хундинга». Несмотря на сфокусированность на описаниях ситуаций, а не переживаний, это произведение поражает современного читателя глубиной страсти и скорби героев. Предполагается, что для «Второй Песни о Хельги Убийце Хундинга» существовал значительно более древний и до нас не дошедший прототип, лишенный тех лирических нот, которые заставляют современного читателя столь остро сопереживать героям этой эддической песни. Однако вне зависимости от того, отражает ли «Вторая Песнь о Хельги Убийце Хундинга» сознание VI или XI в., европейской литературе, как справедливо заметила Берта Филлпоттс (*Phillpotts B.* 1931. P. 86), пришлось ждать прихода века XVI, чтобы в «Ромео и Джульетте» романтическая любовь смогла выразиться вновь с той же поразительной простотой и правдивостью.



# Зарождение лирики в любовной поэзии скальдов

*Дивно мной недавно  
К деве овладела  
Страсть, зане дарила  
Руку свою дружески.  
Мне мониста Нанны  
От ног бед будет много,  
Ведь о ней я знаю  
Ноне столь немного.*

Кормак Эгмундарсон  
(Пер. С. В. Петрова)

В САГАХ любовные стихи скальдов называются мансёнгом (mansǫngr). Этимология этого древнеисландского слова теряется в глубокой древности: первый компонент maп — архаизм и поэтизм, вероятно, — «пленник, раб», затем — «рабыня, женщина»; второй компонент sǫngr — «песнь». Значение этого слова тоже не вполне ясно. Начиная с Теодора Мёбиуса, давшего в прошлом веке обстоятельную каталогизацию материала (*Мöbius T.* 1874. S. 3—74), мансёнгом считается «любовное стихотворение». В до сих пор остающемся единственным исследованием этого жанра — русской работе начала века Б. И. Ярхо (*Ярхо Б. И.* 1917) — мансёнг трактуется как «девичья песнь». В последних работах о скальдах, так или иначе упоминающих мансёнг, его значение обычно определяют как «любовная

лирика», происхождение которой связывают с влиянием провансальской поэзии. Напротив, М.И.Стеблин-Каменский, отрицая наличие «любовной лирики» в эпоху, к которой относится поэзия скальдов, определяет значение термина как нечто, сказанное о «женщине в ее эротическом аспекте» (Стеблин-Каменский М.И. 1978. С. 79).

При всей противоположности оба взгляда сходны в одном: если для того, чтобы признать лиричность поэзии скальдов, ее истоки оказывается необходимым искать в Провансе, то тем самым в любом случае ставится под сомнение возможность независимого появления лирики в эту эпоху. Легко заметить, что понимание термина непосредственно связано с определением жанрового статуса: по мнению М.И.Стеблин-Каменского, мансёнг не может быть назван ни «самостоятельным стихотворением», ни тем более поэтическим жанром (смысловое развитие второго компонента слова *songr* — «песнь» — остается при этом не вполне ясным), но представляет собой возможный элемент произведения. Такое толкование теснее всего связывает древнее значение термина с тем, которое он приобрел в новое время: начиная с XIV в. мансёнгом называется обязательное лирическое введение к исландским римам. Справедливость этого определения на первый взгляд подтверждается и тем обстоятельством, что в древнеисландской прозе употребление данного слова не сопровождается, за единственным исключением, цитированием поэзии. Тем не менее те прозаические контексты, в которых речь идет о мансёнге, могут дать дополнительные сведения если не для определения природы жанра, то по крайней мере для установления древнего значения слова.

В «Видении Гюльви», части «Младшей Эдды», излагающей языческие мифы, мансёнг ассоциируется с именем Фрейи: *henni (Freiju) líkaði vel mansongr* — «ей (Фрейе) очень нравился мансёнг» и добавляется: «ее хорошо призывать в любви» (*til ásta*). Использование этого термина в «мифологическом» контексте, а также знаменательная соотнесенность его с Фрейей, богиней плодородия и любви, знатоком языческой магии (*seiðr*) связывают мансёнг с языческими культами плодородия. «Языческие» ассоциации сохраняются у этого слова и в более позднюю эпоху. В одной из «саг о епископах» — «Саге о Йоуне Святом» — слово «мансёнг» употребляется применительно к сочинениям Овидия, очевидно, к «Героидам»: «в этой книге есть великий мансёнг (*býr mansongr mikill*)». В более поздней версии саги, принадлежащей монаху Гуннлаугу Лейвссону (XIII в.), речь идет, видимо, о «Науке любви»: «в этой книге мастер Овидий много говорит о любви к женщи-

не (um kvenna ástir) и учит, как мужи должны обольщать их». Далее в саге добавляется, что епископ Йоун «не желал слушать и не позволял слушать (другим) поэмы (песни) мансёнга или висы (mansǫngskvæði eða vísur)». Приведенные контексты проливают свет на содержание мансёнга (ср. его отождествление с любовной лирикой Овидия) и непосредственно относят его к сфере поэзии, причем именно скальдической — mansǫngskvæði («песни мансёнга»); они так же неприятны епископу, как и vísur («висы»), т. е. вообще вся поэзия скальдов.

Под заголовком «О поэзии» раздел, касающийся мансёнга, помещен в рукописи (Konungsbók, § 258) древнеисландского собрания законов «Серый Гусь»: «если человек сочиняет мансёнг о женщине, то объявляется вне закона» (ef maðr yrkir mansǫng um konu, ok varðar skóggang). О проявленной скандинавскими судебниками враждебности к мансёнгу, которую едва ли можно объяснить исключительно неприемлемостью христианской морали с восходящей к язычеству любовной поэзией, свидетельствуют и контексты исландских родовых саг. Например, в «Саге об Эгиле» говорится: «Эльвир Хнува увидел Сольвейг, и она сделалась для него желанной <...> Тогда Эльвир сочинил много стихов мансёнга (mansǫngskvæði). Так сильно Эльвир любил Сольвейг, что забросил походы». Вскоре после этого «братья Сольвейг напали на Эльвира Хнуву в его доме и хотели убить». Во второй главе «Саги об Эгиле», которой принадлежат процитированные строки, предположительно повествуется о событиях 868 г., следовательно, не исключено, что в данном случае мы имеем дело с наиболее ранним из известных нам по древнескандинавским текстам указанием на сочинение мансёнга, поэтическая форма которого mansǫngskvæði и «повинность смерти» его создателя уже здесь не оставляют сомнений.

Все последующие упоминания мансёнга в сагах также сопровождаются рассказами о тех преследованиях, которым подвергались их авторы. В «Саге о Халльфреде» (в гл. 3, предположительно рассказывающей о событиях 970 г.) сказано: «Потом Ингольв сочинил драпу мансёнга (mansǫngsdrápu) о Вальгерд». Отец девушки Оттар очень разгневался и потребовал, чтобы Ингольв немедленно женился на его дочери. Получив отказ, он добился того, чтобы Ингольв был объявлен на тинге «лишенным мира». О том же эпизоде, вероятно, идет речь и в «Саге о людях из Озерной долины» (гл. 37): «Ингольв сочинил висы мансёнга (mansǫngsvísur) о Вальгерд и сказал потом» свои стихи. Сочинение, исполненное Ингольвом, не приводится ни в одной из саг, тем не менее его формальное строение определяется обоими контек-

стами совершенно однозначно — мансёнг соотносится с основными структурными формами скальдической поэзии: драпой — скальдической хвалебной песнью, представляющей собой цикл вис со стевом-припевом, и висой — ее минимальной составной частью.

Стихам Оттара Черного, другого автора мансёнга, повезло больше, хотя он едва не поплатился за свою любовную поэзию жизнью. Этот скальд сочинил в юности драпу мансёнга (*mansöngsdrápa*) об Астрид, которая впоследствии стала женой норвежского конунга Олава Святого. Когда несколько лет спустя этот скальд появился при норвежском дворе, то был немедленно посажен под стражу и приговорен к смерти за сочиненный им когда-то мансёнг. Спас Оттара его дядя, знаменитый скальд Сигват Тордарсон, предложивший изменить некоторые части драпы мансёнга и присочинить к ним другую драпу, прославляющую конунга. Выслушав мансёнг — первую (разумеется не сохранившуюся) драпу, Олав покраснел, однако вторая часть (из которой до нас дошло 20 стрóf) понравилась ему, и он сказал: «Лучше всего будет, Оттар, если ты примешь от меня свою голову в дар за драпу». На что Оттар ответил: «Нравится мне подарок, хотя голова и не красива». Тогда и Астрид, к неудовольствию Олава, тоже захотела наградить скальда. Она покатила по полу свое кольцо, говоря: «Бери это кольцо, скальд, и владей им!», — и добавила, — «Не следует корить меня, государь, если и я хочу отплатить за свою хвалу (*launa lóf mitt*), как ты — за свою». Олав же заметил только: «Кажется, ты не можешь сдержаться, чтобы не выказать своего расположения!» Приведенный эпизод подтверждает уже известное нам о мансёнге: его скальдическую форму — драпу, привычное отсутствие его стихотворного текста в саге и столь же привычное повествование о грозившей его автору каре. Однако, несмотря на характерный для саги лаконизм, а в данном случае, может быть, и намеренное умолчание, этот рассказ не в состоянии скрыть главной черты мансёнга, определяющей все остальные и делающей явной причину, по которой его сочинитель заслуживал наказания в глазах конунга и современников.

Враждебность к мансёнгу и родовых саг, и скандинавских судебных, скорее всего отражающую исконное мировоззрение и не исчерпывающуюся христианским осуждением любовной поэзии (как в «сагах о епископах»), объясняли по-разному. Высказывалось предположение, что сочинение любовных стихов бросало тень на репутацию той, на кого они были направлены (*Finnur Jónsson*. 1920. Bd. 1. S. 352). В этом случае мансёнг приравнивался к посещениям охраняемой жен-

шины и преследовался законами, потому что наносил урон ее доброму имени. Это объяснение плохо согласуется с приведенным рассказом о мансёнге Оттара, так как предполагает, что намерение Олава наказать скальда продиктовано заботой о репутации Астрид в то время, когда она еще не была знакома со своим будущим мужем. Может быть, опасность мансёнга и, следовательно, суровая кара за него связаны с боязнью, что он мог подействовать на адресата как приворот, т. е. как магическое средство (*Meissner R.* 1904. S. 24). Приписывание магической действенности мансёнгу, очевидно, коренилось в представлении о том, что это не простая речь (*sundrlaus orð*), а поэзия, «связанные слова» (*bundit mál, samföst orð*), таким образом выраженное в стихах приравнивалось к реальному осуществлению желаемого (*Стеблин-Каменский М.И.* 1978. С. 86).

Скальд был наделен особой, почти магической властью вызывать дар в ответ на свои стихи (аналогичной императивности дарения в ритуале потлача, см.: *Frank R.* 1990. P. 69). Как всякая хвалебная скальдическая песнь, драпа мансёнга тоже требует ответного дара от той, кому она адресована. Конунг платит за свою драпу, даруя скальду жизнь (ср. название поэмы Оттара «*Hoðudlausn*» — «Выкуп головы»), Астрид дает ему за мансёнг кольцо (известны импликации этого слова в древнескандинавской традиции, см.: *Clunies Ross M.* 1973. P. 75–92). Ожидание этого дара и его обычность в ответ на мансёнг подтверждается также примером «Саги о побратимах», где говорится, что скальд Тормод, сочинивший висы мансёнга (*mansongsvísur*), получил не только кольцо, но еще и прозвище «Скальд Чернобровой» (*Kolbrúnarskáld*). Это прозвище было связано с именем девушки, которой он посвятил свои хвалебные стихи (*lófkvæði*) под названием «Висы Чернобровой» («*Kolbrúnarvísur*»). Мансёнг так понравился Кольбрун, что, когда Тормод захотел пересочинить его, адресовав другой женщине, она явилась ему во сне и пригрозила наслать слепоту. После того как угроза была исполнена, скальду пришлось восстановить мансёнг в его первоначальной форме — так этот своеобразный аналог *chanson de change* оказался невозможным в Исландии.

В не скрываемой сагами благосклонности адресата мансёнга, неизменно завоевываемой скальдом благодаря поэзии, и состоит его постоянная, не смягчаемая временем вина. Искупить эту провинность в глазах остальных можно лишь ценой собственной жизни скальда или сочинением других стихов (в случае Оттара — хвалебного «Выкупа Головы», как бы «отменяющего» действенность первой драпы). Итак,

главное в мансёнге — это его безошибочная действенность, сохраняющаяся на всем протяжении истории и объясняющая враждебность к нему и скандинавских судьбников, и родовых саг.

Пример магической действенности мансёнга дает единственный во всем корпусе древнескандинавской литературы контекст, когда однозначное указание на этот жанр сопровождается цитированием скальдической висы.

В «Саге об Эгиле» (гл. 56) рассказывается о том, что Эгиль, поселившись после смерти брата Торольва у своего друга Аринбьёрна, где жила и вдова Торольва Асгерд, стал очень печален и часто сидел, понури́в голову. Однажды он сказал такую вису (№ 23):

Ókynni vensk, ennis,  
ung, þorðak vel forðum,  
hauka klífs, at hefja,  
Hlfn, þvergnípur mínar;  
verðk í feld, pás, foldar,  
faldr kómr í hug skaldi  
berg-óneris, brúna  
brátt miðstalli hváta.

(В I 45, 14)

Незнакомой со мной кажется молодая Хлин утеса сокола (= женщина). Прежде я смело поднимал глаза. Должен теперь я прятать нос в меховую накидку, когда приходит на ум скальду земля Торольва (= Асгерд), (или «головной убор земли великана» = Асгерд).

Аринбьёрн спросил Эгиля, «о какой это женщине» он сочинил мансёнг (orti mansöng um), и прибавил: «Ты, наверное, спрятал ее имя в этой висе». Тогда Эгиль произнес другую строфу о том, что редко скрывает в стихах имя женщины, так как искусные в поэзии люди все равно догадаются (виса № 24). После этого в знак выражения дружбы, как о том говорится в саге, Эгиль назвал Аринбьёрну имя Асгерд и сказал о своем желании жениться на ней. Далее в той же главе идет речь о сватовстве Эгиля, его помолвке и женитьбе на Асгерд.

Заслуживают комментария строки второго хельминга висы Эгиля (berg-óneris foldar faldr), где имя Асгерд, о которой сочинен мансёнг, скрыто при помощи особой скальдической техники, называемой в «Языке поэзии», второй части «Младшей Эдды», ofljóst (букв. — «слишком ясной»). В ofljóst упоминается не имя женщины, а имя, условно говоря, «соперника» скальда — погибшего мужа Асгерд Торольва (уместно напомнить, что в свое время Эгиль не явился на их свадьбу — см. в саге гл. 42). Знаменательно, что этот уникальный во всей литературе случай прямого называния мансёнгом процитированной в саге скальдической висы свидетельствует о намеренном желании

(вербальное выражение которого составляет предмет следующей строфы) ее автора зашифровать важнейшее для него имя. Конечно, проще всего было бы объяснить это, сославшись и на судебные запреты, и на боязнь Эгиля обидеть родственника Асгерд Аринбьёрна, «бросив тень на ее репутацию», и т. д. Однако если техника ofljóst не случайно называется «слишком ясной» и не столько утаивает, сколько привлекает внимание, то возможно и менее очевидное предположение. Обусловленное негативной оценкой окружающих зашифровывание имени женщины в мансёнге, может быть, представляет собой своеобразный атавизм, генетически связанный с потребностями словесного табуирования в восходящих к любовной магии ритуальных текстах.

Генетическим родством с магией, вероятно, объясняется и сохранение мансёнгом магической, прагматической задачи. Сугубая утилитарность стихов Эгиля состоит в том, чтобы получить в жены явно не склонную к браку Асгерд, о чем также говорится в саге. Прагматическая функция оказывается в данном случае значительно важнее коммуникативной задачи, решаемой при помощи прозаического комментария, где раскрывается намерение скальда и, главное, имя женщины. Этой утилитарностью мансёнга полностью отрицается любое подобие словесной экспрессии, не говоря уже об эстетике, — изображение чувства отсутствует, но лишь подразумевается констатацией вполне определенной актуальной ситуации. Имплицитность изображаемого мансёнгом переживания родственна выражению аффектов действием в древнескандинавской прозе. Как и в сагах, где внутренние мотивы поведения становятся очевидными благодаря их последствиям, т. е. поступкам, в стихах Эгиля о чувствах можно судить лишь с внешней стороны их проявления, т. е. по особенностям поведения скальда в конкретной ситуации. Внутриситуативность висы Эгиля тоже обусловлена непосредственным контекстом, в котором «любовный мотив» (вернее было бы назвать его мотивом «сватовства») играет явно подчиненную роль. Несравненно важнее изъясление дружбы, и именно другу произносит Эгиль свой мансёнг. Не противоречит этому ни микроструктура висы, объектом изображения которой оказывается не женщина, но сам скальд, озабоченный своим самоутверждением, ни макроструктура всей саги — создается впечатление, что брак с Асгерд служит только средством мотивации вечной вражды Эгиля с конунгом Эйриком Кровавая Секира.

Итак, несмотря на то что единственные стихи, оцененные сагой как мансёнг, весьма далеки от привычной европейской «любовной

лирики», можно, подытожив уже известное, попытаться дать его определение. Мансёнгом мы будем считать скальдический жанр, находящий формальное выражение в драпе или отдельной висе, с доминирующей прагматической (восходящей к магической) функцией и с содержанием, обусловленным выражением (или констатацией) чувства скальда к женщине.

Данному на основании проанализированных контекстов определению даже в самых общих чертах соответствует лишь незначительная часть сохранившегося поэтического корпуса (всего около 50 вис). Почти все эти строфы (за исключением восьми в королевских сагах и двух в «Саге о Людях с Песчаного берега»), составляющие дошедшую до нас скальдическую «любовную» поэзию, встречаются в так называемых сагах о скальдах: «Саге о Халльфреде», «Саге о Гуннлауге», «Саге о Бьёрне» и «Саге о Кормаке». В основе сюжетов этих саг лежит идентичная модель: соперничество двух скальдов. Взаимная агрессия вербализуется в висах, в содержании которых изъявление чувства к женщине не всегда отделяется от хулы по отношению к сопернику. Термин мансёнг используется в «сагах о скальдах» всего один раз — в «Саге о Халльфреде» (в рукописи Óláfs saga Tryggvasonar en mesta) и не сопровождается цитированием скальдической висы, причем отсутствие поэтического текста специально оговаривается: «Когда Халльфред проснулся утром, он произнес несколько вис, которые нет нужды помещать здесь, с мансёнгом Кольфинне и непристойными словами в адрес Грися (ее мужа)». Скальдические висы, известные по другой рукописи (Möðruvallabók) «Саги о Халльфреде», не классифицируются как мансёнг, однако включены сагой в тот же эпизод (встреча Халльфреда с Кольфинной в отсутствие Грися) и вполне заслуживают комментария, данного им сагой: «Смрадной пот от Грися / Покрыл на коже ложа / — Душно ей, чуть дышит — / Лыдины рук осину. / Ран перины клонит / Рядом с жарким смрадом, / Что в заливе лебедь, / Льном повиту выю» / — *Хвалю я нрав светлых женщин (№ 18)*; «Чайкою качаясь, / Чибис вони чивой / Прет дорогой влаги, / Прежде влезет, нежели / Сей серпов тупитель / Подлый, дабы подле / Хлин колец на ложе / Лечь гнилым поленом» (№ 19) (*Пер. С.В. Петрова дан в кавычках*).

Приведенные висы Халльфреда были произнесены в ситуации, потребовавшей два века спустя исполнения альбы в Провансе и Tagedied — в Германии: в сцене расставания на заре. Предвосхищаются, казалось бы, те же мотивы (свидания, пробуждения, разлуки) и те же

персонажи, вплоть до напоминающего об опасности «ночного стража»: в «Саге о Халльфреде» его роль исполняет пастух (smalamaðr), предупреждающий о возвращении Гриса. Самоочевидно, однако, что висы Халльфреда имеют столько же общего с континентальными жанрами, сколько его sílafullr fúlmaðr (букв. — «зловонная чайка, набитая селедками») с жаворонками и соловьями альбы. Бросается в глаза и диаметрально противоположность отношений соперников в скальдической поэзии по сравнению с континентальной: право на ревность имеет только скальд, считающий, что у него отняли принадлежащее ему по праву. Как было справедливо замечено Б.И.Ярхо, «страх присущ трубадуру, посягающему на чужое, но не скальду, стремящемуся вернуть свое» (Ярхо Б.И. 1917. С. 59). Позорящие, высмеивающие, поносящие висы Халльфреда, чья главная цель, безусловно, состоит в оскорблении соперника, выражают также похвалу («хваляю я нрав светлых женщин»), пусть и весьма ироническую.

Тема этих вис, вполне обычная для скальдического мансёнга, дает неограниченные возможности и для более лестных, чем у Халльфреда, похвал, вновь чередующихся с издевками и поношениями. Если Халльфред во всеуслышание заявляет, что «содрал ослиную шкуру со свиньи Гриса» (имя Грис значит «поросенок»), то герой «Саги о Бьёрне» в вिसах, обращенных к Оддню по прозвищу Еукундилл — «Светоч острова» (и награждающих ее эпитетами *oðsæll* — «счастливая на слова», *spótr* — «умная», *þútr* — «способная, достойная» и т. д.), называет своего соперника Торда Кольбейнссона «трусливым парнем».

Вероятно, наличие в скальдической поэзии вис подобного содержания дало основание некоторым исследователям определить мансёнг как «эротическое оскорбление» (Jochens J. 1991. P. 2). Мансёнг — своеобразная вербализация агрессии, его цель состоит в утверждении скальдом собственной мужественности и попрании соперника, он сигнализирует конец мира и кладет начало вражде. Это та поэзия, которая порождает и мотивирует конфликт; заметим, что в сагах о скальдах сочинитель мансёнга тоже обычно погибает от руки соперника. Заслуживает внимания история, рассказанная в «Книге о заселении страны» об исландском скальде Тьёрви Насмешнике (середина X в.), который, получив отказ в ответ на сватовство, нарисовал свою возлюбленную Астрид и ее мужа Торира на стене отхожего места и каждый вечер плевал в лицо Торира и целовал Астрид, пока его дядя Хроар не соскоблил рисунки. Тогда скальд Тьёрви вырезал те же рисунки на рукояти своего ножа и сочинил вису: «Торира на стенке /

Так с Астрид начертал я, / Что ему — насмешка, / А Мист мониста — слава. / И в сияньи ясном / Я на рукояти / Красный образ врезал / Ринд братины винной» (Пер. С. В. Петрова).

Виса эта не обозначена как мансёнг, однако вполне ему соответствует и по функции, и по содержанию («ему — насмешка», ей — «слава»), и по реакции окружающих (братья Астрид убивают и Тьёрви, и Хроара). Идентична здесь и семантика «изобразительного» и «вербального» акта — хула и хвала. Цель индивидуального ритуала Тьёрви, очевидно, совпадала с функцией его стихов и состояла в усилении их ответственности. Все сказанное подтверждает предположение о неполной отчужденности этого жанра от ритуально-магической архаики.

Попытаемся представить поливариантность мансёнга в «сагах о скальдах» как типологическую стадиальность. В этом случае в качестве образца стадиального изменения семантики жанра можно взять висы из «Саги о Бьёрне», где, помимо чисто хулительных вис («Рыбья хула» — «Grámagalím») и инвектив — лаудаций, Бьёрн сочиняет стихи о воображаемом счастье соперника с любимой им женщиной:

Hristi handar fasta  
hefr drengr gamans fengit;  
hrynja hart á dýnur,  
hlöð Eykyndils vöðva,  
meðan (víns) stinna vinnum  
(veldr nøkkvat því) klökkva,  
skeið verðk skriðs at beiða,  
(skorða) ór at bordi.

(В I 277, 2)

С Христ огня руки (= женщиной)  
воин достиг наслаждения;  
тяжело падают на постель расшитые  
одежды Светоча Острова (= Оддню).  
В то время как я твердое весло — что-то  
послужило причиной этому — склоняю над  
кормой, надо было мне заставить скользить  
свою лыжу подпорки (= корабль).

Содержание стихов: упоминание Бьёрном соперника, возможная интерпретация всей строфы *sensu obsceno* (Frank R. 1978. P. 162), отсутствие прямого изъясления чувства, так же как и общий эмфатически «объективный» тон висы, говорят о типологической близости к мансёнгу Эгиля. Это предположение подтверждается и структурой висы (в первом полустушии констатируется определенная ситуация, связанная с женщиной, во втором — имплицитно дается реакция скальда, реализуемая в действиях, но не в переживаниях), и обстоятельствами ее исполнения (свою вису Бьёрн, подобно Эгилю, приносит в отсутствие своей возлюбленной Оддню). Типологическая близость стихов Бьёрна и мансёнга Эгиля важна не только сама по себе, но и как обоснование того, что распространение жанрового обо-

значения «мансёнг» вне пределов, указанных нам сагами (прозаические контексты и виса Эгиля), продолжает оставаться допустимым.

Постараемся обосновать, что мы находимся в границах того же жанра и на следующей стадии эволюции его семантики, ознаменованной полным отделением хвалы от хулы. Методика анализа будет соблюдена, если интерпретировать поливариантность мансёнга мы попытаемся на примере той же «Саги о Бьёрне». В этом случае вероятность того, что индивидуальные черты творчества разных скальдов будут приняты за модификацию жанра, сведена к минимуму. Особенность «Саги о Бьёрне», обусловленная тем, что соперник ее главного героя — тоже скальд, составляет сочинение вис *í mot* («в ответ»), но не на действия, а на стихи. Тождественность деяния и поэтического слова скальда, вновь напоминающая о функциональной «заклинательности» любовных вис, превращает их в мощное средство воздействия на ситуацию.

Не случайным кажется и появляющийся в скальдической любовной поэзии мотив похвалы героя своим отцовством, если цель ее состоит в том, чтобы унижить соперника, лишить его мужественности. Превзойти в поэтическом мастерстве — значит добиться превосходства во всем остальном. Сама ситуация фиксирует мотив «отцовства» в семантике мансёнга, о чем говорит сопоставление вис скальда Бьёрна Арнгейрссона: «Там на западе у подножья гор / сосна тонкого одеяла (= *Оддню*) / оправдает, муж, твои надежды, / — влечет меня к тебе Ринд (*хейти валькирии*) руки; / если нарядно одетая женщина / приживет с кустом золота (= *мужем*) / сына, похожего на меня, / предчувствие выйдет в руку» и Бьёрна Асбрандссона, героя «Саги о людях с Песчаного берега»: «Стройная сосна вин (= *Турид, возлюбленная Бьёрна*) / оправдает надежды Тородда (= *мужа Турид*), / — любит меня белоснежная / земля одежды (= *женщина*), — / если высокородная носительница / сокровища (= *женщина*) родит / сына, похожего на меня, / — я жажду Гунн золота (= *женщину*)».

Следует заметить, что прагматическая функция вис сохраняется — надежды обоих скальдов оправдываются, о чем свидетельствует, в частности, прозаический контекст «Саги о Бьёрне». Тем не менее при минимальной коммуникативности и экспрессивности этих стихов в них появляется непосредственное изъяснение чувства. На данном этапе развития жанра речь об эмоциях еще не превращается в эмоциональную речь. Чувству отводится незначительная роль в обеих висах (вставные предложения); остальная их часть занята ситуацией,

вытесняющей, как и всегда в скальдической поэзии, выражение эмоций в парентезы. Однако главная ценность приведенных стихов заключается в том, что констатируемая в них ситуация оказывается *общей* для обеих вис. Нельзя не заметить семантической близости двух строф — факт почти уникальный для скальдических вис, так же индивидуальных, отрывочных и конкретных, как и породившие их действительные ситуации. От констатации частных фактов, определяющих индивидуальность каждой висы и исключающих самую возможность типизации, скальдическая поэзия впервые поднимается до обобщения и преодоления частного. Едва ли нуждается в объяснении, почему шаг к типизации из всех скальдических жанров был сделан именно мансёнгом.

На этой стадии развития жанра всецело господствует, как это показывают приведенные строфы, малая форма — восьмистрочная виса. Парциальность висы не позволяет преодолеть статичности в изображении чувства, остающегося постоянным и лишь меняющим ситуации проясления. Тем не менее прозаический текст «Саги о Бьёрне» содержит косвенное указание на то, что в своих стихах Бьёрн, как и его соперник Торд, пытаются выйти за пределы элементарной скальдической структуры. Названия не сохранившихся сочинений Торда «Daggeislavísur» («Висы Дневного Луча»; Daggeisla — прозвище жены Бьёрна Тордис) и Бьёрна «Eukyndilsvísur» («Висы Светоча Острова»; Eukyndill — прозвище возлюбленной Бьёрна Одню) заставляют думать, что это могли быть не отдельные висы (lausavísur), а связанные циклы строф, не объединенных стевом.

Самое общее представление об их содержании можно получить, сопоставив их с уже упоминавшейся песнью, название которой построено по идентичной модели — «Kolbrúnarvísur» («Висы о Чернобровой») Тормода Кольбрунарскальда, означенной в «Саге о побратимах» как lófkvæði — «хвалебная песнь». Вероятное отсутствие хулы, следующее из такого обозначения (ср. также «lóf» — хвала, как Астрид называет мансёнг Отгара Черного), позволяет считать, что оскорбительность этих сочинений заключалась в самом факте их направленности на определенную женщину и ожидавшейся от них действительности.

Предположения, подсказанные прозаическими контекстами, применимы к единственному дошедшему до нас циклу стихов, сохранившемуся в «Саге о Кормаке». Первые десять вис Кормака о Стейнгерд могли бы быть названы по образцу предшествующих «Висами о Стейнгерд» («Steingerðarvísur»):

«Сейчас возникла сильная любовь в моем / дыхании йотуна (= *грудь*), / ноги носительницы ожерелья (= *Стейнгерд*) только что / показались из-за порога. / Эти ноги Герд повязки (= *Стейнгерд*), / я думаю, будут чаще, чем теперь, / причинять мне горе, — другого я ничего / не знаю об этой женщине».

«Сверкнули мне сияющие / огни обеих щек (= *глаза*) / женщины, — меня это не радует, / — из-за двери каминной палаты. / Лодыжки женщины / красиво сложенной смог я / увидеть, — мое желание никогда / не состарится, — за порогом».

«Луны ресниц (= *глаза*), острые, как у сокола, / облаченной в лен Христ пучины лука / (= *женщины*) сверкнули мне из-за светлого / неба бровей (= *лба*). / Этот луч звезды век (= *взгляд глаз*) / Фрид золотого ожерелья (= *женщины*) / несет несчастье и мне, / и Хлин (*имя Фрейи*) колец (= *женщине*)».

Сравнение этих строф Кормака с процитированными стихами Халльфреда и Бьёрна (не говоря уже об Эгиле) показывает существенные структурные и семантические трансформации жанра. По-прежнему основным предметом описания остается ситуация, а не переживания автора, однако изображается она не статично, как в уже приведенных висах, но в развитии. Модификациям в ситуации в каждой висе соответствует изменение состояния автора — изображается, пока в основном симптоматически, зарождение чувства. Динамика строф Кормака, как и прежде, определяется внутриситуативно, т. е. задается фактами внехудожественной действительности. Тем не менее в отличие от скальдических «отдельных вис» (*lausavísur*), к которым иногда относят весь мансёнг, строфы Кормака не замкнуты в себе, не фрагментарны, в их содержании нет ни окказиональности, ни отрывочности. Каждая из вис этого условного «цикла» вербально связана и с последующей, и с предшествующей строфой изображением чувства автора и внешности женщины, что не характерно для более ранних стадий развития жанра.

Появляющиеся в мансёнге описания внешности женщины относятся к числу важнейших инноваций этого жанра. Нечастые в скандинавских прозаических источниках «литературные портреты» персонажей почти всегда даются только героям. В «сагах об исландцах» встречается всего два относительно детализованных описания женщин: пятидесятилетней колдуньи в «Саге о людях с Песчаного берега» («она была крупной женщиной, высокой, плотной, склонной к полноте. У нее были черные брови и узкие глаза, темные и жесткие волосы») и

уже упоминавшейся Кольбрун, которой скальд Тормод в «Саге о побратимах» посвятил свой мансёнг («она была обходительной женщиной, не особенно красивой, с черными волосами и бровями — поэтому ее называли Кольбрун — «Чернобровая», — с умным выражением и хорошим цветом лица, статная, среднего роста и с немного косолапыми ступнями при ходьбе»).

Почти полное отсутствие описаний женщин в сагах пытались объяснить и суровыми требованиями морали в Исландии и не менее суровыми условиями метеорологии в этой стране (*Jochens J.* 1991. P. 247—256) в отличие, например, от Средиземноморья, где словесные изображения героинь распространены значительно шире. Однако наиболее характерной чертой «женских портретов» в скандинавской прозе представляется не столько их крайняя редкость, сколько полная объективность изображения. Описания внешности даны не субъективно, через восприятие других персонажей, что могло бы сообщить им эмоциональную окрашенность, но подчеркнуто отстраненно — самим автором саги. Характерная для саги конкретность подробностей, натуралистичность, упоминания о неправильных, даже уродливых чертах внешности делают описания вполне индивидуализированными, но никак не идеализированными, что резко отличает их от женских образов в континентальной, восходящей к Овидию, традиции. Даже участие Кольбрун в романической ситуации не побуждает автора саги сделать предметом изображения ее физическую привлекательность, а не объективные «внешние данные». Этот предельно объективный литературный портрет не дается с целью мотивировать чувство другого персонажа, не становится самоцелью, иными словами, не приобретает художественной функции. Можно предположить, что физическая красота, традиционно ассоциирующаяся в континентальной литературе с женскими образами, еще не открыта в качестве объекта литературного описания поэтикой исландской саги.

Внешний облик героинь не является самостоятельным предметом изображения и в песнях «Старшей Эдды». Трудно отнести к средствам описания внешности такие типично фольклорные изобразительные приемы, как эпитеты: ljós — «светлая» (*Vkv.* 2.4, 5.8; *Sg.* 53.4; *Am.* 31.3; *Háv.* 92.5; *Grp.* 21.4), hvítarm — «белорукая» (*Háv.* 161.5), horsk — «умная» (*Háv.* 102.8; *Am.* 35.3; 10.5), svinnhuguþ — «умная» (*НН.* II, 11.2), которые благодаря воспроизводимости в составе эпических формул десемантизируются и почти превращаются в «мнемонический прием эпика» (*Веселовский А. Н.* 1989. С. 65). В формулах упоминается о воло-

сах героини — bjart haddat man (*Grp.* 33.6), enn hvít hadd (*Ghv.* 16.7–8), о ее руках — armr (*Skm.* 6.4; *Háv.* 108.6), пальцах — mjófingrað (*Rþ.* 39.6), mæfingr (*Hm.* 22.3). По функции эти эддические формулы и эпитеты отстоят от логических определений дальше, чем от усилительных, орнаментальных атрибутов. Доминирующая традиционность эпических формул и украшающих эпитетов, чья единственная функция сводится к выделению, подчинена общей установке эддической поэзии на идеализацию героических образов. Так же, как и в сагах, в песнях «Эдды» описания внешности женщины не превращаются в объект поэтического изображения.

В эддической поэзии идеализирована физическая красота — связанные с женскими образами ассоциации наделены обязательностью; в сагах же объективно детализован и конкретизирован внешний облик. Скальдический мансёнг впервые в скандинавской культуре совмещает описание внешней красоты с детализацией, замечает привлекательность отдельных подробностей.

Раньше других скальдов красоту возлюбленной оценивает Кормак: «Каждый глаз Саги пива (=женщины), что находится на светлом лице Нанны ложа (=женщины), я оцениваю в три сотни; волосы, что расчесывает Сив льна (=женщина), я оцениваю в пять сотен». В уже процитированных висах Кормака (1–3) глаза Стейнгерд названы с помощью кеннингов сияющими «огнями щек», «соколиноострыми лунами ресниц», «звездами век», ее лоб — «небом бровей». Упоминание в едином контексте неба, звезд, луны создает «космический» образ, в котором для скальда замыкается вся вселенная. В других висах Кормака идет речь о руках Стейнгерд — handfögr kona (*№* 63), ногах — þeir fötr (*№* 1), лодыжках — þkla svanna (*№* 2), зубах — tanna silki-Nanna (*№* 32).

Детали одежды и украшений упоминаются, как тому и следует быть, согласно Снорриевой «Эдде» («женщину следует обозначать — kenna — через все женские наряды, золото или драгоценные камни»), в бесчисленных кеннингах: hringa Hlín — «Хлин колец» (*№* 3), gollmens Fríð — «Фрид золотого ожерелья» (*№* 3), Hǫrn hrings — «Хорн колец» (*№* 6), baugsæm lind — «Липа запястья» (*№* 4), men-Grund — «Земля ожерелья» (*№* 6). Взгляд скальда замечает и косынку — dúk: Rindr hordúks (Халльфред *№* 27), и оторочку — saumr: Saga saums (Халльфред *№* 24), и повязку — band: björk bands (Олав Белый Скальд *№* 4), и шелк — silki: silki-Nanna (Кормак *№* 32), и полотно ее платья — hǫgr: hǫrvi glæstrar (Кормак *№* 3); lín: Hlín skapfrömuð línu (Кор-

мак № 19); Hlín skrautligrar línu (Кормак № 33), и особенно часто ее головной убор «faldr» — знак замужества.

Обозначающие детали одежды или украшений слова, использованные в кеннингах в качестве определений, конечно нельзя отнести к описаниям внешности. Хотя, как показывают недавние исследования лексики скальдов (*Frank R.* 1970. P. 7—37), составные элементы кеннингов женщины не всегда бывают вполне произвольны. Например, в кеннингах Стейнгерд (Steinn — «камень», Gerðr — Герд, имя богини, «покровительница») в определениях часто встречаются слова со значением «камень» — steinn (№ 17), «каменное ожерелье» — sǫrvi (№ 37, 39, 56), sigli (№ 56), «наручный камень» — handar skers (№ 50), «шейный камень» — hals múils (№ 55); основу же кеннинга нередко составляют имена богинь или валькирий, имеющие значение «покровительница»: Герд (2 раза), Хлин (6 раз), Эйр (5 раз). Если согласиться, что эти кеннинги в висах Кормака не случайны, а это подтверждается и тем, что некоторые из определений (sǫrvi, sigli) относятся к числу *haraþ legomþa* в кеннингах женщины, то в отдельных случаях нельзя полностью исключить их приближения к средствам индивидуализации.

Даже в тех случаях, когда способы изображения женского образа не исчерпываются кеннингами, они, как в этом легко убедиться, преимущественно сводятся лишь к называнию. К собственно описательным приемам приближаются окказиональные в скальдической поэзии эпитеты: *ítvaxinn* — букв. «красиво выросшая», *ljós* — «светлая» (Кормак № 2), *allhvít* — «вся белая» (Кормак № 5), *handfagra* — «прекраснорукая» (Кормак № 63), *hǫrvi glæst* — «одетая в полотно» (Кормак № 3), *gíklunduð* — «красиво одетая» (Бьёрн Арнгейрссон № 10), *fannhvít* — «белая» (Бьёрн Асбрандссон № 3), *fagra* — «красивая» (Магнус Голоногий № 4, Гуннлауг № 9), *litfagra* — «прекрасная лицом» (Гуннлауг № 10), *væn* — «статная» (Гуннлауг № 9), *en mjóva* — «стройная» (Бьёрн Асбрандссон № 3).

Пока взгляд скальда в основном оценивает внешнюю сторону. Всего несколько раз Кормак упоминает об уме Стейнгерд: *konan svinna* (Кормак № 63; ср. также № 8), *svinn snót* — «умная женщина» (Бьёрн Арнгейрссон № 3) и *orðsæll* — «счастливая на слова» (Бьёрн Арнгейрссон № 2), о ее знатном происхождении *vel boinn* (Кормак № 5; ср. *ættagóð* — Халльфред № 3, *ættagfug* — Бьёрн Асбрандссон № 3) и о ее «силе духа» — *hugstarkr* (Кормак № 8).

Несмотря на то что по сравнению с эддической поэзией эпитеты в мансёнге воспроизводятся редко и обычно используются окказио-

нально, они, как правило, так же не получают индивидуальной референции, как и скальдические кеннинги. Полноценными средствами индивидуализации становятся для скальда только собственные имена: «Лучше мне вести долгие разговоры со Стейнгерд, чем гонять по пастбищу бурых овец» (Кормак № 9); «Рад я вспомнить о Кольфинне» (Халльфред № 3, 23); «Не был радостен Змеиный язык ни один день, с тех пор как Хельга Красавица стала женой Хравна» (Гуннлауг № 8), прозвища: «Вздыхает Светоч Острова» (Бьёрн Арнгеирссон № 5) или патронимы: «я вспоминаю о дочери Торкеля» = *Стейнгерд* (Кормак № 35); «я не посватался к единственной дочери Альвалди» = *Кольфинне* (Халльфред № 2). Вопреки распространенному мнению (*Mogk E.* 1904. S. 660), ничего подобного провансальскому *senhal* в скальдическом мансёнге не используется, на протяжении всей истории жанра имя героини называется более или менее открыто и однозначно ее идентифицирует.

Так, любовная поэзия скальдов «синтезирует» индивидуализацию образов, достигнутую поэтикой саги, и восходящую к фольклору идеализацию красоты в эддической поэзии. Можно утверждать, что индивидуальная красота героини замечена и по достоинству оценена скальдом, ибо впервые в скандинавской культуре превращена в предмет изображения, мотивирующий возникновение чувства.

С выражением чувства тесно связано появление пейзажа в скальдической любовной поэзии. На общем фоне скандинавской литературы, где описания природы почти отсутствуют (ср. в «Саге о Ньяле» хрестоматийные слова Гуннара из Хлидаренди: «Как красив этот склон! Таким красивым я его еще никогда не видел — желтые поля и скошенные луга»), привлекают внимание даже отрывочные пейзажные «реплики» в поэзии скальдов, такие, как в виле № 3 Халльфреда: «Быстро мчится конь Мари (= *корабль*). Рад я вспоминать о Кольфинне, когда носом корабля я пересекаю страну угрей (= *море*)». Стихи Кормака дают пример и более развернутых описаний пейзажа (строфа № 53):

Brim gnýr, brattir hamrar  
blálands Haka standa,  
alt gjalfr eyja þjálfa  
út líðr í stað, víðis;  
mér kveðk heldr of Hildi  
hrannbliks, an þér, miklu  
svefnfátt; sörva Gefnar  
sakna mank, es ek vakna.

(B I 78, 37)

Море ревет, вздымаются крутые валы  
синей страны Хаки (= *моря*),  
все волны у островов Тьялфи  
откатываются обратно в глубину.  
Я говорю, что больше  
потерял сон, чем ты, из-за Хильд блеска  
моря (= *женщины*); если я просыпаюсь,  
мне не хватает Гевн ожерелий (= *ее*).

Необычен размер этой висы — большая часть строк открывается тремя тяжелыми ударными слогами. Каждая строка содержит четыре акцента вместо обычных трех, аллитерирующие слоги в нечетных строках (*studlar* — «подпорки») сталкиваются друг с другом, разделенные всего одним слогом. Во всех строках, кроме первой и пятой, используются полные рифмы (*adalhendingar*), хотя это не требуется метрическими канонами скальдов в нечетных строках, где достаточно консонанса. Этот тяжеловесный, переобремененный избыточными акцентами и насыщенный вибранными созвучиями стих воссоздает рев и ритм морской бури. В «Перечне размеров» Снорри (*Hf. № 35*) подобный размер назван *en forna skjálfhenda* — «древний дрожащий размер», а его изобретение приписано исландскому скальду Торвальду Вейли (ум. 999 г.), «потерпевшему кораблекрушение в бурю и дрожащему от холода на скале». Виса Кормака, если она подлинная, древнее висы Торвальда, хотя и сочинена в сходных обстоятельствах.

Помимо поразительно «семантизированного» размера висы, ритмичность стиха которой передает мерность волн, а звукопись воссоздает рокот прибоя, нельзя не обратить внимания на редкостное соответствие фразеологии (кеннинга «Хильд блеска моря») контексту строфы: «море ревет <...> вздымается <...> откатывается в глубину». «Хильд блеска моря» слепит глаза скальду наяву и во сне, он просыпается и от шума (и блеска) волн, только чтобы вновь ощутить, что ему «не хватает Гевн (блестящих) ожерелий». Конечно, пейзаж как объект описания еще не превращается в этой висе Кормака в образ. Не появляется пока и противопоставление реального и образного миров — Кормак, вне сомнения, описывает только мир реальный. Однако первые приметы образности, симптом которых — разрушение условности кеннинга, уже намечены. Пейзаж Кормака, как и описание внешности в его висах, приобретает мотивированность — соотносённость с изображением переживания. Из саги известно, что во время морского похода в Ирландию Кормак почти не спал и все время думал о Стейнгерд.

Итак, скальдический мансёнг начинает открыто описывать то, о чем лишь косвенно говорят исландские родовые саги — внутренние переживания персонажей. Известно, что чувства героев не являются объектом прямого изображения в «сагах об исландцах», рисуя преимущественно внешний ход событий. Минимальны в исландской прозе даже те лаконичные замечания, которые можно принять за изъяснение эмоций, например признание Гудрун в «Саге о людях из Лососьей долины»: «Тому я была всего хуже, кого я любила больше все-

го», или восклицание Тордис в «Саге о людях со Светлого озера»: «Сколько солнца, и ветер с юга, и Сёрли въезжает во двор!» В науке давно обсуждается вопрос о том, можно ли рассматривать умолчание в саге как сознательный литературный прием. Действительно, в критических эпизодах повествования, когда персонажи переживают душевный подъем, когда их эмоциональное возбуждение достигает максимума, наиболее лаконичным и сдержанным становится автор саги, но отнюдь не ее герой — скальд. Именно в этих экстремальных ситуациях скальд сочиняет вису, выплескивая переполняющие его чувства в хулительных или любовных стихах.

Скальдическая поэзия и цитирующие ее саги — единый литературный организм; по образному выражению Эйнара Олава Свейнссона «сага живет своими висами» (*Einar Ól. Sveinsson*. 1966. P. 38). Если сага «симптоматически» (термин Эйнара Олава Свейнссона) показывает то, что уже известно скальдическому мансёнгу, данный способ изображения можно считать вполне сознательным. Справедливо замечено, что «некоторое содержание должно быть так или иначе обработано словом, прежде чем о нем научатся умалчивать» (*Михайлов А. В.* 1989. С. 33). Открытие переживания в качестве объекта литературного изображения и есть та «обработка содержания словом», необходимая для превращения его в предмет имплицитного «симптоматического» показа в сагах. Сага словно дает герою возможность заявить о своих чувствах самому, что он и делает, сочиняя скальдические стихи.

Можно предположить, что на этой стадии развития литературы предметом описания могут быть лишь собственные переживания сочинителя. Открыто говорить о чужом внутреннем мире несвойственно ни создателю саги, подразумевающему под поступками персонажей их эмоции, ни автору скальдических стихов, не замечающему чувств своего соперника, и с момента сочинения мансёнга воспринимаящему благосклонность его адресата как данность. Не этой ли причиной к условию заданной мансёнгом уверенностью во взаимности объясняется стереотипность словосочетания: *unni mér* — «любила меня» (ср. *unni mér manna mest* — «любила меня больше всех мужей» [Кормак № 21]; *fold unni mér fǫlðu* — «любила меня земля платья» = женщины [Бьёрн Асбрандссон № 3]) — единственной формулы в скальдической любовной поэзии, выражающей достигнутую ею цель.

Едва ли не главное завоевание Кормака состоит в том, что в его стихах переживание превращается в объект поэтического изображения. О своем чувстве, которое становится исключительным содержанием

нием его жизни и поэзии, Кормаг говорит всегда предельно субъективно почти во всех своих висах: «Вышла из палаты женщина. Отчего вся комната изменила вид? Мне желанна Гунн огня моря», «я буду любить Эйр огня воды всегда», «я люблю Гунн морской водоросли (или «ожерелья» — *sorgvi* — конъектура Р. Франк) все больше и больше», «я люблю Сагу ожерелий вдвое больше, чем самого себя», «та, что из всех женщин была для меня самой желанной», «возникла любовь в груди моей», «мое желание никогда не состарится», «меня это не радует», «ее взгляд несет мне несчастье», «эти ноги <...> причиняют мне горе», «это тяжкое горе мучает меня».

Чувства, о которых идет речь в стихах Кормага, очень характерны. Начиная с Эгиля мансёнг никогда не выражает радости или счастья. Общий его тон резко контрастирует с *joí* трубадуров или *höher muot* миннезингеров. Контекстуальными синонимами слова *óst* — «любовь», упоминаемого в скальдических «любовных висах» всего пять раз (один раз — Бьёрном Асбрандссоном, два — Халльфредом и два — Кормагом), становятся *óruft* — «несчастье»; *sótt* — «болезнь, тоска»; *angr* — «горе»; *ból* — «боль»; *harmr* — «горе»; *sorg* — «печаль»; *þrá* — «желание»; *ekki* — «тоска»; *stríð*, *hildr*, *óteiti*, *sút* — «горе»; *ótta* — «тоска». Даже вспоминая свое прежнее счастье, Халльфред говорит: *áðr vask ungu fljóði at sítum* — «...и прежде жил я на горе молодой женщины». Для Кормага его чувство *hvöss sótt angrar sú* — «обостряет тоску, приносит горе», у Гуннлауга *nemr flaum af skáldi* — «отнимает радость у скальда».

Предчувствие несчастья, близкой гибели пронизывает весь скальдический мансёнг, само сочинение которого предрешает трагическую развязку: «Нежная Ринд полотняной косынки (=женщина) будет белою рукою утирать слезы с ресниц <...> если мертвого меня воины снесут с корабля» (Халльфред № 27); «Мало забочусь я, хотя и буду убит в объятиях женщины, — я, мореплаватель, рисковал жизнью, чтобы достичь ее. Если я смогу заснуть в объятиях (на руках) Сив шелковых покрывал (=женщины), я не буду сдерживать своих желаний со светлой липой складок платья (=женщиной)» (Халльфред № 19).

Даже приведенные примеры показывают, что в отличие от континентальной поэзии горе скальда ни в малейшей степени не может быть вызвано равнодушием его возлюбленной. На вопрос Кормага «Кого бы ты избрала себе в мужа, Хлин льна?» Стейнгерд отвечает: «Разрыватель колец, я готова была бы соединиться с братом Фроди (Фроди = брат Кормага), будь он хоть слепым, если бы только судьба

допустила это и боги сделали мне благо». О разгневанной и могущественной «судьбе» (gík skop) говорит в своих стихах и сам Кормак: «Ложим мы, Хлин огня руки (=женщина), на двух краях ложа. Могущественная судьба с гневом делает с нами свое дело. Мы видим это. Нам никогда не дано взойти без печали на одно ложе, древу метели мечей (=воину) и дорогой ему Фрейе огня руки (=женщине)» (Кормак № 40).

Пытаться объяснить общий тон скальдического мансёнга — его фатальную обреченность, отчаяние, мучительную безнадежность, прибегая к извечному и тривиальному противоречию чувств социальным структурам (играющему известную роль в континентальной лирике), — значит допустить упрощение и модернизацию. Обратившись к «Саге о Кормаке», легко это показать, так как события жизни героя определяют динамику его вис. После встречи со Стейнгерд Кормак обручается с ней, но не является в назначенное время, и Стейнгерд выходит замуж за Берси. Кормак сражается с ним на поединке, и Стейнгерд разводится с Берси, но Кормак вновь упускает возможность жениться на ней, и она выходит замуж за Торвальда. После нескольких поединков Торвальд уступает Стейнгерд Кормаку, но теперь она отвергает его. Кормак объясняет это «не судьбой» (óskop) и навсегда покидает Исландию. Он сочиняет еще несколько вис о Стейнгерд и погибает в Шотландии. Несчастья Кормака и Стейнгерд сага пытается мотивировать проклятием колдуньи, сказавшей герою: «þú skalt Steingegar aldri njóta» — «ты никогда не получишь Стейнгерд». Снять заклятие, отменить действие слов, skop of vinna — «победить судьбу, противостоять ей» — так, используя слова самого Кормака, можно было бы определить цель его вис. Безусловная доминанта прагматической установки не исключает появления в стихах Кормака первых примет образности в изображении пейзажа, внешности Стейнгерд и его собственного переживания.

Магическая цель сохраняется и обеспечивает действенность мансёнга в «Саге о Гуннлауге Змеином Языке», герой которой «большой скальд и способен на сочинение хулительных стихов» (skáld mikit ok heldr niðskár). Тема соперничества реализуется в ддящемся в течение всей саги вербальном поединке: Гуннлауг и Хравн сражаются (ættisk víð) своими висами, и лишь в конце стихи сменяются оружием. Прежде чем сразиться мечами, оба противника «наносит удары» висами дротткветта (вспомним у Кормака, № 25: beitat vápn at vísu — «оружие ударяется о вису»). Еще до поединка Хравн сочиняет стихи (№ 15), в которых призывает Гуннлауга отступить от Хельги: Mjök egu margar

slikar <...> fyr haf sunnan <...> konur góðar... (B I 189, 2) — «Много больше есть таких же достойных женщин на юге за морем». Гуннлауг отвечает: Gefin vas Eir til aura ormdags en litfagra <...> Hrafni (B I 187, 10) — «отдана была прекрасная Эйр света змеи (= женщина, т. е. Хельга) за золото Хравну» (№ 16). Сага комментирует: «После этого и тот, и другой поехали домой. <...> Но Хравн утратил любовь Хельги с тех пор, как она встретилась с Гуннлаугом». Нельзя не заметить экспрессивности, появляющейся в висе Гуннлауга благодаря ее необычному и давшему основание для конъектур (ср., например, Финнур Йоунссон: Eir armdags) кеннингу Eir ormdags — «Эйр света змеи», если сопоставить его с прозвищем самого скальда Ormstungu — «Змеинный Язык».

Поэтический поединок Гуннлауга и Хравна не кончается и после их смерти. Оба скальда произносят висы, явившись во сне своим отцам. В этих последних строфах, как и во всех других стихах Гуннлауга, сочиненных со дня встречи с Хравном, почти всегда так или иначе присутствует упоминание соперника. Чаще всего он называется по имени (№ 13):

Ormstungu varð engi  
allr dagr und sal fjalla  
hœgr, síz er Helga en fagra  
Hrafns kvánar réð nafni;  
litt sá Hoðr enn hvíti,  
hjørpeys faðir meyjar  
(gefin vas Eir til aura  
ung) við minni tungu.

(B I 187, 8)

Змеинный язык не был радостен ни один день под палатами гор (= небом), с тех пор, как Хельга Красавица стала называться женою Хравна. Белый (намек на прозвище отца Хельги — Торстейна Белого) хёвдинг шума мечей, отец женщины, — отдана была юная Эйр за золото — мало считался с моим языком.

В приведенной висе Гуннлауга все три главных действующих лица саги (Хравн, Хельга и сам Гуннлауг Змеинный Язык) названы именами собственными и прозвищами, в других его висах те же неизменно присутствующие персонажи могут быть обозначены хейти или кеннингами (№ 19):

Alin vas rýgr at rógi,  
runnr olli því Gunnar,  
(lög vask auðs at eiga  
óðgjarn) fira þorum;  
nú's svanmærrar (svíða  
svört augu mér) bauga

Рождена была эта женщина для раздора сынам мужей. Древо Гунн (= воин) стал причиной тому (или «завладел ею»). Я слишком страстно желал обладать древом сокровищ (= женщиной, т. е. Хельгой).  
Не нужно мне теперь смотреть — у меня

lands til lýsi-Gunnar  
lítil þorǫf at líta.  
(*VI 188, 12*)

*темнеет в глазах* — на лебединопрекрасную  
Гунн света земли запястья (= *женщину*, или  
«сияющую Гунн земли запястья»).

Как видно из содержания приведенных стихов, никакой хулы в адрес соперника в них нет, хотя упоминание о нем сохраняется как своеобразный «сигнал» жанра. Имена действующих лиц или заменяющие их приемы обозначения даны в связи с констатацией определенной ситуации, причем только ради непосредственного выражения эмоциональной реакции скальда. Чувства автора не нужно угадывать из сообщаемых фактов, о них заявлено совершенно открыто: «не был радостен ни один день», «страстно желал», «не нужно мне смотреть». Переживаемое чувство изображается не по внешним симптомам его проявления, а по внутреннему состоянию автора — «у меня темнеет в глазах». Острота восприятия, сила выражения эмоций создает впечатление крайнего внутреннего напряжения — в стихах Гуннлауга достигнута небывалая для мансёнга поглощенность чувством. На этой стадии развития жанра скальдическая поэзия впервые обращается от констатации фактов к личным переживаниям автора: внутренний мир скальда начинает становиться важнее, чем внешний подвиг, усложняется любовная топика, появляются естественность и экспрессивность в изображении эмоций.

Как и у Кормака, в стихах Гуннлауга обычно присутствует описание внешности Хельги. Помимо традиционных эпитетов: *fagra* — «красивая», *væpp* — «статная», появляется также *svanmæg* — «лебединопрекрасная» (*svan* — субстантивный эпитет с усилительным значением). Объект изображения стремится к превращению в образ: *lýsi-Gunng* — «Гунн сияния» (или «Гунн света земли запястья») называется Хельга в той полустрофе, где сказано и о том, что от нее становится «черно в глазах» (*svorǫt augu*) и что на нее «нет нужды смотреть» (*lítil þorǫf at líta*). Восстанавливаются, казалось, навсегда утраченные скальдами связи звучания со значением: семантизируются совершенно бессодержательные в скальдическом стихе аллитерация и рифма *gýgt* — *ad gógi* «женщина — для раздора»; *log* — *eiga* — *óðgjarn* — «ствол (= *женщина*) — обладать — слишком страстно»; *lýsi-Gunnar* — *lítil þorǫf* — *líta* — «сияния Гунн — нет нужды — смотреть». В процесс семантической «аттракции» втягиваются даже такие предельно развопложенные единицы, как собственные имена: *hœgr* — *Helga en fagra* — «радостен — Хельга Красавица»; *Helga* — *Hrafns* — *nafni* — «Хельга — имя Хравна»; *Eir* — *aura* — *ung* — «Эйр — сокровище — юная».

Семантическую функцию получает и структурная организация всей висы, параллелизм которой сменяется зеркальным строением. Кольцевой композицией (т. е. совпадением начала: *Ormstungu varð engi* — «Змеиный Язык не был <радостен ни один день>» — с концом: *við minni tungu* — «на мой язык <не обратил внимания отец Хельги>») вновь привлекается внимание к причине горя Гуннлауга и обыгрывается его прозвище. Напомним, что свое прозвище «Змеиный Язык» (*Ormstungu*) Гуннлауг получил за то, что был *niðskár* — «способен на сочинение хулительных стихов», и именно на эту его «способность» не обратил внимания отец Хельги, отдав ее Хравну. Нетрудно убедиться, что изменение структурной организации висы позволяет сосредоточить на ней максимум выразительности. Параллельно с семантизацией композиции и канонизованных созвучий в стадиально позднем мансёнге идет кропотливая работа над метром: стихи Гуннлауга не допускают отклонений ни в размере, ни в просодических повторах в отличие, например, от поэзии Кормака. Отточенность стиха, рассчитанность приема характерны для большинства вис Гуннлауга, например (*№ 11*):

Munat háðvörum hyrjar  
hriðmundaði Pundar  
hafnar hǫrvi drifna  
hlýða Jǫrd að þýðask;  
þvít lautsikjar lékum  
lyngs, es vörum yngri,  
alnar gims á ýmsum  
andnesjum því landi.

(*B I 186–187, 7*)

Не сможет добиться привязанности отражающий врагов управитель бури огня Тунда (кеннинг *мужа*, где «огонь Тунда» = *оружие*, «буря оружия» = *битва*, «управитель битвы» = *муж*) покрытой льном Йорд огня моря (= *женщины*). Потому что я наслаждался, когда мы были моложе, на обоих мысах огня руки этой земли лошины рыбы пустоши (кеннинг *женщины*, где «рыба пустоши» = *змея*, «лощина змеи» = *золото*, «земля золота» = *женщина*).

Если распутать переплетение кеннингов и вставных предложений, то в сущности основной («коммуникативный») смысл строфы сводится к выражению уверенности в том, что Хравну не удастся удержать Хельгу, так как она никогда не сможет забыть Гуннлауга. Тем самым скальд, условно говоря, высказывает пожелание Хравну держаться от Хельги подальше — такова «прагматическая» функция висы. Однако в отличие от рассмотренных нами образцов мансёнга стихи Гуннлауга ни в коей мере не сводимы ни к прагматике, ни к коммуникации. Хотя функциональный синкретизм мансёнга (знак архаики) все еще сохраняется и здесь, происходят изменения внутри самой системы функций: «стертость» прагматической установки и превращение комму-

никативной задачи в служебную делает конструктивной эстетическую функцию. Эстетическая доминанта, которую мы наблюдали на примере предшествующих вис Гуннлауга, не вызывает сомнения и в этом случае. Многочисленные кеннинги в этой строфе переплетены как орнамент на украшениях эпохи викингов (в чем, как об этом не раз писали, можно видеть проявление одной и той же эстетики). Совершенство строфы достигается «художественным использованием внешне прихотливого, в действительности же строго рассчитанного расположения слов — к тому же на фоне столь же прихотливого и строгого метра» (Гаспаров М.Л. 1983. С. 464). Однако за этой сложностью легко угадывается создаваемый образ: Хравн называется «отражающим врагов управителем бури огня Тунда (= битвы)» — тем самым подчеркивается его доблесть в «буре огня Тунда (= битве)», вопреки которой он не сможет удержать Хельгу — «землю золота», покрытую, как снегом, льном. Появление «змеи» в определении второго кеннинга, обозначающего Хельгу как «землю <...> змеи», тоже приобретает особый смысл, если вспомнить о прозвище самого автора.

Эта строфа Гуннлауга поражает не только своей образностью, достигнутой средствами традиционной скальдической фразеологии, но и технической виртуозностью, что в общем не ново для дротткветта, каждая строфа которого направлена на демонстрацию поэтического мастерства (равнозначного превосходству) автора. В контексте саги эта виртуозность прекрасно мотивирована: свою вису Гуннлауг произносит Халльфреду Трудному Скальду, который высоко ее оценивает: «Petta er vel ort», segir Hallfredur — «“Это хорошо сделано”, — говорит Халльфред». В «Саге о Гуннлауге» вообще много знаменитых скальдов: поминальную песнь о Гуннлауге сочиняет Торд Кольбейнссон, соперник Бьёрна из «Саги о Бьёрне», и немало «профессиональных» разговоров. Главные герои-соперники непрерывно оценивают друг друга [«Я не хуже Хравна»; «Горше смерти ранней, / Если люди скажут, / Что отвагой в битве / Хравну я не равен» (Пер. А.И. Корсуна), — повторяет Гуннлауг], в том числе и с точки зрения поэтического мастерства. О висах Гуннлауга Хравн говорит, что они «напыщенны, некрасивы и несколько резки, под стать нраву Гуннлауга»; Гуннлауг же считает, что стихи Хравна «красивы, как и сам Хравн, но ничтожны». Сравнительный анализ стихов обоих скальдов не может быть включен в эту главу прежде всего потому, что Хравну — мужу Хельги — не было нужды сочинять мансёнг. Однако теперь, когда этому поэтическому поединку минуло десять веков, нельзя не признать победы в

нем Гуннлауга, чьи стихи неизменно превосходят висы Хравна своим мастерством.

Дротткветт — дружинный размер, ориентированный на передачу канонизованной традиции и лучше приспособленный для перечисления славных деяний воителей, чем для душевных излияний, — редко позволяет достичь истинного лиризма. Тем более удивительно, что в поэзии скальдов, сочинявших почти одновременно с Гуннлаугом, мы находим пусть редкие, но подлинные проблески лирики. В «Саге о людях с Песчаного берега» Бьёрн Асбрандссон в «экстремальной» ситуации, когда его возлюбленная Турид предупреждает о готовящейся ее мужем засаде, произносит одну из таких вис (№ 24):

Guls mundum vit vilja  
viðar ok blás í miðli  
(grand fæk af stoð stundum  
strengs) þenna dag lengstan,  
alls í aptan, þella,  
ek tegumk sjalfr at drekka  
opt horfinnar erfi,  
armlinns, gleði minnar.

(B I 125, 1)

Мы оба будем хотеть, чтобы этот день был самым долгим между золотыми и синими лесами (или «и лазурью моря», т. е. рассветом и закатом), *приносит мне печаль эта опора ожерелья* (=женщина, т. е. Турид), оттого что вечером, молодая сосна обручий (=Турид), должен я сам справлять тризну по моему утраченному счастью.

В строке *grand fæk af stoð* (букв. — «Я получаю горе от опоры») обращает на себя внимание (невольная?) игра слов, основанная на оксюмороническом соединении лексем *grand* — «горе» и *stoð* — «опора», так как в кеннинге Турид *stoð strengs* — «опора ожерелья» определение *strengs* — «ожерелье» оторвано от основы и вынесено в следующую строку (Frank R. 1989. P. 172).

Встает вопрос об условности второго кеннинга Турид *þella armlinns* — «сосна обручий» в контексте висы, где речь идет о блестящем ожерелье и сверкающей кромке леса, освещенного солнцем на закате, о «золотых и синих (*blár*)» деревьях. Неизвестно, насколько осознанно обыгрывается многозначность слова *blár*, которое можно понять и как существительное со значением «море», и как прилагательное в функции определения к *viðar* — «леса», т. е. «синие» в сгущающихся сумерках дерева. В любом случае у слова *blár* сохраняются зловещие, предвещающие гибель ассоциации в германской поэзии, что приобретает особенное значение и в контексте строфы (ср.: *drekka erfi*, букв. — «справлять тризну»), и в той ситуации, когда была сочинена эта виса.

Внутриситуативность стихов Бьёрна несомненна, однако едва ли пожелание скальда «продлить мгновение» можно рассматривать как

попытку воздействовать на ситуацию. Из способа влияния на действительность скальдический мансёнг становится средством ее поэтизации. Удивительно поэтично при всем лаконизме описание пейзажа, сжатое в деталь: «золотые леса» перед рассветом и синева деревьев (или моря), предвещающая наступление сумерек и неотвратимость разлуки, — краткий проблеск света, прежде чем «сосна обручий» скроется во тьме, быть может, навсегда. Графический пейзаж приобретает колорит и превращается в живопись. Природа, впервые в скальдической поэзии, появляется в качестве объекта эстетического переживания. Закрепление художественной установки в качестве доминирующей и если не полное освобождение от функционального синкретизма, то, по крайней мере, его факультативность, говорят о том, что перед нами одно из наиболее близких к лирике в собственном смысле слова скальдических стихотворений.

Экспрессивность, образность, проблески подлинного лиризма в любовных стихах поразительны на фоне остальной скальдической поэзии. Это становится возможным, потому что авторы любовной поэзии — действительно самые замечательные исландские скальды, ярчайшие творческие индивидуальности. Не случайно, что именно они впервые обращаются к изображению чувства: к утверждению не только личности автора, но и его права на индивидуальную эмоциональную жизнь. Их необычность, выделенность осознается и мотивируется сагами. Эгиль, например, — потомок Квельдульва (=Вечернего Волка), прозванного так за свою способность менять обличье (*hamgrammr*), — единственный тип в конвенциональном, литературном смысле этого слова (*Clunies Ross M.* 1989. P. 128). Его роднит с Одним и поэтический дар (сага называет Эгиля *orðviss* — «мудрый словами»), и колдовство (*seiðr*), и руническая магия. Кормак описывается сагой как *áhlauramaðr í skapi* — «человек запальчивого (букв. вскидчивого) нрава»; Халльфред называется *margbreytinn* — «непредсказуемый, неуживчивый»; о Гуннлауге говорится, что он был «очень заносчив, с юности честолюбив и во всем неуступчив и суров. Он был хорошим скальдом и способным на сочинение хулительных стихов и был поэтому прозван Гуннлаугом Змеиным Языком».

Появление интереса к личности поэта подтверждается самим феноменом «саг о скальдах», которые отличает от остальных «саг об исландцах» доминанта романтической темы.

В «сагах о скальдах» и в той любовной поэзии, которая в них содержится, часто обнаруживают следы континентального влияния,

предполагая, что романтическое чувство не могло быть известно в Европе до трубадуров (*Rubow P.* 1928. S. 347—357). Кормака называют «Тристаном Исландии» и «трубадуром Севера»; в «сагах о скальдах» прослеживают модели историй о Тристане, а висы, в них включенные, считают не древними и подлинными любовными стихами, но чисто орнаментальными строфами, присочиненными *ad hoc* самими авторами саг в XIII—XIV вв. в стиле трубадуров (*Bjarni Einarsson.* 1971. P. 21—41). Главное в аргументации «гипотезы влияния» состоит в обосновании неаутентичности скальдических стихов в «сагах о скальдах», так как если висы подлинны, т. е. действительно были сочинены в X—начале XI в. и существовали в устной традиции до тех пор, пока не были записаны в XIII в. авторами саг, то они предшествуют лирике трубадуров и не могут находиться под ее влиянием. Напротив, если принятые критерии датировки скальдических стихов в «сагах о скальдах» могут быть пересмотрены, то вопрос о возможности влияния остается, по крайней мере в том, что касается хронологии, открытым.

Исследование хронологии обычно опирается на лингвистический анализ и на свидетельства расхождений между содержанием скальдических вис и прозаических контекстов. Именно эти области и были основными предметами дискуссии 60—70-х годов, посвященной «сагам о скальдах», результаты которой показали, что сторонникам «гипотезы влияния» в целом не удалось изменить традиционно принятого взгляда на аутентичность и древность поэзии в «сагах о скальдах».

Лингвистический анализ, преимущественно связанный с изучением архаизмов, подтвердил, что в XIII в. сознательная архаизация стиля не могла проводиться последовательно (*Einar Ol. Sveinsson.* 1966. P. 26—42). Исследования расхождений между стихами и прозой не смогли поколебать уверенности в том, что прозаический контекст основан на более древнем скальдическом материале и мог быть лишь частично доступен пониманию авторов саг. Произносимых скальдами вис слишком много, чтобы заподозрить их орнаментальность; они нередко слишком тесно взаимосвязаны, чтобы их можно было отнести к лирическим вставкам; и иногда слишком плохо соответствуют прозаическому контексту, чтобы их сочинителем — и тем более фальсификатором — мог быть автор саги (*Andersson Th.* 1969. P. 10—22). В отличие от провансальских кансон скальдические висы полностью принадлежат моменту их исполнения и были бы неуместны в любой иной ситуации, кроме той, что вызвала их к жизни.

Тем не менее подлинность некоторых вис в «сагах о скальдах» все-таки подвергается сомнению даже теми исследователями, которые внесли важный вклад в опровержение «теории влияния» (*Ibid.* P. 26—32). Наиболее сомнительными кажутся, что весьма знаменательно, висы Кормака. Например, процитированные выше висы № 3 и 4 Кормака о глазах Стейнгерд сравнивают с провансальской поэзией на сходную тему (*Bjarni Einarsson.* 1961. Bls. 69); висам № 20 и 21 — вопросу Кормака и ответу Стейнгерд — находят параллели в диалогах французской любовной поэзии XII в. (*Ibid.* Bls. 81); описание «морского пейзажа» в висе № 37 обычно уподобляют *Natüreingang* в континентальной лирике (*Ibid.* Bls. 124—127). Многочисленные параллели приводятся к висам № 7—8 Кормака (*В I 71—72, 7—8*):

Каждый глаз Саги пива (= *Стейнгерд*),  
 что находится на светлом  
 лице Нанны ложа (= *Стейнгерд*),  
 я оцениваю в три сотни.  
 Волосы, что расчесывает Сив льна  
 (= *Стейнгерд*), я оцениваю в пять  
 сотен, быстро становится дорогой  
 красивая Фрейя сокровища (= *Стейнгерд*).

Я оцениваю все сильное духом древо  
 сокровища (= *Стейнгерд*), которое мне  
 причиняет муку, во всю Исландию  
 и во всю страну Гуннов и Данию;  
 Эйр застежки (= *Стейнгерд*) я оцени-  
 ваю в страну англов и землю иров  
 (Ирландию), — я назначаю цену ум-  
 ной Гунн солнца моря (= *Стейнгерд*).

Эти висы обычно сравниваются с сонетами Петрарки и со стихами Пейре Видаля (*Ibid.* Bls. 70—71). Безоговорочно считаются неподлинными висы № 19 (*В I 74, 18*) и № 61 (*В I 79, 42*) Кормака:

Сидят люди и мешают мне смотреть  
 на твое лицо, они должны победить  
 лезвие (или «вред») змеи реки меча (= *меча*);  
 потому что все реки в  
 стране должны потечь вспять  
 раньше, чем я пренебрегу  
 сияющей землей змеи штевня  
 пива (= *женщиной*).

Камни грозят быстро поплыть,  
 как зерна по воде, и земля —  
 опуститься — *я все-таки неприятен*  
*молодой перемычке сокровищ*  
 (= *Стейнгерд*); и огромные горы  
 рухнут в глубокое море, прежде  
 чем другая, равная по красоте  
 Стейнгерд, палка сокровищ  
 (= *женщина*) родится.

Эти две висы Кормака, в которых применяется троп *adynaton*, сравнивались с поэзией Овидия (виса № 19: «Метаморфозы», VII, 198—200; XIII, 324—327; «Тристии», I, VIII, 1—10; «Послания с Понта», IV, VI, 45—50; «Героиды», V, 29—30) и со стихами Горация (виса № 61: «Эподы», XVI, 25—29). Параллели, содержащие использованную Кормаком риторическую фигуру, обнаружены начиная с древнеегипетских текстов до Еврипида, Горация, Проперция, Тибулла, Овидия,

«Романа об Энее», Клопштока, Клейста, Гёте, Ариосто, Тассо, Метастазо, Шекспира и Джона Донна (*Schröder F.* 1952. S.108—137). И хотя сама возможность подобного исследования, которое можно было бы дополнить фольклорными, например малорусскими, болгарскими и прочими параллелями, проанализированными А.Н.Веселовским (*Веселовский А.Н.* 1989. С. 289) свидетельствует об универсальности приема в мировой литературе, все-таки считается, что эти висы Кормака сочинены под влиянием античной поэзии.

Обосновывать подлинность скальдических стихов не входит в нашу задачу. Тем не менее даже по поводу самых «неподлинных» вис Кормака можно заметить, что влияние на них Горация маловероятно, так как в отличие от Овидия, о чьем «мансёнге» мы знаем из «Саги о Йоуне Святом» (см. выше), его поэзия, вероятно, не была известна в Исландии, по крайней мере в древнеисландской литературе о ней ничего не говорится.

Напротив, уместно напомнить, что в скальдических поминальных и хвалебных стихах, как уже говорилось выше, употребленный Кормаком троп *adynaton* применяется с древнейших времен. В связи с формулой Кормака *ek met = metk* (в висах № 7—8: «я меряю» = «я назначаю цену» в *Ql-Sógu metk auga annat <...> hundraða þriggja* — «Каждый глаз Саги пива <...> меряю я тремя сотнями»; *þann hadd metk fimm hundraða er hórbeidi-Sif greiðir* — «Волосы, что расчесывает покрытая льном Сив, меряю я пятью сотнями») и провансальской формулой — «я не променяю ее на ...» — была справедливо отмечена большая «склонность к коммерции» (*Andersson Th.* 1969. P. 28) Кормака и его почти «бухгалтерская точность». Сама идея сопоставления этих исландских вис с романскими сонетами скорее всего невольно подсказана общераспространенными новоевропейскими переводами поэзии скальдов, которые отражают литературные вкусы их авторов (ср., например, переводы Ли Холландера: *Hollander L.* 1968), воспитанных на европейской, т.е. действительно восходящей к трубадурам и миннезингерам, лирике.

Как показывают некоторые исследования (*Frank R.* 1970. P. 26) скальдической лексики, ономастика в этих и других висах Кормака не произвольна, но мотивирована ближайшим контекстом. В кеннинге Стейнгерд в строке «глаз <...> Саги пива» имя богини Сага (*Sága*) этимологически связано с древнеисландским глаголом со значением «видеть» (*sjá*). Происхождение кеннинга «Нанна ложа» обусловлено тем, что Нанна в мифологии известна только в единственной роли — жены

(Бальдра). Строка «волосы, что расчесывает <...> Сив...» также имеет мифологическое «обоснование» — миф о золотых волосах богини Сив. Наконец, упоминание в последней строке Фрейи с ее сокровищем — каменным ожерельем (Brisingamen) может быть соотнесено с «каменными» ассоциациями имени Стейнгерд (Steinn — «камень», см. выше). Можно предположить, следовательно, что эти и другие висы Кормака скорее восходят не к инокультурной, романской, но к собственной скандинавской мифологической традиции.

Если противопоставить статическому обособлению отдельных строф, ставящему их вне синтагматических проекций, обычный систематический синхронный анализ, то для объяснения кажущихся необычными вис в «сагах о скальдах» едва ли потребуется прибегать к ссылкам на заимствование. Так, морской пейзаж Кормака имеет аналогии внутри самой скальдической традиции (от «морских реплик» Халльфреда до литературного пейзажа Бьёрна Асбрандссона), висы Кормака № 7–8 о глазах и волосах Стейнгерд легко соотносятся с его предшествующими висами на аналогичную тему (№ 1–6), содержащими описание внешности.

Главное же возражение против приведенных доказательств неподлинности состоит в том, что единичные параллели отдельных строк, тем более связанных с универсальными мотивами, не могут рассматриваться как свидетельства заимствования. Любые тематические и риторические аналогии не подтверждают ничего, кроме универсальности любовной поэзии и постоянства ее тем. До тех пор пока не доказано наличие *систематических* параллелей, объединяющих поэтические *каноны* средневековой исландской и провансальской поэзии, «дискуссия о влиянии» обречена на продолжение. Между тем даже по необходимости краткое сравнение этих двух поэтических систем легко убеждает в их принципиальном — семантическом, формальном и функциональном — различии.

В противоположность лирике трубадуров с ее условным, вымышленным содержанием (отсюда поэтика риторических штампов и «общих мест»), переносящим в новую универсальную реальность «куртуазии» (одним из знаков переключения в нее оказывается сеньяль), скальдические любовные висы, предопределенные «голыми фактами» действительности, констатируют ту актуальную ситуацию, на которую должны воздействовать, в том числе и названием (= инвокацией) собственных имен участников этой ситуации (магическая функция, наряду с коммуникативной). Если поэтическое переосмысление

давно освоено лирикой трубадуров, то в поэзии скальдов всякий вымысел «лжив», чему не противоречит возможная фиктивность хулительных стихов и типологически раннего мансёнга, сообщающих не «действительно случившееся», но то, что *считалось* «действительно случившимся» или желательным. Провансальские кансоны могут быть произнесены в любое время с равной уместностью; напротив, все любовные стихи скальдов внутриситуативны, т. е. полностью принадлежат моменту исполнения и всегда выдаются традицией за импровизацию *ex tempore*, в чем можно видеть следы архаичного представления об авторстве, существовавшего, когда сочинение было неотделимо от исполнения.

Жизнерадостный тон куртуазной лирики, ее стремление к гармонизации, легкость персонификаций *Joi*, *Juvens*, *Mesure*, куртуазно-рыцарский *cult d'object ideal*, вирилизация Дамы и феминизация трубадура (*humilis*, *tremblans*) не допускают никаких аналогий с трагической безнадежностью скальдического мансёнга, утверждающего культ мужественности и агрессивно направленного всегда против соперника, а иногда даже против адресата (ср. одну из последних вис Кормака — № 60: «Не беспокойся обо мне, Хлин кольца: спи со своим мужем. Ты для меня мало привлекательна. Будешь ты, Фригг старой головной накидки, лежать рядом с простофилей, а не со мной. Вот вам мой напиток Аурека!» = т. е. поэзия: *skáldskapr* — «скальдическая хула»?).

В отличие от трубадуров скальдам пока не знакомо представление о возвышенном чувстве. Исландская лексика знает лишь средства выражения физического влечения и не ищет слова для обозначения духовной любви, что дает основание некоторым исследователям говорить об отсутствии понятия, обозначаемого словом «любовь». Топика переживания предельно проста; борьба с собственным чувством, душевная раздвоенность, известная уже античности (ср. знаменитую формулу Катутла «и ненавижу, и люблю»), еще не открыты скальдическим мансёнгом. Отделка формы, техническая виртуозность — единственное, что на первый взгляд сближает скальдическую и провансальскую поэзию, — также имеет разное происхождение. Если в стихах трубадуров формальное совершенство — знак элитарности, перекодировочный сигнал куртуазной культуры, то в висах скальдов формальная гипертрофия — единственный способ сделать тривиальные факты значимыми, повисить их ценность. Сообщая об актуальных фактах в особой гипертрофированной форме, скальд надеется воздействовать с ее помощью на реальную ситуацию.

Основной вывод, следующий даже из кратких сопоставлений, заключается в том, что скальдическая поэзия, находясь на начальной стадии индивидуального авторства, для которой характерно распространение авторской активности преимущественно на форму, представляется типологически значительно более ранней, чем лирика трубадуров. Стадиальной «древностью» поэзии скальдов исключается возможность любых инокультурных аналогий. Если от эпизодического внесистемного генезиса отдельных явлений обратиться к эволюционно-типологическому изучению любовной поэзии скальдов, то нельзя не заметить того, сколь гипотетичны даже экстралитературные данные для предположения о возможном влиянии при его вероятном отсутствии, т. е. конвергенции в опоязовском смысле слова. Действительно, рассматривая отдельные скальдические строфы как «чистую лирику», внезапно и неизвестно каким образом возникшую, трудно удержаться от заключений о внешних совпадениях или даже об «импульсах извне». Однако реконструируя типологическую эволюцию любовной поэзии, восходящей к любовной магии заклинаний и неотличимой в архаике от хулительных стихов, нетрудно убедиться в ее происхождении из собственных скандинавских источников. Мансёнг постепенно эволюционирует от «эротической хулы» в адрес соперника до первых приближений к лирике. Тем не менее даже в самых «лирических» образцах, где появляется эстетическая установка, магическая функция, как показывают контексты саг, не окончательно теряет свою обязательность. Итак, эволюционно-типологический анализ естественным образом вносит вклад в аргументацию аутентичности любовной поэзии скальдов, хотя мы и не ставили это своей основной целью.

До сих пор речь шла преимущественно о типологии, а не о хронологии, не только потому что отсутствуют бесспорные филологические критерии подлинности скальдической поэзии, но и из-за того, что все рассмотренные висы были сочинены, как можно предполагать, во второй половине X — самом начале XI в. И хотя авторы любовной поэзии, герои «саг о скальдах», — почти современники, в отдельных случаях типологический анализ может опираться на данные относительной хронологии. Известно, например, что возлюбленная Гуннлауга, Хельга Красавица, — родная внучка Эгиля; следовательно, этих двух скальдов разделяют два поколения, а сравнение их стихов показывает путь, пройденный жанром.

В следующем разделе главы, посвященном изучению любовной поэзии, сочиненной скандинавскими конунгами, данные абсолют-

ной хронологии могут дополнить типологическую реконструкцию в значительно большей степени, так как события жизни этих авторов освещены ярким светом истории. Сам факт сочинения любовных стихов скандинавскими конунгами дает еще одно основание для сравнения поэзии скальдов с европейской лирикой. Однако если в Европе «королевская любовная поэзия» известна лишь с XII—XIII вв. (Фридрих II — в Сицилии, Гильем IX — в Аквитании), в Скандинавии первое стихотворение о женщине сочинено конунгом Харальдом Прекрасноволосым в конце IX в.

Это произведение именуется «Драпой о Снефрид» («Snæfríðadrára») и легко соотносится по своему названию с упоминавшимся «Висами о Чернобровой» Тормода, «Висами о Дневном Луче» Торда, «Висами о Светоче Острова» Бьёрна, а следовательно, как будто находится внутри границ интересующего нас жанра. Единственная особенность драпы Харальда состоит в том, что в ее названии использовано не прозвище той, кому она адресована, а имя — Снефрид (в «Книге с Плоского Острова» говорится: «Сказал Харальд конунг о ней драпу, которая была впоследствии названа “Драпой о Снефрид”»). Впрочем, эту особенность легко объяснить, сославшись на высокий социальный статус ее автора, позволивший ему вполне открыто называть имя адресата стихов, не опасаясь юридического преследования. Тем не менее в единственном дошедшем до нас фрагменте драпы имя Снефрид не встречается (хотя, конечно, оно могло упоминаться в других строфах песни):

Hneggi berk ok æ ugg  
 ótta hlyði mér drótt;  
 dána vekka dróttins mey  
 drauga á kerlaug;  
 drópu lætk, ór Dvalins greip,  
 dynja, meðan framm hryn,  
 rekkum býðk Regins drykk  
 réttan af bragar stétt.

(В 15)

В сердце я всегда ношу страх и тревогу. Люди, слушайте мою влагу владыки мертвых (владыка мертвых = *Один*; влага Одина = *поэтический мед*). Я не могу пробудить (= *воскресить*) дочь властелина данов. Я позволяю драпе с шумом изливаться по тропе Браги (= *поэзии*), пока она звучит из руки Двалина (?). Я предлагаю людям хорошее питье Регина (= *поэтический мед*).

Несмотря на сложность интерпретации некоторых кеннингов, содержание строфы кажется достаточно ясным: Харальд начинает с выражения своего горя по поводу смерти женщины и затем заявляет о своем намерении исполнить драпу. Повод к сочинению тоже как будто нетрудно угадать — судя по названию, в драпе речь идет о смерти

финки Снефрид, о которой известно из «Саги о Харальде Прекрасноволосом» (гл. XVI): «И конунг обручился со Снефрид и взял ее в жены, и так без ума любил ее, что ради нее забывал и свои владения, и все, что подобает конунгу. <...> Затем Снефрид умерла, но цвет ее лица ничуть не изменился. Она оставалась такой же румяной, как при жизни. Конунг все сидел над ней и надеялся, что она оживет. Так прошло три года — он все горевал о ее смерти, а люди в стране горевали о том, что он помешался» (Пер. М.И. Стеблин-Каменского). Надежда воскресить умершую ясно выражена и в той единственной строке, где речь идет о женщине: *dána vekka dróttins mey* — «воскресить (= пробудить) дочь властителя данов». С этой строкой связано много непонятного. Например, никакие ссылки на условности скальдической фразеологии не могут объяснить, почему очаровавшая Харальда финская колдунья названа «дочерью властителя данов». Этот «титул» гораздо больше подходит королеве Рагнхильд, дочери датского конунга Эйрика, ставшей в 872 г. десятой женой Харальда и умершей незадолго до его встречи со Снефрид. В этом случае сочинению Харальда было бы уместнее называться не «*Snæfríðardrápa*», но, условно говоря, «*Ragnhildardrápa*».

Вне зависимости от того, о ком идет речь в сохранившемся фрагменте драпы Харальда, легко заметить, что лишь в одной строке его строфы есть упоминание женщины. Остальные семь восьмых фрагмента не имеют к ней никакого отношения, так как объектом описания оказывается не та, о ком, судя по названию, сложена песнь, но поэтическое искусство ее автора, возвеличенное с помощью мифологических кеннингов: «напиток Регина» (= *поэтический мед*), «влага владыки мертвых», т. е. «влага Одина» (= *поэтический мед*), «тропа Браги» (= *поэзия*) и т. д. Можно предположить, что и реальное название «*Snæfríðardrápa*», и гипотетическое «*Ragnhildardrápa*» оказываются не вполне подходящими для дошедших до нас стихов Харальда (насколько можно о них судить по единственному сохранившемуся фрагменту), ибо они не отвечают основным требованиям мансёнга — направленности на конкретную женщину (виса Харальда обращена к дружине) и ожидавшейся от нее действительности. Не характерны для мансёнга и те чувства Харальда, о которых заявлено в строфе — тревога и страх. Необычно и то, что выражение этих чувств связано не с любовью, но со смертью.

Уместно напомнить здесь о единственном жанре в скальдической поэзии, имеющем отношение к деяниям умерших, так называемой

«поминальной драпе» (erfidrápa). Если судить об этом жанре по самому известному его образцу — поминальной драпе Эгиля «Утрата сыновей» («Sonatorrek», 960 г.), то нельзя не заметить многих черт сходства с висой Харальда. Совпадает и повод сочинения (для Эгиля — смерть сына), и непосредственное выражение переживания авторов (ср. у Эгиля: *höfugligr ekki* — «гнетущая тоска», *grimt vǫgum* — «жестоким для меня было...», *mjök hefr Rǫn of gysktan mik* — «очень жестоко обошлась со мной Ранн», т. е. богиня моря — сын Эгиля утонул, *grimt es fall frænda at telja* — «тяжело говорить об утрате родных», *mjök 's torfyndr* — «очень тяжело найти», *egum torvelt* — «мне тяжело», *B I 34–37*). С драпой Эгиля сохранившийся фрагмент Харальда объединяет и то, что объект прославления — не тот, о ком сложена поминальная песнь, но искусство самого скальда. Вполне возможно, что во фрагменте Харальда, если он представляет собой начальную строфу несохранившегося произведения, это объясняется использованием топика «вступления», характерной для определенного типа хвалебной поэзии — поминальной песни. Свою поминальную драпу Эгиль заключает: «Враг волка (= *Один*), привычный к битве, дал мне одно искусство без изыяна, дар превращать скрытых недругов в открытых врагов». Для Эгиля в горе есть одно утешение — поэтический дар.

Допуская известное упрощение, можно было бы сказать, что цель обоих сочинений состоит в том, чтобы средствами поэзии попытаться справиться с горем: Эгиль начинает, говоря, что «ему трудно заставить шевелиться свой язык» (*mjök egum tregt tungu at hrœra*), что «мед поэзии (*fagna fundr Friggjar niðja*) нелегко изливается из груди», и заключает: *Nú egum torvelt <...> skalk þó glaðr /góðum vilja /ok óhrugg /heljar víða (B I 37, 25)* — «Сейчас мне тяжело <...> но я, радостный, с доброй волей и бесстрашно буду ждать Хель (= *смерть*)». Сага дополняет: «Эгиль креп по мере того, как сочинял песнь...».

Итак, не исключено, что сохранившаяся виса Харальда Прекрасноволосого относится не к тому жанру, к которому ее причисляют, т. е. не к мансёнгу, но к поминальной драпе. Можно высказать предположение и о причинах традиционного объединения (с которым трудно согласиться) «Драпы о Снефрид» Харальда с любовными стихами: помимо названия, естественно ассоциирующегося с мансёнгом Тормода, Бьёрна и Торда, определенную роль, вероятно, сыграл и процитированный «романический» контекст саги.

Недоразумение, связанное с легко опровергаемой жанровой атрибуцией висы Харальда, может оказаться важным, если позволить себе

выйти за пределы жанра любовной поэзии и допустить более широкую постановку вопроса: скальдическая поэзия versus лирика. В этом случае нетрудно убедиться, что непосредственное выражение внутреннего мира автора, не достижимое для прочих скальдических жанров, становится возможным только в мансёнге и поминальной драпе. Систематическое их сравнение выходит за рамки этой главы; заметим, однако, что семантика обоих жанров связана с выражением одного чувства (ср. в поминальной драпе Эгиля те же обозначения эмоций, что и в мансёнге: *ekki* — «тоска», *VI 34, 2*; *þol* — «горе, мука», *VI 23, 7*). Горе и любовь, почти синонимы в контексте поэзии скальдов, — нечастые темы ее стихов, с их бесчисленными стереотипными восхвалениями конунгов, чьи деяния не описаны, но лишь названы с достигнутой только в лучших образцах визуальной яркостью, наглядностью изображения. Как всякое ремесло (*íþrótt*), скальдическая поэзия всегда апеллирует только к разуму. Поминальная драпа и любовная поэзия изначально связаны с выражением главных человеческих переживаний; закономерно поэтому, что именно в этих жанрах совершается «прорыв» скальдов к лирике.

Мансёнг и поминальные стихи — второстепенные жанры, не скованные столь жесткими канонами, как, например, хвалебная песнь, и потому скорее способные преодолеть традиционность. Тем не менее жанровые условия необходимы, но недостаточны; несравненно важнее творческая индивидуальность автора. Лиричность «Утраты сыновей» объясняется прежде всего тем, что автор этой поэмы — один из самых лучших исландских скальдов. Однако даже ему, возможно, не удалось бы сделать предметом скальдического искусства не перечисление внешних подвигов, а выражение внутреннего мира автора в иных жанрах, кроме мансёнга и поминальной драпы, закономерно обнаруживающих симптомы зарождения лирики в поэзии скальдов.

Драпа Харальда, вне зависимости от ее жанровой принадлежности, — одно из ранних скальдических произведений, чуть меньше чем на столетие опережающее «Утрату сыновей». Эгиля и его мансёнг к Асгерд, с которого мы условно начали историю этого жанра. О его предыстории судить очень трудно; неизвестно, могло ли вообще в конце IX в. любовное переживание стать объектом скальдической поэзии. В любом случае строфа Харальда дает нам самый ранний из сохранившихся пример выражения чувств, ставших вполне обычными в поэзии скальдов X в., уже рассмотренной нами, и в «королевских любовных стихах» начала XI в., к рассказу о которых мы переходим.

Начнем со стихов правнука Харальда Прекрасноволосого, Олава Святого, конунга Норвегии с 1016 по 1028 г. Именно этот конунг был рассержен мансёнгом о своей жене Астрид скальда Отгара Черного (см. выше), что не помешало ему сочинять в том же жанре самому. Из рукописи *Tómasskinna* «Саги об Олаве Святом» известно, что до встречи со своей будущей женой Астрид конунг Олав хотел жениться на ее сестре Ингигерд, дочери шведского конунга Олава Эйрикссона. Ингигерд, однако, вышла замуж за Ярослава Мудрого. После свадьбы Ингигерд и Ярослава «случилось так, что Олав конунг был в Гардарики (т. е. на Руси), когда королева Ингигерд уезжала из страны в путешествие». Олав наблюдал за отъездом Ингигерд и произнес вису:

Ár stóð eik en dýra,  
jarladóms, með blómi  
harðla grœn, sem hirðar,  
hvert misseri, vissu;  
nú hefr bekkjar tré bliknat  
brátt Mardallar gráti  
lind hefr laufi bundit  
línu jörð í Gørðum.

(В I 212, 11)

Прежде стояло дерево дорогое в вотчине ярла, в цветку совершенно зеленым (или «в роскоши») — как это знали в любое время года жители Хордаланда. Теперь вдруг все дерево скамьи (=женщина), украшенное листвою, поблекло от слез Фрейи (=золота). Липа головного убора (=женщина) имеет землю в Гардах (=на Руси) (или «Властитель в Гардах связал липу льна =женщину золотым листом»).

Эту строфу следует рассматривать в связи с другой висой конунга, сочиненной в Лондоне предположительно по поводу замужества норвежки Стейнвор:

Þól's þats lind í landi  
landrifs fyr ver handan,  
golli merkd, við Galla  
grjótlónis skal fólna;  
þann myndak við vilja  
valklifs meðan lífðak,  
alín erumk björk at þólvi  
bands algrœnan standa.

(В I 210–211, 4)

Больно мне, что липа скалы змеи (=женщина), украшенная золотом, должна увядать в стране за морем, с Галли; тогда как я желал бы, чтобы дерево утеса сокола (=женщина), пока я жив — мне рождена на горе береза повязки (=женщина) — стояло все в зелени.

В последнее время было высказано предположение, что эта строфа Олава также сочинена им об Ингигерд (Poole R. 1985. P. 120–123). Основное содержание приведенных вис определяется выражением типичных для мансёнга чувств (горя, боли). Изображение переживания автора занимает всю вису, а не вытесняется в единственное вставное предложение. В этих стихах, как и обычно в мансёнге, упоминается

соперник конунга-скальда: Галли — скорее всего, прозвище мужа Стейнвор, Торварда Галли, и «властитель в Гардах» (*vǫgr í Gǫrðom*, если допустить конъектуру во второй висе Олава) — вероятно, муж Ингигерд Ярослав.

В соответствии с традициями мансёнга переживания скальда связаны с образом женщины. Трудно не заметить сходства в образной системе обеих вис, основанных на распространенной метафоре, — отождествлении цветения и увядания дерева и женщины. Использование этого тропа в висах Олава вновь дало повод провести аналогии с поэзией трубадуров: *En Narbones es <...> plantatz / L'arbres que'm fai aman mourig* — «В Нарбонне <...> посажено дерево, которое заставляет меня умирать от любви» (*Frank R.* 1978. P. 163), хотя более близкие параллели имеются в самой древнеисландской поэзии. В эддических «Речах Хамдира» Гудрун говорит: «Я одинока, / что в роще осина, / как сосна без ветвей, / без близких живу я, / счастья лишилась, / как листьев дубрава» (*Пер. А. Корсуна*).

К висам Олава можно было бы привести и большее число аналогий, начиная с генеалогических сказок и кончая «Соловьем» Верлена, так как едва ли в фольклоре или в поэзии есть что-либо более универсальное, чем параллелизм дерево = человек, формальное и логическое развитие которого было детально изучено еще А. Н. Веселовским (*Веселовский А. Н.* 1989. С. 101–154). Основываясь на этом исследовании, можно заключить, что в стихах скальдов, равно как и трубадуров, и миннезингеров, и современных поэтов, этот прием генетически восходит к фольклорной метафорике.

Освоение поэтикой скальдов фольклорных изобразительных средств оказывается знаком важнейших стадиально-типологических перемен, так как вызывает смещение обеих максимально традиционных поэтических систем. Если в фольклоре параллелизм обычно растворяется в пространстве больших форм, то в замкнутой скальдической висе, сужающей поле зрения, сгущение того же самого приема приобретает максимальную выразительность.

Строфы Олава целиком заполнены одной планомерно сконструированной метафорой, одним образом. Во второй висе развертывание метафоры начинается с самой первой строки: *Ár stóð eik en dýga* — «прежде стоял дуб дорогой». Существительное женского рода *eik* — «дуб» может быть понято и как полукеннинг (*halfkenning*), состоящий из одной основы без атрибута, и как персонифицированный образ, находящий поддержку в следующем за ним типично «одушевленном»

эпитете. Этот эпитет, проясняющий второй метафорический план строфы, оказывается предельно нагруженным как семантически, передавая значение «эминентности» (термин С.Д.Кацнельсона), раскрывая особую, отличную от других, идеальную природу персонажа, так и функционально: слабое прилагательное *en dýga* («дорогая, любимая») частично субстантивируется и имеет однозначно персонифицирующее значение. Высокая поэтическая нагруженность эпитета усиливается средствами синтаксиса (постпозицией по отношению к существительному), ритма (маркированным конечным положением в скальдической строке — в «приращении») и звуковой организации (включением в рифму — скотхендинг).

Возвращение к типично фольклорным изобразительным приемам (идеализирующему эпитету, метафоре, персонификации) совмещается с давно освоенными поэтикой скальдов языковыми средствами — «древесными кеннингами», с которых начинаются вторые хельминги обеих вис (*bekkjaǵ tré* — «дерево скамьи» и *viðr valklifs* — «дерево утеса сокола»). Однако нормативность скальдической поэтики оказывается нарушенной тем, что в качестве основы используются существительные мужского (*viðr* — «лес, дерево») и среднего (*tré* — «дерево») рода, тогда как, согласно канону, «в кеннингах женщины применяются названия деревьев женского рода» («Младшая Эдда»: «Язык поэзии»). Смещение внутренней формы фразеологического трафарета снимает его автоматизованность и выдвигает на первый план метафорический образ «дерева», заданный в первой строке словом *eik* — «дуб».

Последние кеннинги женщины: *lind landrifs grjótoǵnis* — «липа скалы змеи», *línu lindr* — «липа льна» и *björk bands* — «береза повязки» — полностью соответствуют скальдическим канонам фразеологии. Тем не менее и эти кеннинги, оказываясь в «балансирующей» между скальдической и фольклорной поэтической системе, приобретают известную парадоксальность. С одной стороны, на вербальном уровне они поддерживают ту часть параллелизма, которая связана с образом «дерева» («липа», «береза»), а с другой, будучи эквивалентами того существительного обычной речи, которое они заменяют, т. е. слова «женщина», поставляют параллелизму недостающее звено, дополняя его до двучленности. Важную роль играет здесь и планомерная «двучленность» конструкции строфы, распадающейся на парные дистихи и тем нарушающей каноническую структуру висы с ее основной единицей — четверостишием (хельмингом), внутри которого переплетение предложений обычно объединяет первую и четвертую стро-

ки. Фольклорное сознание тождества членов параллелизма сменяется точно рассчитанным скальдом приемом.

Сходным образом фольклорная цветовая символика претворяется личным переживанием и развивает, сгущает психологический параллелизм до степени реальной ощутимости. Зеленый цвет (*grœn, algœn* в висах Олава) традиционно связан в фольклоре с молодостью, свежестью, радостью и противопоставлен желтому, золотому, обобщающему идею увядания. Однако суггестивное богатство эпитета *gollí meikð* — «украшенная золотом» и в особенности *bliknat Mardallar gráti* — «поблекла от слез Фрейи (= золота)» объединяет лирическую, элегическую тему сетования, тему разлуки с любимой типичным для мансёнга мотивом «продажи возлюбленной за золото» (ср. поэзию Гуннлауга). Глагол *blika* — «блекнуть», вполне нейтральный для непосредственного буквального плана выражения, становится образным («персонифицирующим») для метафорического содержательно-го плана, восприятие которого опирается на существовавшее в древнескандинавской традиции представление о том, что золото вызывает бледность. Например, в «Перечне размеров» Снорри Стурлусона (виса № 45) говорится, что благодаря щедрости конунга руки скальда поблекли «*blika*» от золотых колец. Из «Младшей Эдды» известно, что «слезами Фрейи» называется золото (так как Од, чье имя значит «поэзия, исступление», «отправился в дальние странствия, а Фрейя плачет по нему, и слезы ее — это красное золото»). Так вновь поэтизация образа достигается тем, что совмещаются, сливаются оба члена параллелизма: «дерево (*tré* — средн. род) поблекло от золота» и женщина («дерево скамьи» — *bekkjar tré* — нерегулярный кеннинг) «поблекла от слез (Фрейи)».

Ореолом фольклорных ассоциаций обогащаются и уже упомянутые регулярные «древесные кеннинги», среди которых выделяются прежде всего суггестивностью обозначения, кеннинги, включающие слово «липа»: *lind landrifs grjótnis* — «липа скалы змеи» и *línu lindr* — «липа льна». Lipa — традиционный для любовной поэзии символ, генетически восходящий к весенним майским обрядам и унаследованный из фольклора не только скальдами, но и миннезингерами, вагантами и авторами раннесреднеанглийской лирики (*Hatto A. 1954. P. 193—209*). Универсальность использованных Олавом образов свидетельствует отнюдь не о заимствовании, но о связи его произведений с исконными традициями фольклорной лирики. Взаимодействие двух традиций — стихийной фольклорной лирики с ее *loci communes* и

скальдической поэтики с ее установкой на культ индивидуального эксперимента — помогает рождению авторской лирики, в непосредственной фольклорной образности выражающей чувства данной единичной личности — скальда.

Содержание вис Олава обусловлено личными переживаниями автора, о его чувствах заявлено совершенно однозначно в третьей висе («мне больно», «я желал бы», «женщина рождена мне на горе») и менее непосредственно во второй строфе («дорогое дерево»). Вторая виса Олава привлекает внимание тем, что в ней в противовес узусу скальдической поэзии, агрессивно утверждающей личность автора, субъект повествования «вынесен» за текст. Открытое вторжение автора в произведение скальдической поэтики смещается обретением «безличности» фольклорной традиции и преобразуется в *скрытое* включение автора в структуру текста, когда авторская оценка, авторское отношение воспринимаются «непрерывно, но в опосредованной второй действительностью форме» (Гинзбург Л.Я. 1997. С. 9). Впервые в скальдической поэзии появляются условия для разрушения тождества автора и субъекта повествования, т. е. для того особого воплощения авторской личности, которое характеризует систему лирики. Осознание традиционных фольклорных приемов, знакомых скальду по устной традиции, влечет отступления от нормативной скальдической поэтики, снятие ее автоматизованности, смещение ставшего обычным соотношения конструктивного принципа с материалом.

Висы Олава — образец стадильно позднего скальдического мансёнга — уже не знают прагматики как функционального императива; их эстетическая, а не коммуникативная доминанта не вызывает сомнения. Внешний повод к сочинению стихов, разумеется, сохраняется, но ситуативная обусловленность вис ослаблена, они сочинены уже не *ex tempore*, что показывает их равная уместность в контексте обращения и к Стейнвор, и к Ингигерд. Не столь существенно, кому именно адресованы стихи Олава, они могли бы быть обращены к любой женщине; значительно важнее преодоление ими «симультанности» скальдической поэзии, типизация ситуации — новый шаг к лирике, сделанный скальдическим мансёнгом. Приближение к лирике достигается обретением художественных приемов фольклора, по-новому, «авторски» осознанных, претворенных личным аффектом и предельно усиленных микроскопическим объемом скальдической висы, а главное, «острающих» (в терминологии ОПОЯЗа) условность и нормативность скальдической поэтики.

Фольклорные изобразительные средства осваиваются скальдами в стадильно поздней любовной поэзии и почти отсутствуют в мансёнге «саг о скальдах». Единственное исключение представляет собой пример развернутого сравнения в висе № 28 Халльфреда о Кольфинне, сохранившейся только в одной рукописи «Саги о Халльфреде»:

Pykki mér, es ek þekki  
punnísunga Gunní,  
sem fleybrautir fljóti.  
fley meðal tveggja eyja,  
en þás sek á Sögu  
saums í kvinna flaumí,  
sem skrautbúin skríði  
skeið með gyldum reiða.

(В I 162, 24)

Кажется мне, когда я вижу Гунн головного убора (=женщину, т. е. Кольфинну), точно судно плывет по пути кораблей (=по морю) между двух островов, и когда в собрании женщин я смотрю на Сагу оторочки (=Кольфинну), точно скользит изукрашенная (нарядная) ладья с золотыми снастями.

Двойные сравнения Халльфреда эксплицируют, развивают, в том числе и синтаксически, фольклорные метафоры, ставшие фактом скальдической поэтики в висах Олава. Если метафоры Олава глубоко традиционны, так как опираются и на типичный образ фольклорной лирики, и на собственно скальдические поэтические средства («древесные кеннинги»), то сравнения Халльфреда, соответствуя духу скальдической поэтики, совершенно индивидуальны и, насколько известно, уникальны в скандинавской традиции. Уподобление женщины плывущему кораблю (fley средн. род — «быстроходный корабль» и skeið средн. род — «боевой корабль»), однозначно заданное в первом хельминге, усложняется во второй части полисемией включенных в рифму существительных: sautg — «шитье, оторочка» и «обшивка корабля», flautg — «толпа, собрание» и «прилив, водоворот»; а также прилагательного skrautbuinn — «изукрашенный» (о корабле) и «нарядный» (о человеке). Безусловно, фольклорное изобразительное средство (сравнение) становится индивидуальным авторским приемом; несомненно и то, что этот безличный для фольклора прием наполняется остро воспринимаемым личным переживанием.

Освоение фольклорных художественных средств сопровождается важными изменениями всех уровней организации висы: фразеологии, синтаксиса и стихосложения.

Лексика этой висы Халльфреда не вполне традиционна: богатство словаря, поэтические хейти, архаизмы в ней отсутствуют, однако кеннинги сохраняются. Помимо кеннинга fleybrautr — «путь кораблей», используются и другие: Gunn punnísunga — «Гунн головного убора»

(*isungr* — «головной убор» — знак замужества) и *Sága saums* — «Сага оторочки» (*saumr* — «шитье, оторочка; обшивка корабля»). Легко заметить, что оба кеннинга отнюдь не условны, их мотивированность дополнительно удостоверяется обнажением внутренней формы основы: имя богини «Сага» (*Sága*) — «провидица» сталкивается в одной строке (*sek á Sögu...* — «смотрю я на Сагу...») с тем глаголом, с которым оно этимологически связано, — «видеть, смотреть» (*sjá*; см.: *Frank R.* 1978. P. 163). В мотивированности кеннингов строфа Халльфреда может опираться на аналогичные поэтические «прецеденты» (ср., например, вису № 7 Кормака), но в том, что касается синтаксиса, ее организация отстает от узуса скальдической поэтики.

В отличие от канонической синтаксической структуры, образуемой переплетением немотивированно разъединенных частей простых предложений, виса Халльфреда вся состоит из одного распространенного сложноподчиненного предложения, занимающего все восемь строк строфы. Если нормативная скальдическая поэтика с ее достаточно примитивным синтаксисом варьирует организацию строфы при помощи разнообразных рисунков синтаксической «плетенки» (сходной с таким видом изобразительного искусства эпохи викингов, как орнамент), то Халльфред в своей виси идет по пути разведывания синтаксического богатства фразового единства, развивая, подчиняя, эксплицируя связи между его отдельными частями — четырьмя адвербиальными придаточными. В результате вместо искусственного синтаксического орнамента для посвященных, «прячущего» в своих хитросплетениях тривиальное содержание и тем усиливающего его значимость, синтаксис виси Халльфреда превращается в средство раскрытия смысла. Как и лексика, синтаксис этой строфы теряет не только гипертрофированную изощренность, но и условность, вновь обретая мотивированность плана выражения планом содержания, отказ от которой стал условием существования скальдической поэтики.

Проникновение фольклорного приема снимает искусственность не только скальдического синтаксиса и фразеологии, но и непреложных правил скальдического стихосложения. Предельно формализованная в скальдическом стихе аллитерация попадает на лексемный повтор: *sem fleybrautir fljóti fley* — «как по пути кораблей плывет корабль», что само по себе встречается в поэзии скальдов исключительно редко и только на положении преднамеренного, отвечающего специальному заданию приема (как, например, в знаменитой виси того же Халльфреда о мече: «Меченосец смелый меч, как дар, мне

мечет. Но зачем мечисто, докучать мечами?..» — *Пер. С.В.Петрова*). Звуковое тождество тем самым становится служебным по отношению к смысловому подобию, а потерявшая свою формализованность аллитерация начинает выделять наиболее семантически важные слова — основания для всего развернутого сравнения не только в строке, но в строфе. Маркирующая ключевые «вершины» аллитерация соединяет две краткие строки семантизированным звуковым повтором и вновь воссоздает утраченное скальдами «эпическое» единство долгой строки.

Не должно вызывать удивления, что в результате возвращения к основной эпической структуре (долгой строке) появляется угроза автономности собственно скальдической единицы — краткой строки, с обеих сторон скрепленной изнутри консонансом или полной рифмой. Действительно, в двух из восьми строк строфы (5-й и 8-й) столь ценимая скальдами рифма (составляющая, в отличие от более древней, чем сам скальдический стих, аллитерации, собственное достояние этой поэтической системы) полностью отсутствует, лишая эти строки канонического звукового обрамления. Когда из искусственного, разъединяющего звук и смысл орнамента, немотивированно выделяющего одни элементы и скрывающего другие, выпадают отдельные звенья, нарушается весь звуковой рисунок строфы. Стихосложение, как и фразеология и синтаксис, перестает быть препятствием для восприятия содержания — тройная преграда, делающая проникновение в смысл особенно трудным и потому особенно важным, начинает колебаться.

Упрощение стиха и стиля говорит о преодолении формальной гипертрофии, явившейся следствием того дефектного авторства, которое затрагивало только форму. Необходимость повышать значимость содержания исчезает, ибо оно, переставая быть тривиальным, т. е. тождественным внехудожественным фактам действительности, становится самоценным. В стихах Халльфреда, создающих свой уникальный поэтический образ, превращающих традиционный прием — сравнение — в средство лирического самовыражения, авторская активность начинает распространяться и на содержание. Личность автора реализуется новым, «не-скальдическим» способом, — не бесконечно усложняя и детализируя формальные регламенты, но творя и поэтизируя образ.

Пример использования скальдических приемов в новом конструктивном значении дают висы, приписываемые Магнусу Голононому,

конунгу Норвегии с 1093 по 1103 г.: «Она одна, Мактильд, лишает меня / радости и счастья / и пробуждает вражду — / *ворон на юге пьет из ран*; // учит меня, защищающего / свои земли со щитом, / смуглая женщина — *мечи пронзали щиты* / — мало спать.» (В I 402, 3); «Что на свете есть лучше прекрасной женщины! / *Редко скальд (=я) отвлекается от тоски*. / Очень далек день, который все еще не наступает для воина (=меня). // Тяжелое горе принес я с тинга / из-за того, что — / *люди стоят между нами* — / я никогда не увижусь с женщиной» (В I 402, 4).

Мактильд, чье имя упоминается в первой висе как обычное для мансёнга средство индивидуализации, была сестрой короля Шотландии Эадгара, с которым Магнус вел войну. Вероятно, этим обстоятельством объясняется присутствие «военных» мотивов во вставных предложениях, что само по себе примечательно. Вытеснение всего, связанного с подвигами и битвами — главной темой скальдической поэзии, во вставные предложения, в то время как основная часть висы посвящена выражению внутреннего мира автора, оказывается симптомом перемен, произошедших в поэтической иерархии ценностей. Неудивительно, что вторая строфа Магнуса целиком посвящена переживаниям ее автора, переданным при помощи ключевых для мансёнга слов *þrá* — «тоска», *harmr* — «горе». Ситуативная обусловленность висы почти отсутствует, достигнутая обобщенность описания близка к максимальной: появляются прежде невысказанные в скальдической поэзии общие высказывания: *Hvat's í heimi betra...!* — «Что на свете лучше...!» Можно спорить о художественных достоинствах стихов Магнуса, не поражающих воображение ни своей образностью, ни оригинальностью стиля, но едва ли вызовет сомнение, что перед нами образец лирической поэзии. Интересно отметить, что, несмотря на следование канонам дротткветта, стиль «лирической» висы Магнуса удивительно безыскусен: используется всего один кеннинг (в парентезе), не встречаются замысловатые переплетения предложений. Гипертрофия «плана выражения» — следствие начального этапа осознания авторства — исчезает, когда авторская активность затрагивает «план содержания».

Если в любовной поэзии Магнуса основное содержание обусловлено лирическим самовыражением автора, а повествование о его подвигах оттеснено на «периферию» висы — во вставные предложения, то всего на полвека раньше в стихах деда этого конунга Харальда Сурового, в знаменитых «Висах радости» (1040 г.), мы не находим ничего подобного. В «Саге о Харальде Суровом» рассказывается, что «во

время поездки (в Восточную Державу) Харальд сочинил “Висы радости” (“Gamansvísur”) и было их всего шестнадцать с одинаковым заключением в каждой. Вот одна из них:»

Sneið fyr Sikiley víða  
súð; vörum þá þrúðir,  
brýnt skreið, vel til vánar,  
vengis hjótr und drengjum;  
vættik miðr at motti  
myni enn þinig nenna;  
þó lætr Gerðr í Gørðum  
gollhrings við mér skolla.

(В1329, 4)

Конь скакал дубовый  
Килем круг Сицилии,  
Рыжая и ражая  
Рысь морская рыскала.  
Разве слизень ратный  
Рад туда пробраться?  
Мне от Нанны ниток  
Несть из Руси вести.

(Пер. С.В.Петрова)

«Так он обращался к Эллисив, дочери Ярицлейва конунга в Хольмгарде» (Новгороде). Общеизвестно, что впоследствии Елизавета Ярославна стала женой Харальда.

Об этих стихах Харальда написано много, особенно в России, где они многократно переводились и даже послужили поводом к сочинению А.К.Толстым «Песни о Гаральде и Ярославне».

Трактовка «Вис радости» Харальда как цельного лирического произведения была доказательно опровергнута М.И.Стеблин-Каменским (*Стеблин-Каменский М.И.* 1984. С. 216—220), обратившим внимание на чисто формальный характер припевов в этой поэме. Видимая их связь с непосредственным контекстом отсутствует, так как основная часть поэмы посвящена в отличие от вис внука Харальда Магнуса описанию бранных подвигов самого конунга.

Можно предположить, что с определенного времени упоминание женщины приобретает чисто орнаментальную функцию и превращается в такую же формальную черту скальдического стиля, как кеннинги, переплетения предложений, рифмы и пр. Эти обращения к женщине буквально пронизывают скальдическую поэзию начиная примерно с XI в. Наиболее часто воспроизводимым рефреном оказывается *út minni ekkjur líta* — «женщины будут смотреть», как, например, в анонимном «Флокке боевых соратников» (*Líðsmannaflökkr*) — сочиненном по поводу взятия Лондона в 1017 г.: «Светлая женщина, живущая в камне, будет смотреть — часто оружие сверкает над носителями щита, одетыми в кольчугу...»; или в «Висах о поездке на восток» Сигвата (1020 г.): «Гордые женщины будут смотреть, как мы чмимся сквозь город Рёгнвальда; женщины увидят пыль».

Формальный характер скальдических вставных предложений, не всегда являющихся обращениями, как это видно даже из приведенных примеров, подтверждается и их дальнейшим развитием — возможным редуцированием до восклицания: «О, женщина!», — не имеющего никакой связи с ближайшим поэтическим контекстом. Следовательно, по поводу используемых (начиная с Харальда Сурового) вставных предложений, в которых содержатся упоминания о женщинах (более или менее конкретных, как в «Висах радости», или никак не индивидуализированных — в обращениях «О, женщина!»), следует заключить, что они не имеют прямого отношения к интересующему нас жанру. Для любого исследования, ограничивающего свой материал такими парентетическими внесениями, закономерно предпринят вывод об отсутствии у скальдов любовной поэзии и невозможности появления лирики на этой стадии литературного развития.

От окказиональных вис, содержащих сообщения фактического характера, в которые вклиниваются никак с ними не связанные обращения к неконкретной женщине, следует отличать те случаи, когда: а) подобное обращение обусловлено непосредственным стихотворным контекстом; б) адресат индивидуализирован; в) содержание всей висы имеет отношение к прямому или «симптоматическому» выражению переживания. Этим условиям отвечают в большей или меньшей степени скальдические висы, с которыми, как можно предположить, связан следующий этап развития рассматриваемого жанра: «Действительно, твои волосы (стан?), / умная Биль (=женщина), более / прекрасны, чем удругих / увитых золотом жен. // Опора долины ястреба (=женщина) / позволяет упасть на плечи своим / волосам — я обагрил когти жадного / орла — золотым, как шелк».

Эта виса принадлежит ярлу Оркнейских островов Рёгнвальду Кали, одному из авторов знаменитого «Ключа размеров» (*Háttalykill*). Обстоятельства сочинения этой строфы хорошо известны и многократно прокомментированы (*Gering H.* 1911. S. 428–434; 1915. S. 1–17; *Meissner R.* 1925. S. 140–191). В 1151 г. во время крестового похода Рёгнвальд Кали остановился в Лангедоке в Нарбонне, которой в то время правила виконтесса Эрменгарда, покровительница многих трубадуров: Пейре Роджьера, Пейре Овернского, а может быть, даже Бернарта де Вентадорна. При дворе Эрменгарды Рёгнвальд Кали сочинил, помимо приведенной, еще одну вису: «Долго будет помнить слова Эрменгарды / знатный человек, / величественная женщина хочет, / чтобы мы отправились страной Ран (=морем) к Иордану. // Но,

когда осенью деревья жеребца волн (= мореходы) / вернутся морем с юга, / мы пустимся в путь / по дороге китов (= морю) к Нарбонне».

По одной весе сочинили также спутники ярла Рёгнвальда, исландские скальды Одди Глумссон и Армод. Тема стихов Одда — хвала в честь Эрменгарды: «Вряд ли мы, как я думаю, / достойны Эрменгарды, / знаю я, что умная земля головной повязки (= женщина) / может быть названа конунгом среди женщин; ё ибо Биль огня / опоры колец (опора колец = рука, огонь руки = золото, Биль золота = женщина, т. е. Эрменгарда) / — пусть живет она счастливо под домом солнца (= небом) / — достойна много лучшего». Тема висы Армода — выражение его чувств к Эрменгарде:

Ek mun Ermengerði,  
þema annars sköþ verði,  
maðr elr sùt of svinna,  
síðan aldri finna;  
værað sæll, ef ek svæfa,  
(sýn væri þat gæfa),  
brúðr hefr allfagrt enni,  
eina nótt hjá henni.

(B1511, 3)

Я никогда вновь  
не найду Эрменгарды,  
если судьба не ссудит иначе,  
многие терпят горе из-за умной.  
Я был бы счастлив, если бы мог уснуть  
— большим счастьем это было бы —  
у женщины очень красивый лоб —  
на одну ночь рядом с нею.

Влияние провансальской поэзии на эти четыре висы едва ли может быть оспорено. Действительно, обстоятельства их сочинения, казалось бы, исключают любые сомнения. Даже для тех, кто уверен в аутентичности скальдических стихов до XII в., «нарбоннский эпизод» подтверждает реальность путей, по которым начиная с середины этого века осуществлялось влияние поэзии трубадуров. Сами висы тоже обычно рассматриваются как свидетельства того, сколь успешно мог имитироваться скальдами стиль провансальских кансон. В доказательство исследователи часто ссылаются на такие характерные черты их семантики, как восхваление дамы, утверждение ее превосходства, в том числе внешнего (описание волос), над другими, мотив служения и самоумаления автора, отсутствие прямой связи с ситуацией и, наконец, обстоятельства исполнения стихов, напоминающие придворную этикетную игру (Andersson Th. 1965. P. 16—21).

С перечисленными аргументами трудно спорить. Тем не менее так же трудно представить себе, что многовековая, предельно консервативная и устойчивая традиция скальдической поэзии оказалась мгновенно отвергнутой ради столь же моментально усвоенной иноязычной системы поэтики. Попытаемся показать, что даже исполненные на роди-

не трубадуров висы не могут считаться примером контаминации двух традиций, но полностью находятся в русле скальдической поэтики.

Начнем с самого важного аргумента — отсутствия связи стихов скальдов с ситуацией. Невозможно привести все прозаические контексты, сопровождающие исполнение каждой строфы, поэтому ограничимся ситуацией сочинения первой висы. В «Саге об оркнейцах» рассказывается, что однажды, когда Рёгнвальд присутствовал на пиру в Нарбонне, Эрменгарда вошла в зал в сопровождении своих дам: «Она несла в руке кубок, была одета в прекраснейшие наряды и распустила волосы, как девушка, перехватив их золотой лентой у лба». Рёгнвальд взял ее за руку и произнес первую из своих вис.

Ситуативная обусловленность этой висы, чье содержание непосредственно следует из приведенного контекста, не вызывает сомнений. Тема висы Рёгнвальда — констатация актуальной ситуации: «женщина распустила волосы» — имеет многочисленные параллели в скальдической поэзии. Например, у Кормака: «Волосы, что расчесывает Сив льняной повязки (=женщина), я оцениваю...»; у Эйнара Скуласона: «земля ложа змеи (=женщина) позволила светлomu снегу головы (=волосам) свободно струиться...»; у Снорри Стурлусона: «Я вошел туда, где красивейшая женщина сидела в палатах, Герд головной повязки (=женщина) распустила свои волосы». В «Саге о Кормаке» говорится: «Ее (Стейнгерд) волосы были лучше, чем у (других) женщин»; в «Саге о Гуннлауге» сказано, что волосы Хельги были «красивы, как золото», — контаминация этих двух описаний эквивалентна изображению волос Эрменгарды в первой висте Рёгнвальда.

На основании приведенных примеров можно заключить, что описание внешности женщины в прозе и в скальдической поэзии часто ограничивалось этим своеобразным символом красоты. Утверждение превосходства одной над другими и ее восхваление также не ново ни для скандинавской поэзии, ни для прозы, как это явствует из процитированных отрывков. Известен поэзии скальдов и мотив служения, причем уже со времен Харальда Сурового. Вспомним его последнюю вису перед битвой при Стиккладире: «Так велела верная Хильд поля трупов» и «носительница ожерелья велела мне...».

Значительно более трудно опровергаемым аргументом в пользу провансальского влияния на висы, созданные в Нарбонне, оказывается самый факт их сочинения. Действительно, ситуация, когда три скальда в полном согласии друг с другом и без каких-либо признаков соперничества исполняют любовные стихи в честь одной и той же да-

мы, не имеет аналогов в скандинавской культуре ни до XII в., ни позже. Тем не менее хорошо известно о том, что многие скальды сочиняли хвалебные песни в честь одного конунга. По ситуации исполнения стихи в честь Эрменгарды оказываются ближе к жанру панегирической поэзии, чем к мансёнгу.

Обратим внимание, что за исключением последней висы Армода, никакой речи о чувствах или переживаниях в приведенных панегириках нет. Помимо восхвалений эти стихи содержат типичные для хвалебных песней в честь властителей упоминания о бранных подвигах (ср.: «...я обагрил когти жадного орла» — в первой висе Рёгнвальда) и пожелания счастливой жизни, а в одной из строф Эрменгарда прямо именуется конунгом: «Умная женщина может быть названа конунгом среди женщин». Итак, если рассматривать стихи в честь Эрменгарды как хвалебные висы, а не мансёнг, то отсутствие соперничества их авторов не покажется странным.

Разумеется, традиция панегирической поэзии, которой обусловлены характерные черты первых трех вис, сочиненных в Нарбонне, никак не объясняет особенности четвертой висы. Виса Армода действительно не похожа на хвалебную, но для ее истолкования нет нужды встраивать ее в традицию провансальских *preislied*. Бросается в глаза преемственная связь висы Армода с другой, не менее исконной скандинавской традицией, составляющей основной предмет изучения в данной главе. Изображение переживания автора, само чувство («горе»); ссылки на судьбу, препятствующую счастью; описание внешности, сфокусированное в одной черте — «красивый лоб»; функциональная волюнтаривность — однозначно выраженное скальдом желание, — все говорит о том, что в XII в. мы вновь встретились с мансёнгом. Естественно, что мансёнг Армода стадиально поздний, о чем свидетельствует и его семантика, в частности такие общие рассуждения, как «многие терпят горе из-за умной», и его относительно безыскусный стиль, и стих — размер, основанный на парной конечной рифме.

К приведенным аргументам в пользу автохтонности скальдических стихов можно добавить и то, что все четыре «нарбоннские» висы полностью соответствуют формальным канонам поэзии скальдов: в них присутствуют канонические рифмы и аллитерации, вставные предложения и кеннинги. Перед нами — типичные образцы дротткветта, пусть и сочиненные на родине трубадуров.

История мансёнга продолжается и в следующем, XIII веке, что можно показать на примере двух произведений: «Драпы о йомсви-

кингах» («Jómsvíkingadrápa») оркнейского епископа Бьярни Кольбейнссона (ум. 1223 г.) и «Пословичной песни» («Málsháttakvæði») неизвестного автора. В обеих поэмах употреблен и сам термин «мансёнг», но, как может показаться, в разных значениях. В «Драпе о йомсвикигах», рассказывающей о битве йомсвикингов с норвежцами (926 г.), этот термин встречается, когда речь идет о хвастливом обете одного из воинов, Вагна Акасона, на пиру перед походом: «Тогда дробитель ожерелья (=воин) сказал / мансёнг о Гна колец (=женщине)» (Pás menbroti mælti / mansong um Gnó hringa, *B II 9*, 42).

В драпе текст мансёнга не приводится и его содержание не раскрывается, однако из прозаических описаний пира йомсвикингов, например в «Саге об Олаве Трюггвасоне» (гл. XXXV), известно, что Вагн высказал намерение разделить ложе с Ингибьёрг, дочь норвежского военачальника Торкеля Глины. Последствия мансёнга Вагна становятся очевидными из дальнейшего содержания драпы. После сокрушительного поражения йомсвикингов головы им рубит сам Торкель Глина, которому Вагн вновь повторяет свой обет. Далее события развиваются совершенно непредсказуемо. Разъяренный Торкель замахивается на Вагна секирой, но падает, и Вагн убивает его. Норвежский ярл Эйрик дарит Вагну жизнь и женит его на Ингибьёрг. Представление автора поэмы о действительности мансёнга во времена событий двухсотлетней давности, равно как и о его содержании, не вызывает сомнений и, может быть, объясняет для нас его традиционное отсутствие в тексте.

В отличие от мансёнга Вагна, упомянутого, но не процитированного, «Драпа о йомсвикигах» содержит так называемый формальный мансёнг самого Бьярни Кольбейнссона — жалобы на его собственное неразделенное чувство, составляющие стев, т. е. припев драпы:

Ein drepr fyr mér allri, <...>  
ítrmans kona teiti;  
góð ætt of kómgr grimmu <...>  
góedings at mér stríði.

Убивает всю мою радость <...>  
жена знатного человека,  
Из хорошего рода та, <...>  
что причиняет мне жестокое горе.

(*B II 5–6*, 23)

Этот стев переплетается с рассказом о йомсвикигах, с которым он, казалось бы, никак не связан, следующим образом: «Убивает всю мою — Отважный вождь храбро велел спускать на воду корабли — радость жена знатного человека. — Из хорошего рода та, — Взошли на корабль воины, искусные в шуме копий (=битве) — что причиняет мне

*жестокое горе»* (виса № 15). Независимость от главной темы повествования делает на первый взгляд явным чисто формальный характер этих вставок. Была даже сделана попытка представить их как пародию на лирические рефрены в других поэмах (*Vries J. de. 1967. S.35*).

Трудно с уверенностью утверждать, что за сетованиями Бьярни скрываются факты его биографии, однако очевидно, что содержание стевов драпы мотивировано ее лирическим началом: «Горечь тоски терзает меня, как и прежде. Горе приносит мне женщина с красивыми руками. Все-таки я хочу сочинить песнь. Очень несчастен я из-за женщин». «Я долго уже люблю эту женщину. Я привязан к молодой расточительнице огня луга лосося (=женщине). Все-таки я слишком мало сочинил о знатной сосне меда, тогда как мне нужно сочинять о разливающей брагу (=женщине)». И далее: «Следует сочинять о многом другом. Скальд сложил драпу о шуме битвы. Эту историческую песнь (*soǰu-kvæði*) я исполняю людям».

Легко увидеть, что приведенные строфы Бьярни преемственно связаны с традицией скальдического мансёнга со всеми ее характерными чертами (ср. на вербальном уровне воспроизведение одних и тех же слов, обозначающих привычные для мансёнга чувства — печаль, тоска: *óteitr, sùt, harmr, stríð* и т. д.). Разумеется, в XIII в. этот жанр эволюционировал (об этом можно судить, сравнивая стихи Бьярни с висой Армода об Эрменгарде), и прежде всего формально. Тенденция к упрощению формы, которую можно заметить в стадильно позднем мансёнге, прежде не затрагивала метра — его размером всегда оставался канонический дротткветт, опиравшийся на пятивербовую скальдическую традицию. В поэме Бьярни преодоление формальной гипертрофии впервые захватывает метрику: размер «Драпы о йомсвикингах» — мунворп (*munnvǫrþr*) — облегченный дротткветт без рифмы в нечетных и с консонансом в четных строках.

Из многих интонаций мансёнга стихи Бьярни унаследовали одну, превратившую их в интроспективную «поэтическую жалобу», как называл элегию Шиллер. Однако рассказ о душевных переживаниях — не единственная тема лирического вступления Бьярни. В каждой следующей висе все настойчивее звучит желание сочинить песнь, причем именно о «той, что причиняет горе». Поэтому переплетение нового, имеющего биографический смысл, мансёнга с рассказом о последствиях древних стихов, принадлежащих к тому же жанру, не кажется совсем произвольным. Можно представить себе, что воспоминание об эффективности не приведенной висы Вагна должно было наделить

стихи Бьярни аналогичной силой воздействия на ситуацию. Конечно, мы вправе лишь высказывать предположения об ассоциациях, связанных с интересующим нас жанром в представлении скальда XIII в., ибо текст «Драпы о йомсвикингах» дает нам только косвенные свидетельства. Другое произведение XIII в., «Пословичная песнь», приписываемая тому же Бьярни Кольбейнссону, содержит более однозначные рассуждения об этом жанре, но одновременно и завершает его историю в поэзии скальдов.

Эта поэма, представляющая собой версифицированный перечень пословиц, начинается отнюдь не с гномической, но с лирической «ноты»: «...встретятся здесь горестные слова, / по справедливости я должен рассказать / — она не думала ни о ком, кроме себя, — / как женщина с умными глазами повела себя со мной» (строфа № 3).

Биографическая тема продолжается (называется имя той, о ком идет речь), переплетаясь с основной «паремиологической»: «Каждому лучше заниматься своим делом, хитрая лиса дала себя знать старой овце, она умела строить много козней, так обошлась со мной Раннвейг». Появление общих рассуждений, противопоставленных агрессивно личной скальдической поэтике, сближает «Пословичную песнь» с гномами мифологических песен «Старшей Эдды», например «Речей Высокого», трактующими сходные темы: «Девы нередко, / коль их разгадаешь, / коварство таят; / изведаль я это, / деву пытаюсь / к ласкам склонить; / был тяжко унижен / жестокой и все ж / не достиг я успеха» (Пер. А. Корсуна; строфа № 102). Нетрудно убедиться, что объединение «общих истин» с индивидуальными мотивами не изобретено автором «Пословичной песни», но восходит к эддической поэтике. Однако если обобщение, стихийно достигнутое правилами житейской мудрости в «Эдде», рождается из практических потребностей повседневного быта, то в поэме Бьярни, созданной на закате скальдической традиции и усвоившей ее опыт, обобщение приобретает эстетическую функцию: гномическая тема наделяет биографическую художественной убедительностью и тем мотивирует рефрен. В отличие от «Драпы о йомсвикингах» рефрен, также допускающий аналогии с «Речами Высокого» («Никто за любовь / никогда осуждать / другого не должен; / часто мудрец / опутан любовью, / глупцу непонятной». // «Мужей не суди / за то, что может / с каждым свершиться; / нередко бывает / мудрец безрассудным / от сильной страсти» Пер. А. Корсуна), не вплетается в основное повествование, а занимает отдельную полустрофу, повторяющуюся после первого хельминга строфы, например:

Ástblindir 'ro seggir svá  
sumir, at þykkja mjök fás gá  
(þannig verðr um mansöng mælt)  
marga hefr þat hyggna tælt.

(В II 143, 20)

Ослеплены любовью мужи так, что  
больше мало о чем думают, — о том  
рассказывается в мансёнге, — много  
достойных было так обворожено.

Рефрен:

Ekki var þat forðum farald,  
Finnan gat þó ærðan Harald,  
hönnum þótti sólbjört sú;  
sliks dæmi verðr morgum nú.

(В II 140, 11; 141, 14; 142, 17; 143, 20)

Тоска была прежде уделом немногих,  
все же финка свела с ума Харальда,  
она казалась ему солнечно светлой —  
такая судьба постигает теперь многих.

Не вызывает сомнений контекстуальная обусловленность рефрена, напоминающего о печальной судьбе Харальда Прекрасноволосого и финской колдуньи Снефрид, в честь которой была сочинена «Драпа о Снефрид» («Snæfríðardrápa», см. выше). Первая часть висы содержит самое общее представление о главной теме мансёнга, рефрен конкретизирует ее, сопоставляя с известным примером из прошлого. Традиционность темы акцентируется и с помощью лексических средств: *ekki* — «тоска» — одно из ключевых слов скальдического мансёнга, контекстуальный синоним слова *óst*, возникающего в качестве первого элемента композита *ástblindir* — «слепые от любви» и «задающего» вместе с содержанием висы и семантику всего жанра. Образы адресатов мансёнга суммируются ассоциативной сферой прилагательного *sólbjört* — «солнечносветлая», наконец выделяющего типическую черту и объясняющего причину «слепоты» авторов. Свет, сияние (ср. в висах Кормака: *björt ljós* — «сияющий свет» № 2; *ljós línu Hlín* — «светлая Хлин льна» № 19; *ljós lín-Gefn* — «светлая Гевн льна» № 24; *ljós brúna himni* — «светлое небо бровей» — лоб № 3; *ljóst lík* — «светлое лицо» № 7; у Халльфреда: *ljós víf* — «светлая женщина» № 15; у Гуннлауга: *svanmær lýsi-Gunnr* — «лебединопрекрасная Гунн света» № 17) входит в образ адресатов мансёнга, что подтверждают и их красноречивые прозвища: *Eukyndill* — «Светоч Острова»; *Daggeisla* — «Дневной Луч»; *Landaljómi* — «Сияние Стран». Итог функциональности мансёнга также подводится средствами лексики (ср.: *sega* — «сводить с ума»; *tæla* — «завораживать, очаровывать»), подчеркивающими те магические ассоциации, которыми наделен этот жанр в восприятии автора «Пословичной песни». Участие судьбы *dæmi*, условно говоря,

объединяет ту древнюю магию, благодаря которой Снефрид «свела с ума Харальда», с тем, о чем и прежде и ныне «рассказывается в мансёнге».

Свидетельство этой поэмы важно не только потому, что это единственная прямая оценка жанра, данная с внутренней точки зрения самой культурой, но и из-за того, что она полностью совпадает с представлением о мансёнге, создаваемом немногими зафиксированными письменностью памятниками. Это поэтическое свидетельство XIII в. сводит воедино и скудные реплики прозаических контекстов, избегающих поэтических цитат, и те образцы скальдической поэзии, которые никогда не именуется мансёнгом, но совпадают с ним по семантике и функции. Как было показано, «Пословичная песнь», подобно «Драпе о йомсвикингах», еще находится в русле скальдической традиции, однако в ее структуре и содержании происходят существенные изменения. Превращение общих рассуждений (невозможных в мансёнге скальдов вследствие его предельного «индивидуализма») в основную лирическую тему оказывается симптомом важных системных нарушений поэтики скальдов. Появление гномов в качестве «общих истин» одновременно ослабляет и тематическую связанность (воздействие на актуальное настоящее как предмет поэзии скальдов), и «коммуникативную недостаточность» (требующую опоры на комментирующий текст) и делает возможным изъятие любой висы из ее ситуативного контекста. Параллельные с эволюцией семантики изменения структуры (освоение больших форм) и трансформация метрики (не дроткветт, но мунворп в «Драпе о йомсвикингах» и хрюнхент в «Пословичной песни») уже подготовили переход к иной, преимущественно связанной со скальдическим стихом поэтической системе. История мансёнга не закончилась на закате поэзии скальдов — ему было суждено пережить скальдический стих и сохраниться, на первый взгляд неузнаваемо изменившимся, почти до наших дней.

В XIV в. в Исландии возникает новый повествовательный жанр — римы, унаследовавшие от скальдической поэзии многие черты стиля: кеннинги, вариации размера, звуковые повторы. На протяжении двух веков (до середины XVI в.) более или менее обязательной вступительной частью римы была лирическая «любовная песнь», которая называлась «мансёнгом». Представление о мансёнге рим легко составить по лирическим вступлениям к «Драпе о йомсвикингах» и «Пословичной песни». Относительная независимость вступлений от главной темы, наметившаяся уже в этих поэмах, усиливается в мансёнге рим,

представляющем собой абсолютно автономное произведение, которое никак не связано с содержанием основного текста.

Тематически мансёнг рим также близок к поэмам Бьярни; стереотипные сетования на неразделенное чувство, обращения к женщине составляющие его содержание, окончательно превращаются в лирическое общее место. Помимо тематики, мансёнг рим унаследовал от исландского скальдического жанра его основную «тональность» — от обвинений и упреков до сетований и жалоб. В типичном случае гнев автора вызван как поведением той, кому адресовано вступление, так и теми, кто пользуется своим поэтическим даром во зло другим или для того, чтобы дурачить (*fiſla* — «дурачить, соблазнять») женщин (вспомним о скальдическом мансёнге). Во втором случае основную часть вступления занимают объяснения автора, почему он не хочет сочинять мансёнг. Однако заявления от первого лица — не более чем дань традиции исполнения (*Kuhn H.* 1991. Р. 316), полностью подчиняющей себе авторскую индивидуальность. В завершение того процесса, который наметился уже в поэмах Бьярни, лирическое «я» автора полностью отделяется от субъекта повествования. Открытому вторжению автора мансёнга противостоит скрытое «затекстовое» его включение в основную часть рим, что, возможно, в какой-то степени объясняет их анонимность.

Авторы этих произведений, вернее было бы назвать их «версификаторами» (в отличие от скальдов, чье авторское самосознание распространялось на укорененную в языке форму), или скрывают свои имена, или зашифровывают их в анаграммах, или прячут свою подпись в рунах. Нежелание быть узнаваемыми сохраняется на протяжении XIV — XV вв., т. е. до тех пор пока была жива скальдическая традиция или память о ней: с XVI в. сочинители мансёнгов рим, утратив основание для сравнения, уже неизменно заявляют о своем авторстве.

Несколько дольше сохраняется практика сокрытия имени женщины, которой адресован мансёнг, — анаграмматический или рунический сеньяль используется даже в XVII в. Освоение европейских ролевых моделей, вне сомнения, восходящих к лирике трубадуров, совершается в XVI в.; до этого периода развитие мансёнга рим относительно независимо идет в сторону все большей типизации и обобщения, т. е. совпадает с тенденцией эволюции сходного скальдического жанра. В области формальной организации направление развития кажется противоположным: гипертрофия и условность формы в мансёнге XIV — XV вв. достигают максимума, что отличает его от основ-

ной повествовательной, эпической структуры римы. Тем самым римы как бы наследуют двум традициям: скальдической — в мансёнге и саговой — в «эпической» части, семантически связанной с сюжетами «рыцарских саг».

С XVII в. делается выбор в пользу содержания (efni) в ущерб формальной красоте, виртуозности (hagleikr); стиль мансёнга сближается с основной частью римы. Перечень возможных тем мансёнга расширяется, содержанием его становятся жалобы на измену поэтического дара, возраст, бедность и беды, надежда на награду и т. д. Происходит своеобразная ретимологизация термина «мансёнг»: вместо песни, направленной на конкретную женщину (maþ, средн. р. — «рабыня, женщина»), начало римы занимает обращение к покровителю (mannr, maðr, мужск. р. — «мужчина, человек»).

В XVIII в. вступления к римам все чаще обыгрывают условности мансёнга, например, предлагая буквальную трактовку мифа о поэтическом меде. История мансёнга возвращается к началу начал всей скальдической поэзии. Структурные детали мансёнга, в частности инвокации Одина, изложение мифа о происхождении поэзии и т. д., остаются неизменными, однако получают новую, комическую функцию. Возникает принципиально иная установка: направленности на актуальную ситуацию противопоставляется направленность на определенную систему поэтики. Прагматическая действенность мансёнга сменяется пародийной, формальная виртуозность превращается в нарочитость. Мансёнг оказывается благодарным объектом для пародии в силу автоматизованности своей семантики и структуры. Таким образом, в поздних римах, с одной стороны, происходит вторичное «экспериментальное» освоение поэтики мансёнга путем подражания, а с другой — обнажается ее условность и ускоряется эволюция от автоматизации к индивидуализации. От прежнего скальдического жанра остается лишь превратно истолкованное имя, а может быть, и воспоминание о его исконной магической, затем эстетической, лирической и, наконец, пародийной действенности.

\* \*  
\*

Синхронно-функциональный анализ любовной поэзии (мансёнга) позволяет представить его в качестве самостоятельного скальдического жанра, характерная черта которого состоит в доминанте прагматической, восходящей к магической, функции. Отсутствие выраженных формальных особенностей (основную единицу составляет

скальдическая строфа — виса) не может рассматриваться как свидетельство нечеткой жанровой отграниченности мансёнга, так как объясняется жесткостью и консерватизмом канонизованной скальдической традиции, полностью подчинившей себе поэтическую практику и унифицировавшей вису в качестве абсолютно обязательной минимальной структуры.

Эволюция мансёнга начинается с констатации конкретных фактов ради угрозы и похвалы. Факты скорее сообщаются, чем описываются, а констатируемая индивидуальная ситуация укладывается в простейшую схему: субъект — объект — посессивность. В оценке этой ситуации скальдом главное — хвала в адрес субъекта действия, второстепенное — хвала его объекту (висы № 18, 19 Халльфреда, примыкающие к ним строфы № 3, 5 Бьёрна и, вероятно, стадиально более ранняя виса Тьёрви, сопровождаемая его индивидуальным ритуалом). В мансёнге Эгиля (и висе № 2 Бьёрна) предмет описания все еще составляет не чувство автора, но внешние симптомы его проявления, сообщаемые как побуждение к действию. Прагматика на этой стадии развития жанра явным образом доминирует над информативностью. Мансёнг все еще стоит ближе к любовной магии, чем к любовной лирике.

К следующей ступени эволюции относятся те скальдические висы (например, строфы № 2—3 Кормака), в которых факты описываются ради изображения переживания автора. Стабилизируется структура строфы: в первом хельминге сообщаются обстоятельства сочинения висы, второй хельминг содержит реакцию скальда на эту ситуацию. Описание ситуации занимает здесь большую часть висы, что свидетельствует о появлении установки на коммуникативность. Преодоление информативной недостаточности обуславливает относительную независимость мансёнга от комментирующего текста саги, самостоятельность вис выражается в вариативности атрибуций и контекстов. Внешний повод к сочинению на этой ступени развития жанра важнее, чем внутреннее переживание — изъяснение эмоций вытесняется во вставное предложение, чувства лишь называются, но не описываются.

В отдельных висах Кормака, Гуннлауга, Магнуса Голоногого, напротив, указание на ситуацию дается во вставном предложении, индивидуальное чувство заявляет о своих правах и поглощает автора настолько, что становится основным, а иногда и единственным предметом изображения (ср. висы № 7, 8 Кормака, № 19 — Гуннлауга и № 24 — Бьёрна Асбрандссона). Переживаемое скальдом изображается не по внешним признакам, а по внутреннему состоянию автора. Непо-

средственным описанием чувства утверждается право автора на индивидуальную эмоциональную жизнь. Лирическое самовыражение сопровождается на этой стадии эволюции появлением эстетизированного пейзажа и изображением внешности женщины. Наряду с прагматической, информативной и экспрессивной целью впервые появляется эстетическая задача. Тем не менее как лирика скальдической мансёнг остается не вполне полноценным: о недоразвитости художественной функции говорит сохранение функционального синкретизма — знака архаики. Эволюция мансёнга — это история его освобождения от магической функции, однако, даже полностью переродившийся в лирическое общее место, мансёнг в римах содержит invocации как воспоминание о своей исконной утилитарности. С прагматичностью мансёнга связано сохранение им на всем протяжении его развития «направленности на конкретное лицо» (преодоленной только поэтикой рим), так же мешающей ему окончательно превратиться в лирику, как и функциональный синкретизм.

«Протолирика» скальдов отражает древнейшую стадию индивидуальной лирики, содержание которой предопределено событиями действительности. Автобиографическая конкретность стихов присутствует всегда, но в типологически позднем мансёнге скальдам удается абстрагироваться от единичных фактов и конкретных подробностей и вычленил нечто общее в индивидуальных ситуациях (ср. висы Бьёрна Асбрандссона и Бьёрна Арнгеирссона). На этой ступени эволюции появляется иное отношение к ситуации: из способа фиксации единичного факта мансёнг превращается в средство поэтизации действительности. Лирическое переосмысление содержания и появляющиеся признаки обобщения ситуации говорят о том, что в мансёнге впервые в скальдической поэзии авторское самосознание начинает преодолевать пассивность по отношению к содержанию. Второстепенный жанр, каковым является мансёнг, не скованный столь жесткими канонами, как, например, панегирическая поэзия, скорее способен побороть бремя традиционности. Освобождение автора любовной поэзии от обязанности сообщать только «действительно случившееся», предопределявшее содержание стихов внехудожественными биографическими фактами, говорит о распространении авторского самосознания от формы к содержанию. Параллельно с этим процессом идет упрощение скальдического стиха и стиля: дротткветт осознается как неадекватная форма для лирического самовыражения. На закате скальдической традиции начинаются поиски новых, более

подходящих метрических средств (мунворл, хрюнхент), приводящих к переходу в мансёнге рим к размеру ферскейтт. Постепенно преодолевается формальная гипертрофия поэзии скальдов — результат особого типа авторства, распространявшегося преимущественно на форму. Чем индивидуальнее вклад автора в содержание, тем менее условной, вычурной, аномальной становится форма. Авторская индивидуальность начинает проявляться по-новому: не в бесконечном варьировании, детализации и усложнении формальных канонов, но в эстетизации и обобщении содержания.

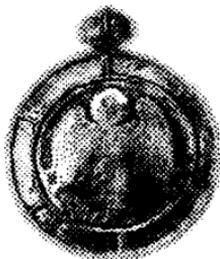
Шаг к типизации, сделанный скальдическим мансёнгом, приближает его к поэтике «общих мест», возвращая на стадию героических элегий «Старшей Эдды» и обогащая его содержание ореолом фольклорных ассоциаций. Подчеркнутая «неформульность» скальдической поэзии — следствие культа индивидуального формального эксперимента, вызвавшего неутолимую жажду обновления формы как единственного средства подчинить действительность, — сменяется в типологически позднем мансёнге традиционностью почти фольклорных изобразительных средств (психологических параллелизмов, сравнений, эпитетов; ср. вису № 28 Халльфреда, висы Олава). Может показаться, что скальдический мансёнг не достигает в своей экспрессии ни мизогинической гномики мифологических песней «Старшей Эдды» (ср. «Драпу о йомсвикингах» Бьярни Кольбейнссона и «Речи Высокого»), ни силы духа и глубины переживаний, изображенных в героических элегиях. Однако поздний скальдический мансёнг нельзя считать шагом назад по сравнению с эддической поэзией, так как в этом жанре скальды вновь обретают утраченную способность к обобщению ситуации и эстетическому восприятию действительности, но не неосознанную, как в «Эдде», не стихийную, продукт которой осознается как быль, а достигнутую в результате индивидуальной творческой деятельности. Когда творческий акт, прежде направленный только на форму, захватывает и содержание, делая авторство полноценным, рождается лирика в собственном смысле слова. Магическая «эффективность» скальдического мансёнга уступает место эстетической действенности лирической поэзии.

Возможность аналогий с поэтиками инокультурной, в частности провансальской, традиции исключается прежде всего тем, что скальдическая протолирика стадияльно значительно более ранняя. Можно утверждать ее большую типологическую «древность» даже по сравнению с античной лирикой. Уже в любовной поэзии первого греческого

лирика Архилоха, выливающейся потоком оскорбительных ямбов в адрес отца отобранной невесты (ср. вису №13 Гуннлауга), речь идет о вымышленных событиях (ср. связь вымысла с поэтической формой в «Поэтике» Аристотеля: «поэту следует быть больше творцом фабул, чем метров»), достигнуто обобщение ситуации (ср. в «Поэтике»: «поэзия говорит об общем, история — о единичном»), хотя сохраняется «направленность на конкретное лицо» (ср. у Аристотеля: «ямбические поэты пишут на отдельных писателей»), автор уже полностью отделен от лирического героя, а чувство одухотворено достаточно, чтобы появилось незнакомое скальдам понятие возвышенно-духовной любви. Можно в самой гипотетической форме высказать предположение, что скальдическая поэзия типологически ближе к тому этапу развития словесности, который реконструируется для долитературного периода античной культуры, когда на единой стадии магической дорелигиозной обрядности еще соседствуют плач, брань и эротика, дающие начало элегиям, ямбам и любовной лирике (*Фрейдберг О.М.* 1936. С. 43, 131).

«Прорыв» к лирике оказался возможным на той ранней ступени поэтического развития, которую представляет собой поэзия скальдов, так как в ней впервые в истории литературы Западной Европы предмет высокой поэзии становится единичный факт настоящего, а индивидуальное самосознание автора, утверждающееся, иногда почти агрессивно, делает все творчество предельно субъективным, насквозь проникнутым оценочным началом (ср. «я оцениваю» Кормака). Несмотря на то что появление авторского самоутверждения обычно относят к XI в. (*Curtius E.R.* 1953. Р. 485—486), скальды на два века раньше осознают себя индивидуальными творцами высокоценимой поэтической формы (*Clover C.* 1978. Р. 63—81). Результат этого осознания в прозе — те саги, которые принято называть в литературе «сагами о скальдах». Хотя это не собственно «биографии» в современном смысле слова, а те же «саги об исландцах» (или «родовые, семейные саги»), они говорят об утверждении интереса к личности скальда и могут рассматриваться как свидетельства того, что начинается переход «от певца к поэту», о котором писал А.Н.Веселовский: «Анонимный певец эпических песен сменяется поэтом, и о нем ходят не легенды, как о Гомере и Гесиоде: у него есть биография, подсказанная отчасти им самим, потому что сам он охотно говорит о себе, заинтересовал собою и себя и других» (*Веселовский А.Н.* 1989. С. 219). Об утверждении интереса к личности поэта говорят и древнеисландские «саги о скальдах».

«Саги о скальдах», обе «Эдды», исландские судебники — эти памятники образуют своего рода синхронное контекстуальное окружение для рассмотренного скальдического жанра. Диахрония мансёнга — происхождение и эволюция — проецируется в синтагматику: от этиологии поэзии, связанной в «Младшей Эдде» и «Саге об Инглингах» с заклинаниями, рунической магией и колдовством; от запретов, налагаемых на мансёнг исландскими судебниками, — свидетельств особого статуса поэзии в Исландии; от эддической «версии» заклинаний (гальдралага) — к стихийной типизации элегий «Старшей Эдды», предвосхищающих ее осознание в мансёнге, и подтверждению уже заявленной авторской индивидуальности «сагами о скальдах». Парадигматика жанров — начиная с зарождения культа формы, укорененного в магии заклинаний, и до его преодоления в мансёнге, эволюционирующем в лирику, — включает всю историю скальдической поэзии. Гипотетическая эволюция жанра — не самоцель, но один из возможных способов установить закономерности происхождения индивидуальной авторской поэзии и ее преобразования в лирику. Уникальность скальдической поэзии состоит в том, что она дает возможность наблюдать процессы самозарождения лирики в Европе.



# Становление древневаллийской лирики

*...поэт— существо легкое, крылатое и священное; и он может творить лишь тогда, когда сделается вдохновенным и исступленным и не будет в нем более рассудка; а пока у человека есть этот дар, он способен творить и пророчествовать...*

Платон «Ион» (Пер. Я. М. Боровского)

**НАИБОЛЕЕ** типологически близкий аналог англосаксонской лирике можно найти в валлийской поэзии. Эта поэтическая традиция, одна из самых ранних в европейском Средневековье, сохранилась в древних рукописях Уэльса, которые содержат произведения, описывающие героический мир VI–VII вв. Древнейшая дошедшая до нас валлийская поэзия связана с именами Анейрина и Талиесина и восходит предположительно к VI в. И Анейрин, и Талиесин упоминаются в англосаксонских хрониках и в «Истории бриттов» Ненния («Historia Britonum», ок. 769 г.) как величайшие поэты. О Талиесине сложено немало легенд, изображающих его не только стихотворцем, но и чародеем и предсказателем, подобным Мерлину (Мирддину), учеником которого он назван Гальфри-

дом Монмутским в его «Жизни Мерлина». Согласно преданиям, Талиесин, как и Браги в скандинавской культуре, положил начал валлийской поэзии, просуществовавшей более тысячелетия. Очевидно тем не менее, что его стихи, совершенные по метрике, стилистике и языку, могли появиться, только если им предшествовала развитая поэтическая традиция.

Легенды связывают имя Талиесина с временами короля Артура — мифическим «золотым веком» и называют его творцом тех «поэм, темных смыслом», которые встречаются в древних рукописях. Поэтому выделить то, что действительно сочинено реальным историческим лицом — бардом Талиесином, нелегко. Создание приписываемых Талиесину поэм предположительно датируется VI в. (о датировке см.: *Williams, Sir Ifor*. 1954. P. 25), однако содержатся они в рукописи XIII в. «Книги Талиесина» (*Llyfr Taliesin*). Из 58 произведений, включенных в эту рукопись, лишь двенадцать стихотворений, вероятно, могли быть сложены Талиесином, придворным бардом Уриена, правителя Регеда (королевства бриттов на северо-западе Англии). Эти поэмы, действие которых происходит на севере Британии в конце VI в., можно почти без оговорок отнести к героическим. Восхваляются в них король Уриен и его сын Оуэйн, которых Талиесин не только пережил, но и обессмертил. Уриен описывается в эпически идеализирующих, возвышенных выражениях как «защитник Регеда», «якорь страны», «первый среди воинов», «веселый правитель», «золотой король Севера», «король из королей», превосходящий всех владык своей славой, отвагой, мужеством, богатством и щедростью.

После смерти Уриена, Талиесин становится придворным бардом его сына, в честь которого тоже сочиняет хвалебные стихи. Даже в поэме, посвященной гибели Оуэйна, трудно найти лирические интонации. Ее основная тема — прославление доблести юного правителя, проявленной им в сражении. Хотя поэма начинается и заканчивается молитвой о его душе, это не столько плач по погибшему, сколько хвала ему, сходная со скальдическими энкомиями. Подобно панегирическим драпам скальдов, поэма посвящена воспеванию таких героических добродетелей, как великодушие с друзьями («этот воин давал певцу скакунов в сверкающей упряжи») и беспощадность к недругам (Оуэйн, именуемый «жнецом врагов», был так жесток в бою, как «волки, пожирающие овец»). Говорит Талиесин и о врагах Оуэйна:

Kyscit lloegyr llydan nifer  
a leuer yn eu llygeit.

Англы спят, многие полчища,  
свет в их глазах.

A rei ny ffoynt hayach  
a oedynt hyach no geit.

(67–68)

И те, кто не бежали быстрее,  
были более храбрыми, чем мудрыми.

Поразительна та яркость, возможно, подсказанная личными впечатлениями поэта, та почти картинная эффектность, с которой в этих строках описано поля боя, где павшие воины смотрят в небо невидящими глазами. Тем не менее едва ли можно увидеть здесь даже намек на чувства поэта. Он готов отдать должное отваге врагов, которые «были более храбрыми, чем мудрыми», если таким образом можно еще раз подчеркнуть, сколь выдающимся воином был прославляемый им герой. Трудно сомневаться в том, что приписываемые Талиесину поэмы дают образец стадияльно ранней героической поэзии.

Другой знаменитый валлийский поэт Анейрин, которого предание называет «одержимо-вдохновенным» и «расположенным к поэтическому бешенству», также принадлежал к королевскому двору (в Эдинбурге, где правил Миннидауг), однако в его поэмах панегирических мотивов значительно меньше, чем в произведениях Талиесина. Стихи, создателем которых считается Анейрин, дошли до нашего времени в рукописи 1250 г. (MS Cardiff I), известной под названием «Книга Анейрина» (*Llyfr Aneirin*). Сочинение основной поэмы в этой рукописи «Гододдин» (*I Gododdin*) принято датировать концом VI в. (см. о датировке: *Williams, Sir Ifor*. 1980. P. 45–47). Тем не менее едва ли можно согласиться с теми исследователями, которые утверждают, что весь дошедший до нас текст поэмы «Гододдин» восходит к VI в. Рукопись «Книги Анейрина» содержит два текста поэмы (более или менее фрагментарных). Один из этих текстов, именуемый «вариантом А» (88 строф), сохранился в орфографии XIII в., второй («вариант В», 44 строфы) — в орфографии IX–X вв. Текст «варианта В» был переписан в манускрипт непосредственно из древневаллийского источника без какой-либо модернизации. Хотя судьба поэмы между VI и IX в. неизвестна, ее бытование в устной традиции, предшествовавшее времени записи, не вызывает сомнения. Изначальное отсутствие фиксированного текста подтверждается несколькими явными интерполяциями, в частности, колыбельной песенкой (см. ниже), которую можно считать одним из немногих уцелевших свидетельств существования богатой фольклорной традиции Уэльса.

Несмотря на отсутствие четкой повествовательной канвы, содержание поэмы «Гододдин» в общем отвечает нашим представлениям о

жанре героической песни. При королевском дворе Миниддауга в Эйдине (Эдинбурге) собирается 300 лучших юношей бриттов. Все они знатного рода, отважны и искусны в бою. В течение года они обучаются военной науке, пьют мед и вино. За это от них ожидается верность своему господину, даже если он поведет их на смерть. Англы или (нортумбрийские саксы) захватывают Каттерик, дорога на север открыта врагу. В украшенных золотом доспехах, на резвых скакунах выступают юноши в поход на юг: «Увы нам, горе и долгое страдание, когда воины отправились из Дунедина. Избранные мужи всей страны, свита Гододдина, на лошадях с развевающимися гривами, цвета лебедей, в тугой упряжи <...> отправились защищать пшеничную страну, мед Эйдина» (94—95). Они атакуют англосаксов у Каттерика и сражаются с ними целую неделю, объявляя перемирия в пятницу и в субботу, чтобы отдать последний долг павшим. Все юноши погибают в сражениях, кроме одного — самого поэта, однако число убитых ими англосаксов в несколько раз превышает армию храбрецов: «Из свиты Миниддауга, увы, из трех сотен только один вернулся» (693—694); «Три сотни, все в золотых браслетах, выступили в поход; печально, что из этой дружины спасся только один» (706—707). Ранее в поэме упоминается, что из битвы возвратились четверо: «Трое и три раза по двадцать и три раза по сотне, все в золотых браслетах, из этого числа воинов, что выступили в поход прямо с пира, только троих спасло их мужество в сражении, да я был пощажен благодаря моему священному призванию» (238—242).

Этому оставшемуся в живых поэту и приписывается рассказ обо всех героических битвах. Он изображает сражающихся юношей (иногда по одному, иногда целыми группами), тонко подмечая различия в их характерах. Некоторые отважны до неистовства, другие застенчивы и скромны. Один из юношей не решался вздохнуть в присутствии девушки, но и он отдал «плату за мед» (*talú medd*) и пал, сражаясь так же храбро, как и все остальные: «*Vug eu hoedl: hir eu hoet ar eu carant*» — «Коротка была их жизнь, долго родичи оплакивали их» (670).

Элегические мотивы пронизывают всю эту героическую поэму. Начинается она тоже с почти лирических нот. Ее открывает плач по погибшему юноше, чье имя в поэме не названо:

Gredyf gwr oed gwas  
gwrhyt am dias  
meirch mwth myngvras  
a dan vordwyt megyrwas

Дух зрелого мужа и возраст юноши,  
мужество в сражениях,  
стройные, долгогривые скакуны,  
прекрасный юноша,

ysgwyt ysgauyn lledan  
ar bedrein mein vuan  
kledyuawr glas glan  
ethy eur aphan...

(1-8)

легкий широкий щит  
на стройном, стремительном крупе коня;  
чистые голубые мечи,  
одежды, расшитые золотом...

...kynt y waet e lawr  
nogyt y neithyawr  
kynt y vwyt y vrei  
noc y argyurein  
ku kyveillt ewein  
kwl y uot a dan vrein  
marth ym pa vro  
llad vn mab marro.

(13-20)

...прежде пролилась его кровь,  
чем пришла его свадьба,  
прежде стал он добычей воронов,  
чем мы успели похоронить его;  
нежный друг Оуэйн,  
горе, что вороны садятся на него,  
в ужас приводит меня убийство  
единственного сына Марро.

После этих скорбных строк повествование обращается к сценам застолья при королевском дворе, где перед походом юноши в пурпурных нарядах наслаждаются музыкой, поэзией, медом и вином из золотых и серебряных кубков. Несколько раз в поэме упоминается, что много меда было выпито и слишком дорогой ценой за него было заплачено:

Gwyr a aeth gatraeth oed fraeth eu llu  
glasved eu hancwyn a gwenwyn vu  
trychant trwy beiryant en cattau  
sa gwedy elwch tawelwch vu.

(68-71)

Мужы отправились в Каттерик, отважна была дружина, свежим был мед на пиру, горьким он стал. Три сотни по приказу вступили в бой, молчание сменило возгласы радости.

Еще более горьки воспоминания поэта, чьи друзья заплатили за выпитый ими мед своей жизнью:

Ket yvem ved gloyw wrth leu babir  
ket vei da e vlas y gas bu hir.

(138-139)

Мы пили светлый мед при свете свечей, хоть и хорош был его вкус, надолго он превратился в отраву.

Gwyr a gryssyassant buant gytheit  
hoedyl vyrryon medwon uch med hidleit  
gosgord vynydawc enwawc en reit  
gwerth eu gwled o ved vu eu heneit.

(353-356)

Мужи, что сражались, вместе жили, в жизни короткой своей вспоены были чистым медом, дружина Миниддауга, славная в битвах. Жизнью оплачено застолье медовое.

Много жен овдовело, матери погибших скорбят: «слезы были на глазах у всех матерей» — «*Clawer mam a'e deigr ar ei hamrant*» (673).

В отдельных частях «Книги Анейрина» элегические мотивы уступают место героической идеализации, например в рассказе, прославляющем воина по имени Тидвулх, где говорится о том, что глаза героя пронзали, подобно копьям, «ярким, точно змеи из лощины змеиной»: в жизни он любил опасность и возбуждал любовь девушек, был «яростью моря», «сетью врагам», всегда шел в бой впереди всех.

Несомненно, что мир, изображенный в поэме «Гододдин», — это мир героического эпоса. Восхищения в нем достойны мужество, твердость, верная служба. Героическая гибель осмысливается как плата за выпитый на пиру мед, символизирующий те узы, которые связывают воина и его предводителя. Соответствует героическому содержанию и стиль поэмы, простой и непосредственный, во многом основанный на использовании контрастов: юность воинов и зрелость их характеров, шум пиров и молчание смерти. Тем не менее поэму «Гододдин» трудно назвать эпосом в строгом смысле слова. Если согласиться с теми, кто считает, что изначально поэма была сочинена вскоре после битвы при Каттерике, то приходится признать, что ее создатель, возможно, Анейрин, подобно Талиесину, воспекает не героев прошлого, но современников. Вместе с тем в отличие от Талиесина, Анейрин слагает хвалу не традиционным героям эпоса — победителям и защитникам народного достояния. Герои «Гододдина» изображены не как эпически идеальные персонажи, но как отдельные воины со своими характерами, обычно названные по именам, сражающиеся за своего предводителя и за собственную честь и славу, не смотря на то, что их гибель неизбежна.

Стремление к индивидуализации героев заметно даже в первых строках поэмы, где безымянный воин представлен как «юноша по возрасту, но зрелый муж по духу». Неизвестно, повлияла ли на создателя «Гододдина» традиция христианской агиографии с ее топосом «*puer senex*» — «мальчик-старик» (распространенном и в буддизме, и в исламе, и у этрусков: *Curtius R.* 1953. P. 98–101), или традиция античности (ср. например, в «Энеиде» Вергилия описание юного Аскания как «имеющего дух зрелости и предусмотрительность, раньше возраста мужа» — *ante annos animumque gerens curamque virilem*, IX, 311), или в его воображении возник архетипический мотив в юнговском смысле слова, т.е. как образ коллективного бессознательного. Как бы то ни было, в изображении героя видно стремление к индивиду-

дуализации и эмоциональное отношение автора, скорбящего, что кровь юноши пролилась раньше, чем пришло для него время свадебного пира, называющего его «нежным другом Оуэйн», с ужасом замечающего, как вороны садятся на непогрешенное тело.

Трудно утверждать, что структура поэмы, как и ее содержание, во всем соответствует канонам героического эпоса. В том виде, в каком до нас дошло это произведение, оно представляет собой не связанное повествование, но целый ряд нередко почти не зависящих друг от друга фрагментов; причем некоторые из них (в частности приведенные) заслуживают названия «лирических» не менее, чем «героических». Большинство фрагментов, составляющих поэму, содержат обращения от первого лица, в них часто упоминается о чувствах того, в чьи уста вложено повествование. Он не рассказывает слушателям о том, как воины пировали или погибали, но говорит о своем отчаянии, вызванном утратой каждого юноши, или вспоминает о счастливом прошлом, когда все герои были еще живы. Их молодость наводит его на грустные мысли о том, что пора любви и семейных радостей никогда не наступит для них. Печалит его горе жен и матерей, причем не только бриттов, но и их врагов англосаксов. Создатель поэмы или тот, от чьего лица ведется повествование, несомненно, восхищается героической доблестью и тех, и других, однако скорбит об их безвременной смерти. Даже героическое повествование окрашено в глубоко прочувствованные эмоционально приподнятые или скорбные тона.

Лиричность интонаций, звучащих в поэме, подчеркивается ее композицией — изолированностью составляющих ее фрагментов, малая форма которых привычно ассоциируется с лирикой. Выделимость отдельных частей достигается и разнообразием их метрической организации. Здесь встречаются такие размеры, как краткосложный энглин (*englyn penfug*, строфа которого состоит из трех строк: десяти-сложной и двух семисложных с общей основной рифмой; в конце первой строки после основной рифмы используется один, два или три слога, подхватываемые аллитерацией или рифмой в первой половине второй строки) и «солдатский» энглин (*englyn milwt*, строфа которого включает три семисложные строки, объединенные рифмой). Оба эти размера применяются только в самой ранней валлийской поэзии и полностью выходят из употребления к XII в.

Помимо приведенных, в поэме «Гододдин» встречаются еще три размера. Это, во-первых, рхипинт (*rhurpint*), в котором строфы состоят из трех, четырех или пяти четырехсложных строк, при этом первые

две, три или четыре строки объединены особой рифмой, а последняя строка содержит главную рифму:

Angor dewr daen  
sargh seri raen  
sengi wrymgaen  
e mlaen bedin.

И, во-вторых, две разновидности размера кихидедд (*cyhydedd*): *cyhydedd fer* — рифмованные дистихи, состоящие из восьмисложных строк, и *cyhydedd hir* — рифмованные девятисложные строки, обычно разделяемые на письме на строфы разной длины, где в первых строках употребляется единая рифма, а в последней вводится отличная от других — главная рифма.

Помимо этих основных размеров, в отдельных фрагментах поэмы применяются ритмические варианты, осложненные аллитерацией, ассонансами и внутренними рифмами:

Gwyr a aeth gatraeth oed fraeth eu llu  
glasved eu hancwyn a gwenwyn vu  
trychant trwy beiryant en cattau  
sa gwedy elwch tawelwch vu.

Кроме перечисленных звуковых повторов, эти строки содержат и конечную рифму, которая используется на протяжении всей поэмы, причем каждый фрагмент обычно имеет свою, отличную от других, рифму. Эта звуковая и метрическая обособленность отдельных фрагментов, дополнительно удостоверяющая их тематическую изолированность, также создает впечатление «малых форм», обычно ассоциирующееся с представлением о лирике.

Лирическая тональность фрагментов поэмы, типичная для лирики краткость их формы, которую нельзя не заметить в «Гододдине», не характерна для остальной героической поэзии Уэльса. Тем не менее древнейшая валлийская поэзия дает примеры того, как лирические интонации, появляющиеся в героических поэмах, ведут к рождению подлинной лирики. К лирической поэзии следует отнести плачи по погибшим, жалобы на горести и невзгоды, описания природы, контрастирующие или соответствующие настроению героя.

Самые ранние стихи, которые можно без преувеличения считать древневаллийской лирикой, связаны с именем Лливарха Старого

(Llywarch Hen) и девушки, называемой Хеледд (Heledd, Hyledd). Исторические личности, носящие эти имена, скорее всего жили в конце VI — начале VII в. Однако, по-видимому, поэтические произведения, приписываемые им в рукописях (в основном в «Красной книге Хергеста») и включенные в прозаические циклы, созданы позднее (исследование метрических и языковых особенностей текстов и данные орфографии позволяют датировать их сочинение примерно 850 г., см.: Williams G. 1954. P. 32).

Некоторые обстоятельства жизни того исторического лица, которое носило имя Лливарха, известны. Очевидно, он происходил из рода Уриена, чья доблесть и великодушие были воспеты Талиесином, и кроме того, правил на севере Британии, т.е. там, где разворачивается действие поэмы «Гододдин» и исторических поэм, приписываемых Талиесину.

Произведения, которые ассоциируются с именем Лливарха, трудно сравнивать с поэмами Талиесина и Анейрина. Даже стихи Талиесина, описывающие гибель правителя, отнюдь не сводятся к выражению скорби — слава героя бессмертна, его кончина — еще не разрушение всей страны, мир остается незыблемым, пусть великий воин и покинул его. В «Гододдине» поэт выражает не только свою скорбь, но и восхищение мужеством погибших; бывшее счастье присутствует хотя бы в его воспоминаниях.

Стихи, вложенные в уста Лливарха и Хеледд, поражают беспросветностью выраженного в них горя и неизбежностью страдания. Тоска лирического героя или героини — не преходящее настроение, это предел отчаяния, вызванного столкновением с самой безнадежной и жестокой стороной жизни. Лирический герой, носящий имя Лливарха, признается, что несчастен от рождения. Героиня Хеледд от горя теряет рассудок. Подобно Иову, они жаждут смерти, ибо их постигло то, чего они более всего боялись. Оба говорят о том, что страдания посланы им за гордые речи. Хеледд считает себя повинной в том, что ее родина лежит перед нею в развалинах: «Мой язык содейл это». Оплакивая своих сыновей Лливарх восклицает, что его собственные слова привели их к гибели. Ни Талиесин, ни Анейрин не пытались искать объяснений несчастьям, их отношение к случившемуся было неизмеримо проще.

По сравнению с валлийскими героическими поэмами стихи, приписываемые Лливарху и Хеледд, несомненно, типологически более поздние. Если Талиесин и Анейрин, как можно предполагать, созда-

вали свои произведения о современных им героях и событиях, то поэт, сочиняющий от имени Лливарха и Хеледд, основывает свои стихи на преданиях, легендах и, возможно, на фольклорных песнях. В его творениях присутствует художественный вымысел. Описание тоски Лливарха по погибшим сыновьям, изображение отчаяния Хеледд, чей взгляд прикован к пылающим развалинам ее дома, — плод воображения самого поэта, сознательно использующего тропы, риторические приемы для создания наибольшего художественного эффекта.

В сохранившемся плаче по Уриену, обычно приписываемом Лливарху, с помощью симметричных синтаксических конструкций описывается, как тот, от чьего лица ведется повествование, несет с поля боя голову убитого короля:

Pen a bortaf ar fy nhu  
Pen Urien llary llywiau llys;  
Ac ar ei fron wen frein a'i hys.

(110)

Я несу голову на своем боку, голову  
щедрого Уриена, правившего двором;  
а его белую грудь терзают враны.

Rhy thyrfis fy mreich, rhy garddwys fy ais.  
Fy nghalon neur dorres.  
Pen a borthaf a'm porthes.

(119)

Моя рука онемела, моя грудь содрогается.  
Мое сердце разрывается. Я не  
су голову, которая вскормила меня.

Мастерство, с которым выражены чувства лирического героя, трудно переоценить: парономазия, полисемия, аллитерация — все служит решению единой художественной задачи. Поэтическая многозначность задается полисемантической самого первого слова «rep», которое обозначает не только голову, но и главу, вершину, предводителя, каковым был при жизни Уриен. Форма «borthaf» — 1 лицо единственного числа от глагола «porthi» — «нести, поддерживать, вскармливать» — обычно употребляется применительно к той «поддержке», которую воин вправе ожидать от своего господина. То, что Уриен именно такой «идеальный» господин подчеркивается строкой, где важным средством смыслового сопряжения слов служит аллитерация — в соответствии с традицией панегириков король величается «llary llywiau llys» — «щедрым, правящим двором». В контексте строфы буквальное значение оказывается на переднем плане: устами воина лирический герой говорит, что поддерживает голову своего правителя. В последней строке второй строфы обыгрывается метафорический план, который вновь совмещается с буквальным: «Pen a borthaf a'm porthes» — «Я несу голову, которая вскормила (поддерживала) меня».

Как уже говорилось, традиция плачей, с которой, возможно, связан генезис лирики, была широко распространена в средневековой Европе. Приведем в качестве параллели к плачу Лливарха анонимную песнь на смерть Карла Великого (ок. 814), сочиненную с использованием аллитераций и, возможно, имевшую германский или романский прототип:

A solis ortu usque ad occidua  
Littora maris planctus pulsat pectora.  
*Heu mihi misero.*  
Ultra marina agmina tristitia  
Tetigit ingens cum moerore nimio.  
*Heu mihi misero.*  
Franci, Romani atque cuncti creduli  
Luctu punguntur et magna molestia.  
*Heu mihi misero.*

С востока солнца до прибрежий западных  
Плач сотрясает сердца верноподданных.  
Горе мне, грешному!  
Народов ратных полчища заморские  
Грусть посетила, горечь превеликая.  
Горе мне, грешному!  
Римляне, франки, все христолюбивые  
Полны печалью, тяжким вздыханием.  
Горе мне, грешному!

(Пер. Б.И. Ярхо)

Легко заметить большую объективность, эпичность тона в латинском плаче. Лирический субъект присутствует только в рефрене, в остальной части стихотворения рассказ ведется от третьего лица. В отличие от плача Лливарха в латинской песни на смерть Карла Великого нет еще ни лирического героя, ни изображения его переживаний. Напротив, в скорбных стихах, приписываемых Лливарху, каждая строка, даже описательная, пронизана чувством: «Стройное красивое тело предано погребению сегодня / между землей и памятным камнем, / горе моей руке, погиб мой господин. // Стройное красивое тело предано погребению сегодня / между землей и песком, / горе моей руке, такая судьба выпала мне».

Для лирического героя кончина Уриена ведет к гибели всего героического мира. Некогда радостный двор Регедда ныне лежит разрушенным: «Много прекрасных гончих и мощных соколов / было вскормлено на этом полу, / прежде чем это место превратилось в развалины. // Этот очаг, свинья роется в нем, / он был более привычен к радостным крикам / мужей и к пущенному вкруговую рогу. // Этот столб, да и вон тот, / он был более привычен к возгласам хозяина и раздаче даров».

На первый взгляд затронутая в этой поэме тема бренности земного напоминает англосаксонские элегии (несомненно, более поздние стадияльно), в частности «Скиталец», «Морестранник», «Руины». Если в древнеанглийской поэзии превратности судьбы осмысляются как посланные Свыше и ведущие в конце концов к спасению и вечной

жизни (за исключением поэмы «Руины», в которой чувства поэта не выражены непосредственно, см. выше в главе об англосаксонской лирике), то в глубоко прочувствованных стихах о гибели Уриена нет речи о Божественном промысле и грядущем утешении. Можно предположить, что приписываемая Лливарху поэма развивается из исконной традиции героического панегирика, в котором воздаваемые вождем хвалы неотделимы от выражения скорби о гибели защитника, главы рода, щедрого предводителя. Однако от придворных плачей-панегириков, сочиняемых непосредственно после гибели правителя, плач Лливарха отличается тем, что представляет собой плод художественного вымысла, произведение, созданное воображением поэта, для которого все описываемые события были литературным преданием.

Плач по Уриену — не единственное, приписываемое Лливарху сочинение в этом жанре. Ему было суждено пережить всех своих сыновей, павших один за другим в войне против Мерсии. О гибели двадцати четырех сыновей Лливарха идет речь в наиболее известной из приписываемых ему поэм, самые проникновенные строки которой посвящены рассказу о его любимом сыне Гвене.

Из всех сыновей Лливарха только Гвен сохранил жизнь, так как находился при дворе Уриена. Услышав, что отец остался в Поуисе один, Гвен возвращается к нему и объявляет о своем прибытии: «Моя мать говорит, что я — твой сын». Лливарх отвечает ему: «Я знаю это, радость в сердце говорит мне, / что мы происходим из одного ствола; / ты был далеко так долго». Гвен истолковывает слова отца как упрек и заверяет его в своем намерении доблестно сражаться. Лливарх подстрекает сына на бой в выражениях, не лишенных двусмысленности: «Если ты убежишь, я увижу тебя, / если ты погибнешь, я оплачу тебя, / не теряй чести воина в пылу сражения». Гвен обещает отцу «не потерять чести воина» и заключает: «Я встречу опасности лицом к лицу, прежде чем покину свое место» (на поле боя). Нельзя не заметить, каким диссонансом бескомпромиссному героическому идеалу эпохи звучат слова сына Лливарха. Для героев поэмы «Гододдин» покинуть поле боя было бы так же невыносимо, как для воинов, воспеваемых Талиесином.

Лливарх укоряет сына в трусости, но Гвен отказывается хранить ожидающуюся от него верность героическим образцам: «По крайней мере я могу сказать, / что копья будут дрожать там, где буду я, / я не говорю, что не побегу». Лливарх восклицает, что «неисполненное обещание не имеет цены», но Гвен вновь повторяет: «И знаю я, / что

разобьется и покроется кровью мой щит, прежде чем я побегу». Услышав это, Лливарх не пытается сдержать гнев и предлагает сыну затрубить в рог в случае опасности. Гвен гордо отвергает предложение отца: «Несмотря на страх перед битвой, / я не унижу себя перед воинами Англии, / я не разбуду девушек». Последние слова Гвена, признающегося, что боится предстоящего сражения, так же мало соответствуют нормам поведения, ожидавшегося от героя, как и его рассуждения о том, какие опасности он встретит лицом к лицу, прежде чем обратится в бегство.

Следующий обмен репликами между отцом и сыном снижается до уровня, еще более далекого от героического. На похвальбу Лливарха своими былыми заслугами в бою: «Когда я был в возрасте юноши, / который носит золотые стремяна, / быстро я отвечал на удары копий», Гвен иронически замечает: «Без сомнения, такое утверждение достойно веры! / Ты жив, твой свидетель мертв, / еще ни один старец не был слабаком в юности». На этом диалог Лливарха с Гвенем обрывается, уступая место плачу отца по сыну. Гвен не только сдержал все свои обещания, но и превзошел многих героев и выстоял в бою. Его поведение оказалось полностью соответствующим тем героическим идеалам, в соответствии с которыми Лливарх восхваляет его в своем плаче: «Двадцать четыре сына было у меня, / в золотых браслетах, ведущих дружину, / Гвен был лучшим из них. <...> Так как он был моим сыном, он не побежал. <...> Гвен, я знал твой характер, / твой налет был подобен налету орла в устье реки, / если бы я был рожден на счастье, ты бы уцелел».

Тема обреченности человека, рожденного на горе, не раз появляется в стихах, приписываемых Лливарху. Вновь и вновь герой повторяет, что его собственная злосчастная судьба послужила причиной гибели сыновей. В заключительных строфах поэмы он обвиняет себя в том, что послал их на гибель: «Четыре и двадцать сыновей в доме у Лливарха, / смелых и яростных воинов; / слишком много славы — зло. // Четыре и двадцать сыновей, рожденных из моей плоти, / из-за моего языка они были убиты; / немного славы хорошо; все они потеряны». Лливарх сам обрек сыновей на безвременную смерть тем, что воспитал их верными героическим идеалам. Теперь, когда все сыновья убиты, он горько раскаивается в том, что подстрекал их на битву, желая для них славы. Правила героического поведения, утверждаемые в поэме «Гододдин», отвергнуты Лливархом: «Много славы — зло». Для героев Анейрина и Талиесина выбор был предельно прост: победа или ги-

бель. Этих героев не нужно было просить, чтобы они не бежали с поля боя, они и сами не ведали страха. В поэме «Гододдин» упоминания о трусости, крайне редкие, полны презрения (один из героев говорит, что бежать перед лицом врага «позорно»). Главная цель воинов «Гододдина» — снискание славы, более важной, чем жизнь, сохранение чести, о ценности которой не пристало напоминать героям (во многом похожим, но еще более отличающимся от Гвена). Те же чувства заставили Лливарха послать на смерть сыновей, а затем ужаснуться содеянному.

Последняя поэма в прозаическом цикле о Лливархе Старом изображает его лишенным сыновей, несчастным, обездоленным и больным. Начинаются эти стихи с жалобы на несчастья, причиняемые лирическому герою старостью:

Kynn bum kein vaglawc bum kyffes eiryawc  
keinmygir uy eres  
gwyg Argoet eiryonet am porthes.

Пока не согнулась моя спина, я бойко говорил. Велика была моя слава. Люди Аргоэда всегда давали мне пищу.

Kynn bum kein vaglawc bum hy  
am kynwyssit yg kyuyrdy  
Powys paradwys Gymry.

Пока не согнулась моя спина, я был отважен. Меня приветствовали в пивных в Поуисе, раю валлийцев.

Kynn bum kein vaglawc bum eiryawc  
oed kynwaew vum par oed kynwan  
wyf keuynggrwm wyf trwm wyf truan.

(33—35)

Пока не согнулась моя спина, я был красив. Мое копье было первым, я был во главе отряда. Ныне я согбен. Я тяжел. Я несчастен.

Заключительная строка «Я согбен. Я тяжел. Я несчастен» полна выразительности: wyf keuynggrwm — wyf trwm — wyf truan. Она содержит словесный повтор, аллитерацию, ассонанс, внутреннюю рифму.

В еще более проникновенных строках лирический герой обращается далее к своему костылю:

Baglan brenn neut kynhayaf  
rud redyn melyn kalaf  
neur digereis a garaf.

Деревянный костыль, осень наступила. Папоротники окрасились в багрянец, стебли пожелтели. Я отверг все, что любил.

Baglan brenn neut gayaf hynn  
yt wyd llauar gwyg ar llynn  
neut diannerch vy erchwyn.

Деревянный костыль, зима наступила. Пьяные мужи разговорчивы. Никто не приходит к моей постели.

Baglan brenn neut gwannwun  
 rud cogeu goleu e gwun  
 wyf digarat gan uogwun...

(36–38)

Деревянный костыль, весна наступила. Спрятались кукушки, слышна их жалоба. Ни одна девушка больше не любит меня...

Деревянный костыль — единственный наперсник лирического героя, никто больше не слышит его жалобы: «Деревянный костыль, май наступил, / красной стала борозда, пушистой — молодая пшеница. / Горько мне смотреть на твой птичий клюв. // Деревянный костыль, верная палка, / поддержи ты тоскующего старика, / Лливарха болтуна!» (39–40). «Деревянный костыль, будь постоянен, / поддержи меня еще, / я, Лливарх, длинно болтающий. // Старость издевается надо мной, / от волос до зубов, / прутом дорожат молодые. // Старость издевается надо мной, / от волос до зубов, / прутом дорожат женщины» (42–44). «Вот этот лист здесь, ветер гонится за ним, / горе его судьбе, / он уже стар, хотя рожден лишь в этом году. // То, что любил в юности, теперь я ненавижу: / женщину, незнакомца, молодого скакуна. / По правде сказать, я не гожусь для них. // Четверо злодеев, которых я ненавижу более всего, / набросились на меня одновременно: / кашель, старость, болезнь, тоска. // Я стар, я одинок, я отвратителен, я мерзну. / После почетной постели, / я печален, я согнут вдвое. // Я согнут втрое, стар, брюзглив, порочен, / я глуп, я раздражителен. / Тем, кто любил меня, я больше не нравлюсь» (46–50).

Символичен возникающий в приведенных строках образ оторвавшегося от ветки листа, гонимого ветром и уже обреченного на смерть. Уподобление судьбе героя здесь лишь подразумевается, подсказывается одним упоминанием о старости: «Он уже стар, хотя рожден лишь в этом году». Никогда прежде валлийская лирика не знала столь пронзительной образности, подобной тонкости намека на сравнение.

Лирический герой вспоминает о былых сражениях, резвых скакунах, на которых прежде скакал, о девушках, любивших его когда-то. То незавидное положение, до которого он доведен старостью, вызывает в нем отвращение к самому себе. Самые ненавистные враги нападают на него — кашель, старость, болезни и тоска. Заканчивается поэма призывом к смерти освободить страдальца от мучений старости:

Nym kar gianed nym kenniret neb  
 ny allaf darymret  
 wi a agheu nam dygret.

Девушки не любят меня,  
 никто не посещает меня;  
 смерть, почему ты не приходишь ко мне?

Nym dygret na hun na hoen  
Gwedy lleas Llawr a Gwen  
wyf annwar abar wyf hen.

Ни сон, ни веселье не приходят ко мне  
сейчас, когда Плаур и Гвен убиты, я пре-  
вратился в раздражительный скелет, я  
стар.

Truan a dynghet a dynghet y Llywarch  
yrg y nos y ganet  
hir gnif heb escor lludet.

Несчастливая судьба была уготована Ллив-  
варху в ночь его рождения: долгий труд,  
усталость и никакого облегчения.

(51–53)

Привлекает внимание тематическое и формальное единство всей поэмы. Большинство строф связано анафорическими повторами («Пока не согнулась моя спина...» или «Деревянный костыль...») и единым размером (englyn milwr — «солдатский» энглин: строфа обычно состоит из трех семисложных строк с рифмой). Этот размер использован во всех строфах, содержащих призыв к деревянному костылю. Обращение к костылю (как и везде в поэме — от первого лица) само по себе примечательно, так как вновь подчеркивает всю полноту одиночества лирического героя, чьим единственным собеседником и поддержкой служит та деревянная палка, на которую он опирается.

Главная тема поэмы Лливварха известна мировой литературе с античности. Сетования на страдания преклонного возраста пронизывают всю древнегреческую и римскую лирику начиная с Мимнерма, которого поэты александрийской школы считали создателем элегий: «После ж того, как наступит тяжелая старость, в которой / Даже прекраснейший муж гадок становится всем, / Дух человека терзать начинают лихие заботы, / Не наслаждается он, глядя на солнца лучи, / Мальчикам он ненавистен и в женах презрение будит. / Вот сколь тяжелую бог старость для нас сотворил...» (Пер. В. Вересаева). Вспомним также стихи Анакреонта, которому подражал Пушкин:

πολιοὶ μὲν ἡμῖν ἤδη  
κρόταφοι κάρη τε λευκόν,  
χαρίεσσα δ' οὐκέτ' ἦβη πάρα.  
γῆραλέοι δ' ὀδόντες...

Голова моя белеет,  
На висках седеют кудри,  
Отошла бывшая юность,  
Расшатались в деснах зубы...

На закате античности этот топический мотив снова и снова появляется в эпикурейских элегиях Филодема, жалующего на то, что старость лишает его любовных утех: «Старость, о старость, что ж после ты сделаешь, нами владея, / Если уж я и теперь силу утратил свою?»; «За тридцатую уже семь подходят годов, — это значит, / Столько из жизни моей вырвано ныне страниц. / Вот уже в гриве волос посеяны

пряди седые, / О Ксантиппа, они — старости вестники мне» (Пер. Л. Блуменау, Ю. Шульца). Легко заметить, что в античности тема старости обычно раскрывается или в гномическом стиле (как некое общее рассуждение о том, сколь обременителен для человека груз прожитых лет) или в профетических тонах (лирический герой испытывает страх перед теми будущими несчастьями, которыми грозит ему преклонный возраст). В любом случае трудно усмотреть в этих изящных образцах элегий, не чуждых некоторой риторичности, даже намек на личные переживания поэта.

В отличие от античности в эпоху раннего Средневековья тема старости осмысливается как глубоко прочувствованное личное горе. Устами своего лирического героя поэт рассуждает уже не о будущих утратах и возможном лишении дорогих ему утех, но говорит о страданиях, боли, скорби, тоске, испытываемых им в настоящем. Близкую параллель произведению Лливарха легко найти и в ирландской поэтической традиции: в жалобе Буи, старухе из Берри, и в элегических стихах, приписываемых легендарному Ойсину, сыну Финна (см. ниже). Можно вспомнить также о поэмах их соотечественника монаха из Бангора Колумбана (543–615) — основателя аббатства Боббио в северной Италии и собирателя рукописей, превосходно знавшего античную поэзию, сочинявшего изящные по форме стихи, владевшего и сапфической строфой, и гекзаметром, и техникой полных рифм:

Haec tibi dictaram morbis oppressus acerbis,  
corpore quos fragili patior tristisque senecta;  
ham dum praecipiti labuntur tempora cursu,  
nunc ad olympiadis ter senos venimus annos  
omnia praetereunt, fugit inreparabile tempus:  
vive, vale laetus tristisque memento senectae.

Это диктую тебе болезнь лютой томимый, / Слабое тело мое старостью удручено; / Все ускоряя свой бег колеблется быстрое время — / К трижды шестой подхожу олимпиаде моей. / В прошлом все исчезает, бежит невозвратное время: / Юноша, вспомни порой старости скорбной года.

(Пер. И. Голенищева - Кутузова)

Эти стихи Колумбана, возможно, не свободны от влияния Бозция, чьи ритмы ирландский поэт мог избрать в качестве образца для подражания. В элегических двустихиях, открывающих «Утешение Философией», Бозций с тоской говорит о приближающейся старости и призывает смерть даровать ему избавление от невзгод:

То, что было когда-то счастливой юности славой,  
Горестного старика горькую тешит судьбу.

Ибо поспешной стопой приближается мрачная старость,  
 И ощущается скорбь дряхлых и бедственных лет.  
 Опережая свой срок, с головы ниспадают седины.  
 Тело ослабло, дрожит; кожа во власти морщин.  
 Смерть, блаженная смерть, не спешишь ты в счастливое время.  
 Зов мой повторный услышь, немощного посети.

(Пер. И. Голенищева-Кутузова)

Призыв к смерти Боэция почти буквально воспроизводится в стихах, приписываемых Лливарху. Несмотря на почти топическую тематику этой поэмы, каждая ее строфа проникнута глубоко прочувствованным личным горем: «я несчастен», «тяжко мне смотреть», «я печален», «я одинок» и т. д. Себя поэт называет «тоскующий старик» и в отчаянии все вновь и вновь твердит, что никто больше не любит его. Эти полные тяжелой старческой боли и скорби стихи способствовали созданию ставшего широко известным образа жалующегося старца. Возможно, именно с этим произведением связано прозвище его предполагаемого автора *Llywarch Hen* — «Лливарх Старый». Горечь, пронизывающая каждую строку, напряженность выраженных здесь чувств, та сила переживаний, с которой поэт говорит о своих страданиях, делают всю поэму глубоко лиричной.

Поэмы, связанные с именем Лливарха Старого, тематически сходны с монологами, приписываемыми девушке по имени Хеледд, сестре Кинддилана, правителя Пенгуэрна. Об историческом лице, носившем имя Кинддилан, известно немного: он жил в середине VII в., т. е. несколько позднее Лливарха, его двор в Пенгуэрне был разрушен и сожжен англосаксами, сам он пал, а те из его семьи, кому было суждено уцелеть, спаслись бегством. Бесприютной изгнанницей стоит сестра Кинддилана Хеледд на холме и с ужасом смотрит на охваченные пламенем развалины своего дома:

Sefwch allan vorynnyon a syllwch  
 Gyndylan werydre  
 Llys Bengwern neut tande  
 gwaе ieueinc a eidun brotre.

Идите сюда, девушки, и смотрите на землю Кинддилана; замок Пенгуэрна горит, о своей родине (или «о своем покровителе») тоскует печальная дева.

Далее следует плач по Кинддилану, который в соответствии с традицией героических плачей-панегириков восхваляется за отвагу на поле боя почти словами поэмы «Гододдин»: «Ни один королевский отпрыск не появлялся во владениях Кинддилана, / он никогда не от-

ступал ни на пядь, / его мать воспитала не слабого сына». О сыне самого Кинддилана Хеледд говорит, что ему привычнее была военная наука, чем устройство мирных дел: «Несчастные и обездоленные, / и те, кто был изгнан из дома, / искали в Каранфаэле судью. // Каранфаэль, приносящий радость, / сын Кинддилана, раздавателя почестей, / он не был судьей, хотя этого от него ждали». Поведение Кинддилана и Каранфаэля полностью отвечает героическим идеалам, провозглашаемым в поэмах Талиесина и Анейрина.

Однако в отличие от жалобы Хеледд в героических поэмах доблесть и мужество воинов изображались как предмет гордости современников и потомков, а заслуженная ими в бою вечная слава не была омрачена в восприятии поэта и слушателей их гибелью. В монологе Хеледд мотив героической гордости, несомненно, присутствует, но главной темой оказывается все-таки выражение скорби о погибших и разрушении родного очага.

Героиня, от имени которой произносится жалоба, слышит крики двух жадных хищников — орла Эли и орла Пенгуэрна, чующих поживу там, где разыгралась роковая битва. В ее воображении возникают пугающие образы: «Орел Эли кричит сегодня / после кровавого пира, / после крови из сердца прекрасного Кинддилана. / Орел Эли, я слышу его сегодня, / он запятнан кровью, я боюсь подойти к нему, / он в деревьях, мое горе тяжело давит на меня. / Орел Эли, из своего обиталища / ищет он не рыбу в устьях рек, / требует он крови воинов. / Орел Пенгуэрна с серым хохолком на голове, / сегодня громок его крик, / жаден он до плоти Кинддилана. / Орел Пенгуэрна с серым хохолком на голове, / сегодня поднят его коготь, / жаден он до плоти того, кого я любила».

Кинддилан для Хеледд — не только славный вождь, но и любимый брат, с которым связано для нее чувство родины, дома, безопасности. Знаменательно, что каждая из строф, описывающих ее горе, начинается с ключевых для всей поэмы слов «Stauell Gyndylan» — «палаты Кинддилана»:

Stauell Gyndylan ys tywyll heno  
heb dan heb wely  
wylaf wers tawaf wedy.

Палаты Кинддилана темны сегодня;  
без огня, без постели,  
я плачу сначала, молчу потом.

«Палаты Кинддилана темны сегодня, / без огня, без свечей. / Кто, кроме Господа, позволяет мне не потерять рассудка? / Палаты Кинддилана темны сегодня, / без огня, без света, / горе о тебе захлестыва-

ет меня. / Палаты Кинддила, темны перекладыны их крыши, / нет прекрасных хозяев; / увы, тот, кто посещает их сегодня, не несет добра. / Палаты Кинддила, вы потеряли вид, / ваша защита в могиле; пока он был жив, / у вас не было сломанных ворот. / Палаты Кинддила заброшены сегодня, / нет того, кто владел ими; / о, смерть, почему я осталась? / Палаты Кинддила, не уютно сегодня / на вершине могучей скалы, / без господина, без окружения, без защиты. / Палаты Кинддила темны сегодня, / без огня, без песни, / слезы струятся по моим щекам. / Палаты Кинддила темны сегодня, / без огня, без семьи; / обильны мои слезы там, где лежат развалины. / Палаты Кинддила, мне больно видеть вас: / без крыши, без огня; / мертв мой господин, сама я жива. / Палаты Кинддила разрушены сегодня, / пали отважные воины: / Элфан, Кинддилан, Каэог. / Палаты Кинддила заброшены сегодня / после тех почестей, что окружали меня: / без мужей, без жен, заботившихся о них. <...> Палаты Кинддила, темны перекладыны их крыш / после того, как Кинддилан был разбит англами / и Элфан из Поуиса. <...> Палаты Кинддила, все время я в тоске, / лишенная радостных собраний, / которые я видела у твоего очага».

Приведенные стихи о палатах Кинддила, вложенные в уста его сестры Хеледд, напоминают знаменитую поэму об очаге Регеда (Dif-faith Aelwyd Rheged, IX в.), в которой гибель правителя тоже осмысливается как причина разрушения героического мира:

Llawer ci geilig a hebawg dwyrenning  
A lithiwyd ar ei llawr  
Cyn bu'r lle hon llaweddrawr.

Yr aelwyd hon a'i goglyd gawr,  
Mwy gorddyfnasai ar ei llawr  
Medd a meddwon eiriawl.

Yr aelwyd hon, neus cudd dynad.  
Tra fu fyw ei gwercheidwad  
Mwy gorddyfnasai eirchiad.

Yr aelwyd hon, neus cudd glesin.  
Ym myw Owain ac Elphin,  
Berwasai ei phair breiddin.

Yr aelwyd hon, neus cudd callodf llwyd.  
Mwy gorddyfnasai am ei bwyd  
Cleddyfal dyfal diarswyd.

Много отважных гончих и мощных соколов вскормили на этом полу, пока не разрушилось это место.

Этот очаг, открытый небу, более привычен он к пиршественному меду и сидящим вкруговую бражникам.

Этот очаг, крапива скрывает его; пока был жив его хранитель, он был более привычен к просителям.

Этот очаг, травянистый дерн покрывает его; когда были живы Оуэйн и Элфин, котел переполняла добыча.

Этот очаг, бурый лишайник покрывает его; более обычна была на пирах бесстрашная, яростная игра мечей.

Yr aelwyd hon, neus cudd cain fieri.  
Coed cynneuog oedd iddi;  
Gorddyfnasai Reged roddi. <...>

Этот очаг, вересковый гребень прячет его; прежде там пылали дрова, Регед был привычен к щедрости. <...>

Yr aelwyd hon, neus cladd hwch.  
Mwy gorddyfnasai elwch  
Gw r ac am gym cyfeddwch.

Этот очаг, свинья роется в нем, он был более привычен к радостным возгласам мужей и к бражному рогу.

Yr aelwyd hon, neus cladd cywen.  
Nis eiddigafai angen  
Ym myw Owain ac Urien.

Этот очаг, курица скребется в нем, он не испытывал нужды, пока были живы Уриен и Оуэйн.

Yr ystffwl hwn, a'r hwn draw,  
Mwy gorddyfnasai amdanaw  
Elwch llw a llwybr arllaw.

Этот столб, да и вон тот, были более привычны к радости хозяина и раздаче даров.

(149–154, 158–160)

В этом фрагменте упоминаются имена Уриена, правителя Регеда (королевства бриттов на северо-западе Англии) в VI в., и его сыновей Оуэйна и Элфина. Короли Регеда пали, некогда радостный двор ныне лежит разрушенным, заброшенный очаг — символ его гибели. Рефреном звучат слова «yr aelwyd hon» — «этот очаг», связывающие самоодстаточные строфы в единую поэму. Лирический герой видит в руинах Регеда знак того, что весь героический мир близок к концу.

Подобно лирическому герою приведенных строк, Хеледд оплакивает разрушение родного очага, дома, белого города. Скорбя о смерти восьми сестер, гибели семерых отважных братьев, она завидует своей сестре Фрэуэр, погибшей при пожаре Пенгуэрна, ведь ей не пришлось увидеть кончину близких и родной дом, лежащий в развалинах.

Характерный прием стадияльно ранней лирической поэзии — гиперболоизированное описание утрат героини (ср. Гудрун в древнеисландской поэтической традиции) — дополняется еще одним типичным для древней лирики композиционным средством — вся поэма строится на противопоставлении горестного настоящего счастливому прошедшему. Скорбь героини о своей безрадостной судьбе становится непереносимой, когда она, подобно Гудрун, какой она изображена в эддической песни «Подстрекательство Гудрун», сравнивает свои беды и утраты в настоящем с теми радостями, почетом и богатствами, которыми наслаждалась в прошлом: «Меня зовут дикой Хеледд, / о Господи! Кому достанутся / кони моих братьев и их земли?» Прежде она носила дорогие пурпурные наряды и скакала на лучших лошадях, теперь постелью для обезумевшей от горя девушки служат жесткие козы

шкуры. На память ей приходят пиршественные забавы, песни, былая беззаботность и безопасность: «Длинен путь солнца <...> длиннее мои воспоминания» (Hir hwyl haul <...> hwy fy nghofion). Теперь, когда она потеряла всех своих близких, ей остаются только страдания и тоска.

Отчаяние Хеледд доходит до того, что она, подобно Лливарху, плачущему по Гвену, обвиняет себя во всех несчастьях, в смерти братьев, в разрушении домашнего очага: «Из-за моего несчастного языка они были убиты». В поэме содержится намек на то, что Хеледд и ее сестры наказаны за свою беззаботность: «Я и Фрэуэр, и Медлан, / хотя повсюду была война, / нас это не тревожило; наши люди не погибали». Трудно понять, чувствует ли она раскаяние от того, что во времена счастливого прошлого не спешила нарушить свой покой, если кому-то была нужна помощь: «Тогда, когда я жила в роскоши, / я не поднялась бы на помощь / больному чумой». Возможно, в намерения поэта входило показать, что гордыня и высокомерие неизбежно ведут к трагическому концу. Тем не менее в том виде, в каком сохранилась жалоба Хеледд, она лишена эксплицитной дидактики. В этом лирическом произведении поражает та острота, с которой переданы переживания героини, при крайней экономности языковых средств. В ее монологах почти нет ни сравнений, ни метафор. Как и поэмы, традиционно связываемые с именем Лливарха, стихи Хеледд почти исключительно построены на использовании повторов с вариациями (или без них), которые усиливают общую минорную тональность плача.

Анафорические повторы характерны также для произведений, приписываемых Мирддину Дикому или Безумному (Myrddin Gwylt), которого предание относит к VI в. Скорее всего, дошедшие до нас поэмы, ассоциируемые с его именем, сочинены в более позднее время (ок. XI в.), однако отдельные строфы, возможно, восходят к ранней традиции. Таково, например, стихотворение с условным названием «Яблоня» («Afallennau»), в котором говорится о страданиях, сходных с переживаниями Лливарха и Хеледд: «Сладкая яблоня, растущая на поляне, / благодаря ей, я спрятан от людей Риддерха, / вокруг ее ствола была толпа, множество людей окружило ее, / для них это было сокровищем, для отважных воинов. / Теперь Гвенддидд не любит меня, не шлет мне привета, / — меня ненавидит Гвасауг, опора Риддерха, — / моя рука сразила ее сына и дочь. / Смерть унесла всех, почему она не зовет меня? / После Гвенддолау ни один правитель не чтит меня, / игра не веселит меня, любовница не идет ко мне. / В битве при Арфдеридде мое обручье было из золота, / теперь я мало значу для лебе-

диной девы. // Сладкая яблоня, растущая на поляне, / посыльный, приближающий к ней, не получит ее чудных плодов. / Когда я был в здравом уме, у меня была / прекрасная резвая девушка, стройная и величественная, / десять и сорок лет, в несчастье изгнания / брожу я вместе с безумием и безумными. / В прошлом у меня были обширные владения и сладкие певцы, / теперь я страдаю от безумия и безумных. / Я не сплю, я дрожу за моего господина Гвенддолау, за моих соотечественников. / После изнурительной болезни и горя в лесах Келиддона / да возьмет меня в блаженство Господь Сил».

Многое в приведенных строках и поныне остается загадочным. Известно только, кому принадлежат отдельные упоминаемые здесь имена. Можно реконструировать и образ героя, создаваемый валлийской традицией. Подобно Лайлокену, герою бриттских легенд, сохранившихся в латинских версиях, или ирландскому Суибне Безумному (см. ниже), Мирддин обречен на потерю разума. Если Лайлокен слышит во время битвы голос с разверзшихся небес, который возвещает ему его будущую участь проклятого за грехи безумца, обреченного на жизнь в лесу среди диких зверей, то Мирддин теряет рассудок от горя при виде гибели друзей и союзников. После того, как войско его предводителя Гвенддолау было разгромлено Риддерхом в битве при Арфдеридде (традиционно относимой к 574 г.), Мирддин уходит скитаться в леса (о мотиве «дикого человека лесу» — «wild man in the wood» в свете мифопоэтической традиции см.: *Михайлова Т.А.* 1997. С. 9–28). О своем погибшем вожде Гвенддолау Мирддин сочиняет плач, в соответствии с традицией героических панегириков идеализирующий прославляемого, «первого из королей Севера, величайшего по щедрости», который прежде «получал подать с каждой границы», теперь же «молчит, покрытый бурой землей».

Свою непереносимую, полную лишений жизнь Мирддин сравнивает с тем счастьем, которым наслаждается его враг Риддерх: «Привет тебе, маленькая свинка, с острыми когтями, / беспокойная подруга в моей постели, когда хочу я отдохнуть, / мало знает Риддерх Хаэль, пирующий сегодня, / какая бессонница мучила меня прошлой ночью; / снег доходит до моих бедер, укрывая от лесных волков, / сосульки в волосах, утрачено мое великолепие. // Привет тебе, маленькая свинка, сон нелегко приходит ко мне, / горе захлестнуло меня. / Два раза по двадцать и десять лет был я под гнетом страдания. / Несчастливая доля выпала мне. / Как мне получить у Иисуса помощь / Высшего по славе среди небесных королей?» Обратим внимание на то, что каждая

строфа приписываемой Мирддину поэмы «Приветствия» («Oíana»), из которой взяты приведенные строки, начинается с обращения к «маленькой свинке» — единственной, кто делит с героем превратности жизни в лесу. Именно ей рассказывает он историю своих бедствий, к ней обращает пророчества о грядущих битвах, приходе саксонских войск, нашествии норманнов.

Упомянутые в прорицаниях Мирддина события позволяют датировать приписываемые ему стихи XI в., однако, возможно, что процитированные выше строки — немногие, лишенные профетических мотивов, относятся к более раннему времени и были включены в поэтический текст с целью мотивировать «пророческую» часть. В этом случае становится понятно, почему лирическое начало в приписываемых Мирддину стихах, содержащих лишь немногие примеры психологического параллелизма, выражено столь слабо. Очевидно, это объясняется тем, что доминируют в них иные функции, восходящие к магии и ритуалу. Магическую роль имеют даже немногие упоминаемые детали природы: волшебная яблоня, прячущая героя от врагов и никому, кроме него, не дающая своих чудесных плодов, снежное покрывало, скрывающее его от волков и т. д. Вместе с тем (см. гл. об ирландской лирике) поэтические прорицания, обычно содержащие картины природы, могут оказывать определенное влияние на развитие описательной пейзажной лирики.

Знаменателен образ поэта-безумца и прорицателя, создаваемый валлийской традицией. Таковы почти все поэты Уэльса, чьи имена упоминались на страницах этой книги: и Анейрин, которого предание называет бешено-вдохновенным, и Талиесин, изображенный в валлийских легендах предсказателем и чародеем, и потерявшая разум Хеллед по прозвищу Дикая, и Мирддин Безумный. Нам еще придется говорить об образах других поэтов, потерявших рассудок, чьи имена сохранила ирландская традиция, например о Суибне Безумном. Представление о поэтической одержимости распространено во многих мифологических и древних литературных традициях и, вероятно, относится к числу архетипических. Вспомним происхождение имени скандинавского бога поэзии Одина (от óðr — «поэзия», ср. также древнеисландское прилагательное óðr — «безумный») или латинского обозначения поэта *vātēs* — «пророк, поэт», этимологически родственного древнеирландскому *faith* «пророк, прорицатель». Имя первого по преданию скальда, к которому восходит все скальдическое искусство, — Браги тоже происходит от слова со значением «поэзия» (древне-

исландское *bragr* — «поэзия», возможно, этимологически родственно древнеиндийскому *bráhmaṇ* — «поэт, жрец», латинскому *flamen* — «поэт, жрец», древнегреческому *φάρμακος* — «колдун»).

Представление о поэтической одержимости было систематизировано в античности Платоном, особенно подробно — в диалогах «Федр» и «Ион» (ср. приведенную в эпиграфе цитату). По учению Платона поэт может открыть мир идеальной красоты, лишь потеряв разум, впад в безумие (греч. *μανία*), тогда он забывает о правилах искусства и подражании и становится творцом, вдохновленном музами: «Кто же без неистовства, посланного Музами, подходит к порогу творчества в уверенности, что он благодаря одному лишь искусству станет изрядным поэтом, тот далек от совершенства: творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых» («Федр», 245b. *Пер. А.Н.Егунова*). Эсхил, которого по преданию посвятил в трагические поэты сам Дионис, творил бессознательно в чаду вина. Гораций говорит о себе как о жертве Вакха и безумия (*insania*, *Carm. III. 4, 5; III, 25*).

В Средние века Архипиита Кёльнский тоже утверждает в «Послании к Регинальду», что поэтическое вдохновение посылает ему Вакх: «*Dum in arce cerebri Bachus dominatur, / In me Phebus irruit et miranda fatur*» — «Но едва нахлынет Вакх в душу, где так сухо, — / Тотчас Феб заводит песнь, дивную для слуха» (*Пер. М.Л.Гаспарова*). В этом же стихотворении Архипииты Кёльнского высказано и прямо противоположное представление об поэтическом труде: «Неучей чуждается стихотворец истый, / от толпы спасается в рощице тенистой, / Бьется, гнется, тужится, правя слог цветистый, / Чтобы выстраданный стих звонкий был и чистый» (*Пер. М.Л.Гаспарова*). Так в эпоху позднего Средневековья топика сочинения стихов как неблагоприятной, изнурительной работы парадоксальным образом сосуществует с образом поэта как одержимого, вдохновенного творца, пророка. Очевидно, именно от Средних веков унаследовали последующие эпохи учение о поэзии как о «труде и вдохновенье».

В кельтских легендах, которые отражают представления о поэзии, более близкие к античным и древнескандинавским, чем к вагантовским, поэтический дар обычно предполагает и пророческий. Валлийские предания неизменно наделяют Мирддина пророческим даром, полученным поэтом тогда, когда он потерял рассудок. Из валлийской традиции, связывающей имя Мирддина с даром прорицаний, почерпнул сведения об этом поэте Гальфрид Монмутский, который дал ему роль одного из главных литературных персонажей (с ла-

тинизированным именем Мерлин) в артуровских легендах. Сочинив поэму «Прорицания Мерлина» («*Prophetiae Merlini*», ок. 1134 г.) с ее пространными и туманными пророчествами и поведав об участии Мерлина в событиях, предшествовавших рождению короля Артура, Гальфрид создал едва ли не самого знаменитого героя рыцарского романа. В литературную биографию Мерлина Гальфрид инкорпорирует историю, рассказанную Неннием на три столетия раньше в «Истории бриттов» («*Historia Britonum*», ок. 769 г., гл. 39–43) о чудесном мальчике по имени Амброзий, превзошедшем мудростью колдунов короля Гвортигерна (Вортигерна). Поэма Гальфрида «Жизнь Мерлина» («*Vita Merlini*», ок. 1148 г.), герой которой — безумный отшельник, вещий муж, живущий в лесу, вероятно, говорит о том, что со времен создания знаменитой «Истории королей Британии» («*Historia Regum Britanniae*» увидела свет в 1136 г.) ему стала в больших подробностях известна исконная валлийская традиция, как она отражена, например, в приведенных нами стихотворениях «Яблоня» («*Afallennau*») и «Приветствия» («*Oianau*»). Симптоматично, что Мерлин — один из немногих персонажей артуровских сказаний, в изображении которого почти отсутствуют романтические, лирические тона, появляющиеся только в связи с образом его возлюбленной и ученицы феи Вивианы (ср. в предании образ Гвендидд, вероятно, сестры героя), заточившей его в плен в глубине Бросселиандского леса.

Поэтические жалобы, приписываемые валлийской традицией Мирддину, по содержанию сходны со строфами (датируемыми предположительно второй половиной IX в.), вложенными в уста больного, возможно, проказой, лежащего в Аберкуауге. Вместе с тем глубиной выраженного в них чувства и проникновенностью эти лирические строфы, полные боли и тоски, скорее напоминают поэмы, приписываемые Хеледд и Лливарху. Герой жалуется в них на свое одиночество («мое жилище пустынно» — «*diffaith fy nhyddyn*», 1), болезнь («я очень болен сегодня» — «*terydd glaf wyf heddiw*», 2), утрату близких («В Аберкуауге кукушки поют. Мне горестно, что те, кто слышал их прежде, больше не слышит их» — «*Yn Aber Cuawg cogau a ganant./ Ys adfant gan fy mryd / A'u cigleu nas clyw hefyd*», 7), собственную старость («У меня есть право забыться сном в старости» — «*Dylywn rwyth hun y henaint*», 12). Переживания лирического героя изображены яркими и непосредственными: «Мое горе о тех, кого я любил, еще тяжелее» («*Edlid a gerais neud mwu*», 8); «Тоскует мой ум, болезнь заставляет меня страдать» («*Crai fy mryd rhag gofid haint*, 11); «Мое сердце далеко от

веселья» («Pell chwerthin o'm calon», 19); «Тоскует мой ум, лихорадит меня» («Crai fy mryd; cryd a'm dewis», 20); «Тоскует мой ум, болезнь терзает меня» («Crai fy mryd; clefyd a'm sug», 21); «Тоскует мой ум, унынье мучает меня сегодня» («Crai fy mryd rhad lledfyd heno», 27); «Часто вздыхаю я, это стало моей привычкой» («Ymwng uchenaïd a ddyndaid arnaf / Yn ol fy ngorddyfnaid», 29).

Больной не может принять участия в сражениях, так как страдает от ран; он не в силах идти, когда другие воины спешат на битву (17–18). Он знает, что гибель в бою почетна, но не кровавые сцены борьбы, а мирные картины счастливой жизни у домашнего очага предстают перед его мысленным взором:

Alaf yn ail, mail am fedd.  
Nid eiddun dedwydd dyhedd.

(22)

Скот в хлеву, мед в чашах.  
Счастливые не помышляют о битвах.

Он смотрит на лес, на берег моря, слышит крики птиц и чувствует еще горшую тоску и боль:

Gorddyar adar, gwlyb gro.  
Dail cwyddid; difrid difro.  
Ni wadaf, wyf claf heno.

Птицы шумят, прибрежная галька вся мокрая,  
листья падают; изгнанник страдает.  
Я не отрицал этого, я болен сегодня.

Gorddyar adar, gwlyb traeth.  
Eglur nwyfre; ehalaeth ton.  
Gwyw calon rhag hiraeth.

Птицы шумят, берег весь мокрый.  
Сверкает небо, широка волна.  
Сердце мое измучено тоской.

Gorddyar adar, gwlyb traeth.  
Eglur ton tuth ehalaeth.  
Angred ym mabolaeth,  
Carwn be'i caffwn etwaeth.

(13–15)

Птицы шумят, берег весь мокрый.  
Сверкает волна, широк ее разлив.  
То, что я любил в юности,  
желал бы я обрести снова.

Заканчивается поэма гномическими строками, содержащими молитву:

Da i ddiriaid ni ader,  
Namyn tristyd a phryder.  
Nid adwna Duw ar a wnel.

Ничего хорошего не позволено  
несчастному, лишь грусть и тоска.  
Бог не меняет того, что определяет.

Oedd macwy mab claf, oedd goewin gynran  
Yn llys fre(e)nin.  
Boed gwyl Duw wrth eddein.

(30, 31)

Больной был когда-то молодым,  
отважным воином при королевском дворе. Да будет Господь милостив к отверженному.

Подобно произведениям, приписываемым Лливарху Старому и Хеледд, это стихотворение имеет много общего с англосаксонскими поэмами (такими, как «Морестранник», «Смирение», «Скиталец»). В лирическую ткань этих произведений вплетаются гномические мотивы. В обеих поэтических системах в качестве фона, на котором разворачиваются события, более или менее имплицитно подразумевается счастливый мир героического прошлого или того настоящего, из которого волею судьбы, обстоятельств, болезни или возраста исключен лирический герой — изгнанник или отверженный. Основные темы ранней лирики Англии и Уэльса — одиночество и брэнность всего земного; важную роль играет пейзаж, позволяющий ярче передать душевное или физическое состояние героя.

В некоторых случаях описание лирических пейзажей в древней английской и валлийской поэзии строится по сходным законам. Приведем для сравнения отрывок из поэмы «Морестранник»:

Bearwas blostmum nimað, byrig fægriað,  
wongas wlitigað, woruld onetted;  
ealle þa gemoniað modes fusne,  
sefan to sipe, þam þe swa þenceð,  
swylce geac monað geomran reorde,  
singeð sumeres weard, sorge beodeð  
bitter' in breosthord.

(48–55)

Роши покрываются цветами, города хорошеют, поля становятся ярче, мир спешит, все это побуждает сердце духом сильного мужа к путешествию, того, кто думает отправиться далеко дорогами моря. Так кукушка призывает своим грустным голосом. Предвестница лета поет, пробуждает горькую тоску в сердце.

Отрывок начинается с описания весеннего ликования природы (48–49), затем говорится, что печаль лирического героя усиливается, когда он слышит пение кукушки (53–55), рассказывается о желании героя отправиться в путешествие (50–52).

Сходным образом пейзаж изображается и в небольшом валлийском стихотворении, сохранившемся в рукописи «Черной книги Кармартена». Эта рукопись датируется XII в., однако интересующее нас произведение, вероятно, сочинено (судя по лингвистическим и метрическим данным) в древневаллийский период около 850 г. (см.: *Williams, Sir Ifor*. 1970. P. 17):

Kintevin keinhaw amsser.  
Dyar adar glas callet  
Ereidir in rich, ich iguet.  
Guirt mor brithottor turet.

Майский день, прекраснейшее время года;  
шумные птицы, зеленые травы,  
луг — на пашне, бык — в ярме,  
синее море, пестрые поля.

Ban ganhont cogeŵ ar blaen guit guiw Handid muy, vy llauridet Tost muc amluc anhunet. kan ethint uy kereint in attwet.	Когда кукушки поют в верхушках пре- красных деревьев, моя тоска растет; дым ест глаза, горе усиливается, ведь мои родные ушли в мир иной.
Ym brin in tyno, in inysset mor Impop fort itelher. Rac Crist guin nid oes inialet.	На холмах, в долине, на острове морском, куда ни пойдешь, нет уединения от Белого Христа.
Oet in chuant in car in trosset Treitau ty tir dy alltudet.	Наше желание, друг, наша заслуга отпра- виться в путь, в страну твоего изгнания.

Композиционно это валлийское стихотворение близко лирическому пейзажу в «Морестраннике» — вначале дается описание природы весной (1–4), затем говорится о тоске лирического героя и его стремлении отправиться в путешествие. Сходство можно заметить даже в отборе отдельных деталей, составляющих лирические пейзажи, — кукушка в них упоминается как вестница печали; зеленеющие деревья и пестрые поля возбуждают в героях обеих поэм желание пуститься в странствие. Для древневаллийской поэзии характерен тот же «двойной фокус» описания, что и для «Морестранника», — пробуждение природы и зов Свыше.

Первое слово, открывающее валлийскую поэму, — «kintevin», обозначает майский день, начало лета по кельтскому календарю, и соответствует этимологически и семантически ирландскому *cétemain*. Сохранилось ирландское стихотворение (см. его более подробный разбор в главе об ирландской лирике), датируемое приблизительно IX в., первая строка которого почти дословно совпадает с началом приведенного валлийского фрагмента:

Cétemain, cain cucht, rée rosaír rann; canait luin laíd láin día laí grán gaí ngann.	Майский день, прекрасный вид, чудесное время года; дрозд поет звонкую песню, когда солнце склоняет тонкий луч.
---	---

Следует заметить, что сходство с валлийским стихотворением исчерпывается первой строкой. Ирландский поэт сохраняет верность взятому вначале радостному, жизнеутверждающему тону на всем протяжении четырнадцати строф своего произведения. Описание пейзажа в этом ирландском произведении никак не соотносится с переживаниями автора или героя, оставаясь совершенно независимым и само-

ценным. Особенно уместными кажутся строки прозаического вступления к этому стихотворению, в которых говорится, что Финн сочинил его, чтобы показать свое поэтическое мастерство (*Is ann sin do-roíne Finn in laigsi oc fromad a éicsi*). Искусство автора убедительно демонстрируется всей композицией этого произведения — последняя строфа заканчивается так же, как начиналась первая:

Ecal aird fer fann; fedil fochain ucht; uisse ima-cain «Cétemain, cain cucht!»	Слабый человек страшится всего, что громко; постоянный человек поет от всего сердца; смело он поет: «Майский день, прекрасный вид!».
---	---

Гномическое начало, заметное в последней строфе стихотворения, пронизывает всю эту мастерски сложенную, однако далекую от лиричности пейзажную зарисовку.

В отличие от ирландского произведения в «Морестраннике» и в валлийской поэме описание природы непосредственно связано с чувствами лирического героя. Тем не менее, если для древней английской лирики психологическая мотивированность пейзажей оказывается правилом, для валлийской поэзии — это скорее исключение. В англосаксонских произведениях лирическое описание природы никогда не самодостаточно. Пейзажи в «Морестраннике», «Скитальце», «Жалобах жены» и других древнеанглийских поэмах раскрывают душевное состояние лирических героев. В противоположность этому в валлийской поэзии мир природы, описанный с отстраненной объективностью, существует вполне изолированно от мира людей. Природа здесь будто «равнодушно взирает» на человеческие горести. Страдания, о которых обычно идет речь в валлийских стихах, преимущественно физические, вызваны болезнью или старостью. Бытие лирического героя ограничено настоящим. В отличие от англосаксонской поэзии надежда на спасение в мире ином эксплицитно не выражена.

В древнеанглийской лирике основное внимание уделяется душевным переживаниям, обычно описываемым с поразительной для любой стадии развития словесного искусства психологической точностью и глубиной. Гномическая часть в англосаксонских поэмах появляется как результат выстраданных острейших переживаний и, будучи высоко функциональной, более органично следует из основного лирического контекста. В связи с этим представляются мало вероятными гипотезы заимствования (*Pilch H.* 1964. P. 209–224) или жанрового влияния (*Sieper E.* 1915. S. 55–77; *Heusler A.* 1941. S. 150)

древней валлийской поэзии на англосаксонскую лирику. В Англии лирическая поэзия кажется значительно более развитой и прочно укорененной по сравнению с ее валлийскими аналогами.

В области поэтической формы валлийские поэмы с их эпиграмматическим, иногда почти каламбурным, оксюмороническим стилем имеют мало общего с развитыми экспликациями древнеанглийских элегий. Структурное использование повторов (анафор или эпифор), строфики, рефренов или конечной рифмы, которые, как предполагалось (*Pilch H.* 1964. P. 220), имитируют валлийские *englynion*, скорее сближают англосаксонскую поэзию с древнескандинавской, чем с валлийской. В отличие от валлийской поэзии все эти приемы используются в древнеанглийских элегиях лишь эпизодически и всегда, кроме, возможно, рефренов в «Деоре», имеют чисто орнаментальную функцию. В противоположность валлийской конечной рифме, представляющей собой организующий принцип стиха, в англосаксонской и древнеисландской поэзии эту роль исполняет аллитерация. Разнообразие и просодической сложности валлийских размеров можно противопоставить единую систему древнеанглийского аллитерационного стиха, получившего название благодаря своему основному композиционному принципу.



# Древнейшая ирландская лирика

*И вот поэты творят и говорят много прекрасного о различных вещах, не с помощью искусства, а по божественному определению <...> А цель, ввиду которой бог, отъемя у них смысл, употребляет их, как своих служителей, наравне с пророками и гадалками, та, чтобы, внимая им, мы познавали, что не сами собою они говорят нам вещи чудные, ибо они вне своего разума, а что через них нам глаголет сам бог...*

Платон «Ион» (Пер. Я. М. Боровского)

**ПОЭТИЧЕСКИЙ** ирландский эпос, подобный «Беовульф», «Старшей Эдде» или валлийским героическим поэмам, не сохранился до наших дней. К духовному эпосу приближаются лишь два произведения во всей ирландской средневековой поэзии: стихотворная «Псалтырь четверостиший» («Saltair na Rann», ок. 987 г.) Энгуса Кейле-Де, представляющая собой переложение Ветхого Завета и Евангелий, и поэма из «Желтой книги Лекана» под названием «Путешествие Снедгуса и Мак Риагла» («Immram Snédgusa agus Maic Riagla», ок. X в.). В этой поэме повествуется о паломничестве двух монахов из обители на острове Айона на восемь островов (на одном из них огромная птица рассказывает им о Сотворении Мира, Рождестве, Страстях, Воскресении, Страшном Суде, на другом —

король говорит, что там живут пророки Илия и Енох в ожидании Страшного Суда, монахи слышат также, что набеги викингов посланы им Господом в наказание за грехи). Эта поэма небольшая (всего 76 стрóf) и едва ли может быть с полным правом названа эпической.

Единственный образец ирландского эпоса — так называемые саги (или, как их именуют сами ирландцы, «scéla» — «сказания, повести»), прозаические произведения с поэтическими вставками. Смешанный (стихотворно-прозаический) эпос, в самой ранней форме известный в древней Индии, распространен достаточно широко и, как обычно считается, представляет собой наиболее архаичный вид эпического творчества индоевропейцев. Ирландские саги таким образом дают пример ранней эпической традиции, в которой поэтические фрагменты вкраплены в прозаический текст.

Стихотворные вставки появляются в сагах в кульминационные моменты, когда повествование достигает высшего напряжения, и часто передают речи героев. По форме они обычно составляют четверостишия, сочиненные силлабическими размерами и включающие четыре семисложные, реже шести- или пятисложные строки (с цезурой после третьего или четвертого слога), которые попарно связаны рифмой или ассонансом (аллитерация используется факультативно). В них широко распространены повторы, параллелизмы, украшающие эпитеты и другие восходящие к фольклору поэтические приемы. Следует помнить тем не менее, что стилистическая близость поэтических вставок к фольклору не всегда может рассматриваться как довод в пользу их архаичности. На процесс фольклоризации саг, свидетельствующий о разложении мифопоэтической традиции, оказывает влияние изменение среды их бытования, что происходит тогда, когда носителями устной традиции становятся уже не только филиды, профессиональные мастера стиха и прозы, но народные сказители.

Устное бытование саг, предшествовавшее их письменной фиксации, в разной степени наложило отпечаток на поэтическую и прозаическую часть. Стихотворные фрагменты, вероятно, мало варьировались в устном исполнении, так как их предохраняла жесткость формальной организации: счет слогов, обязательная рифма, размер. В рукописях они записывались в относительно полном и неизменном виде. Поэтическая часть, следовательно, нередко архаичнее прозаической, которая не защищена строгими канонами метрики, рифм и ассонансов и потому легче подвергается процессам модернизации. Считается, что большая часть древнейших саг могла быть записана уже в VII в., с этих

оригиналов позднее (в X в.) были сделаны копии, на которых в свою очередь, очевидно, основывались известные нам рукописи. В различных рукописных версиях саги прозаический текст часто сопровождается несходными поэтическими вставками. В отдельных случаях, особенно в традиционно формульных «общих местах», таких, как описание битвы, пира, вооружения, они могут совсем отсутствовать.

Поэтические фрагменты сравнительно редко встречаются в плохо сохранившемся мифологическом эпосе. Те немногие стихотворные вставки, которые мы находим в мифологических сказаниях, например в «Битве при Маг Туиред» («Cath Maige Tuired»), трудно отнести к лирике. Напротив, в героических сказаниях, которые дошли до нас преимущественно в рукописях XII в. — «Лейнстерской книге» («Lebor Laigen», до 1160 г.) и «Книге бурой коровы» («Lebor na Huidre», ок. 1100 г.), но, несомненно, восходят к более ранней эпохе, нередко встречаются поэтические отрывки, поражающие проблемами подлинного лиризма.

Речь в этой главе пойдет преимущественно о стихотворных вставках в саги, а также о тех изолированных поэтических фрагментах, которые не принадлежат к циклам саг, но относятся к древнейшей ирландской лирике. Многие из этих лирических фрагментов сохранились как цитаты в глоссариях или как примеры в учебниках по метрике и грамматике. Другие встречаются в анналах, посвященных описанию прославленных личностей или знаменательных событий. Иногда лирические строфы появляются на полях рукописей без всякой связи с непосредственным контекстом. Тематика ирландских стихотворных отрывков необычайно разнообразна и с трудом поддается классификации.

Сохранившиеся фрагменты ирландской поэзии до VIII в. имеют мало общего с лирикой. Их основные темы — прославления вождей, генеалогические перечни, юридические формулы, предсказания и просьбы о дарах, церковные праздники. Не исключено, что поэтическая форма применялась в них преимущественно с мнемоническими целями. Наиболее ранние из дошедших до нас стихов сочинены нерифмованными, однако использующими аллитерацию, строками с нерегулярным ритмом. Именно так сложена знаменитая «Хвалебная песнь Колум Килле» («Amra Cholúim Chille»):

Ní díseol duae Néill. Ní uchtat óenmaige mór maig.

Mór deilm ndiúlaing ris ré asneid Colum cen chill. Coi india dúf dó sceo Nera.

In fáith Dé dé Dé Sion sudioth is nú nad mair. Ní marthar lend.

Ní less anma ar sú ardoncondiath. Conróetur bíu bath.  
Ardonbath bo ar n-airchend adilgen. Ardonbath ba Fiadat foí.

Оплот Ниалла не безмолвен. Великая скорбь — не жалоба одной равнины. Великий крик, который трудно вынести, — тот сказ, когда ты говоришь, что Колум без жизни, без церкви. Как может глупец рассказать о нем, даже Нера? Пророк Господа, сидящий по правую руку Бога Сиона, теперь не живет больше. Он не пребывает с нами. Наш мудрец, спрятанный от нас, не помогает душе. Он, защищавший живых, мертв. Он ушел от нас в смерть, он, указывавший нам путь в трудное время. Он ушел от нас в смерть, он, бывший нашим посланцем к Господу.

Легко заметить, что в приведенном тексте, смысл которого не вполне понятен и потому труден для перевода, аллитерирующие слоги чередуются с неаллитерирующими почти произвольно, регулярный ритм и рифма отсутствуют. Считается, что эта песнь была создана после смерти святого Колум Килле (св. Колумбы) в 597 г. «главным поэтом» (*rig-ollam*) Ирландии Далланом Форгайлом.

Из анналов известно, что «главные поэты» Ирландии (*ollam*) разделялись на три класса: знатоки поэзии (*ollam re filidecht*), закона (*ollam re brethemnas*) и истории (*ollam re senchas*). Ими могли стать лишь лучшие из филидов, прошедших многолетнюю (семь, десять или двенадцать лет) подготовку. Филиды — наследники друидов — совмещали функции судей, предсказателей, историографов, хранителей мифических и героических преданий, родословных и топографии, мастеров поэтической и прозаической речи. Как подтверждает приведенный пример «Хвалебной песни Колум Килле», филиды сочиняли панегирические поэмы, однако, традиционно функция прославления вождей и правителей принадлежала бардам — придворным певцам и музыкантам, пользовавшимся менее почетным положением в обществе.

Сохранились панегирические стихи, сочиненные размерами с регулярным ритмом и рифмой. Предполагается, что рифмованный стих с нефиксированным числом слогов и акцентов в строке (*Thurneysen R.* 1891. P. 1—23) был известен уже в VI в., но упорядочение ритма и появление семисложной строки произошло в следующем веке. Содержание хвалебной поэзии, созданной рифмованными размерами с регулярной рифмой, обычно стереотипно, язык намеренно сложен, синтаксис отличается искусственностью и служит затемнению смысла. Сравнивая ирландские панегирики с ведической поэзией и выявляя их общие признаки, некоторые исследователи пытаются реконст-

руировать хвалебную песнь общеиндоевропейской эпохи (*Dillon M.* 1975. P. 52—60). По мнению Майлза Диллона, например, те сведения, об ирландских бардах и древнеиндийских *súta*, которыми мы располагаем, позволяют составить представление об образе индоевропейского поэта, хранившего в памяти генеалогии правителей, сочинявшего славословия в их честь и исполнявшего свои стихи перед собранием придворных (*Dillon M.* 1969. P. 174).

Начиная с VIII в. в ирландской поэзии распространяется силлабический стих с необязательной аллитерацией и канонизованной рифмой, который, воплощаясь в бесчисленно разнообразным размерам, доживает до XVII в. Именно в этой поэзии, сочиненной так называемыми новыми метрами (*núa-chrutha*) — слогосчитающими размерами, в которых используется рифма, строфика, и фиксируется ритмическое заполнение последней стопы, — начинают появляться лирические интонации. Богатство созвучий в кельтской поэзии невозможно передать средствами другого языка, тем не менее некоторым поэтическим переводам удается частично сохранить насыщенность аллитерациями, ассонансами, консонансами и слоговой объем стиха. Приведем в качестве примера стихотворение, носящее условное название «Писец в лесу»:

Dom-farcaí fídbaíde fáil  
fom-chain loíid luín, lúad nād céil;  
hūas mo lebrán, ind línech,  
fom-chain trírech inna n-én.

Рад ограде я лесной;  
за листвою хлопочет дрозд;  
над тетрадкою моею  
шум ветвей и гомон гнезд.

Fomm-chain coí menn, medair mass,  
hí mbrot glass de dingnaib doss.  
Debrath! nom-Choimmdiu-coíma:  
caín-scrfbaimm fo roída ross.

И кукушка за кустом  
распеваает на весь лес;  
Боже, что за благодать  
здесь писать в тени древес!

(Пер. Г. Кружкова)

Прочитанный фрагмент — один из наиболее ранних и немногих сохранившихся примеров ирландской лирики — записан на полях латинской грамматики Присциана в первой половине IX в. Возможно, что в этой маргиналии просто и непосредственно выразил переполнявшие его чувства монастырский писец, ученый клирик или монах. Созданная им короткая пейзажная зарисовка проникнута непосредственной радостью бытия. По форме это небольшое стихотворение также совершенно: размер его *ganpaigecht*, в котором семисложные строки объединены прихотливой схемой звуковых повторов. Помимо ал-

литерации, здесь используются конечные рифмы четных строк, консонансы в первой, второй и четвертой строках, и кроме того, рифма типа *aicill* — последнее слово одной строки рифмуется со срединным в следующей (например, в третьей и четвертой строке первой строфы: *línech : trírech*; или во втором четверостишии между последним словом в первой строке и срединным — во второй: *mass : glass*).

Совершенство метрики и звуковой организации характерно для всей древнейшей ирландской пейзажной лирики. Возможно, поэтому некоторые ее образцы были избраны для иллюстрации стиховых размеров в рукописях средневековых поэтологических трактатов. Так, отрывок, условно называемый «Колокол», цитируется стихотворцем IX или X в. как пример ритмического варианта размера (*gannaigeacht gairit*), которым была сочинена приведенная выше зарисовка «Писец в лесу»:

1. *Clocán binn  
benar i n-aidchi gaíthe:  
ba ferr lim dul ina dáil  
ndás i ndáil mná baíthe.*

1. Колокол благозвучный,  
звонящий в ветреную ночь:  
скорее я приду на свидание с ним,  
чем с беспутной женщиной.

Другой фрагмент приводится писцом XI в. в качестве образца еще более сложного размера (*brescбайдне*), в котором за начальной пяти-сложной строкой следует три шестисложных, причем последние слова четных строк рифмуются, а все прочие конечные слова в строках консоннируют:

2. *Adram in Coimdid  
cusnaib aicdib amraib,  
nem gelmár co n-ainglib,  
ler tonnbán for talmain.*

2. Восславим Господа,  
Творца чудесных дел,  
огромные яркие Небеса с ангелами,  
море с белыми волнами на земле.

Третий и четвертый отрывки (см. ниже), описывающие пение дрозда, тоже сохранились как иллюстрации поэтических размеров, включенные в трактаты о метрике стихотворцами XI и IX–X вв. Строки третьего фрагмента насчитывают по три слога, четвертая строка рифмуется с восьмой, а пятая, шестая и седьмая — между собой, все строки пронизаны аллитерациями и внутренними рифмами. Четвертый отрывок состоит из распространенных в ирландской поэзии семисложных строк, в которых все конечные слова и консоннируют, и попарно (в первом и втором двустишии) рифмуются:

3. *Int én bec  
ro léic feit*

3. Птичка малая  
просвистела

- |  |   |
|--|---|
| <p>do rinn guip<br/>         glanbuidi:<br/>         fo-ceird faid<br/>         ós Loch Laíg,<br/>         lon do chraib<br/>         charnbuidi.</p> <p>4. Int én gaires asin tsail<br/>         álainn guilbnén as glan gair:<br/>         rinn binn buide fir duib druin:<br/>         cas cor cuirther, guth ind luin.</p> | <p>кончиком ярко-желтого клюва:<br/>         она заливается трелью<br/>         над озером Лаиг,<br/>         черный дрозд<br/>         с цветущей<br/>         желтой ветки.</p> <p>4. Птичка, что зовет с ивы, чудный клювик<br/>         с чистой трелью: певучий желтый носик<br/>         у крепкого черного мальчика: веселую песенку<br/>         он просвистал, голосок дрозда.</p> |
|--|---|

На основании языковых особенностей все процитированные строфы датируются IX в. (*Murphy G.* 1977. P. 173—174), хотя и приводятся в более поздних манускриптах. Богатство звукописи ирландского оригинала, естественно, непередаваемо в переводе и потому ускользает от восприятия современного читателя. Начиная с VIII в. ирландская метрика все более детализуется и обогащается аллитерационными повторами; звуковые структуры и схемы рифмы усложняются. Нельзя исключать того, что эти процессы не происходили в поэзии Ирландии совершенно независимо. Возможно, на формальную организацию ирландской лирики оказала воздействие латинская поэзия, давно освоившая рифмованный стих.

В VII—IX вв. в монастырях Ирландии лирическая поэзия создавалась и на латыни (напомним, например, о стихах Колумбана), и на ирландском языке. Исконная поэтическая традиция в этой стране не только не была вытеснена латинской ученой литературой, но, напротив, обогатившись ею, получила новый импульс к развитию. Устные предания и легенды, хранившиеся филидами, нашли письменную фиксацию благодаря носителям церковной и классической культуры, очевидно, черпавшим вдохновение не у Григория Великого, но у Кассиодора (*Dillon M.* 1969. P. 171). Как известно, Кассиодор стремился показать в «Руководстве к Божественной и мирской словесности» важность светских наук в монастырском образовании и призывал монахов знать, хранить и переписывать сочинения прошлого (напомним его знаменитую сентенцию: «*Sit imitator prudentissimus antiquorum*» — «Будь мудрейшим подражателем древних»). Именно монастырскими писцами были перенесены на пергамент ирландские эпические сказания («саги») с цитированными в них поэтическими вставками: плачами, жалобами, любовными песнями. Искусство исконной словесности несли в монастыри члены особых школ, продолжавших традиции филидов и бардов. В стенах монастырских келий были ско-

рее всего сочинены дошедшие до нас и всегда анонимные описания природы.

В латинской поэзии, сосуществовавшей с ирландской, пейзажная лирика была известна в каролингскую эпоху и ранее. Приведем строфу «Гимна во славу Ларского озера» Павла Диакона (720— ок. 799):

Вечно весна над тобой: опоясан ты дерном зеленым.  
Ты побеждаешь мороз! Вечно весна над тобой!  
Средь плодоносных олив окруженный лесистой каймою,  
Вечно богат ты листвою средь плодоносных олив.  
Вот поспекает гранат, в садах твоих радостно рдея,  
В зарослях лавра таясь, вот поспекает гранат.

(Пер. Б.Ярхо)

В этих стихах, воспевающих живописные уголки Ларского озера как прекраснейшее место на земле, можно заметить не только риторическое мастерство; в них слышен голос поэта, тоскующего в чужих краях по родной Италии. В поэтическом наследии этого знаменитого лангобардского ученого, историка и писателя есть и, несомненно, лирические произведения, например, стихотворное прошение о помиловании, адресованное королю Карлу Великому (см. ниже). Многие поэтические приемы заимствованы Павлом Диаконом у стихотворцев александрийской школы с их стилизациями фольклорных песен. Так, использованный в «Гимне во славу Ларского озера» повтор полустиший встречается также у африканского поэта Пентадия (III в.) в поэме «О приходе весны»:

Sentio, fugit hiems: Zephyrisque animantibus orbem.  
Jam tepet Eurus aquis. Sentio, fugit hiems.  
Видишь, уходит зима, оживляет зефир всю природу.  
Эвр согревает волну. Видишь, уходит зима.

(Пер. И. Голенищева-Кутузова)

В качестве предшественников идиллических пейзажей Павла Диакона можно привести описания красот природы в стихах Авсония и Клавдиана. О поэме Авсония «Мозелла» Валерий Брюсов писал: «Красота природы в ней, едва ли не впервые в Европе, обрела свой голос. "Naturae mirabor opus", — говорит и сам Авсоний, как бы сознавая главное значение своей поэмы» (Брюсов В. 1911. С. 49). Павлу Диакону были, вне сомнения, хорошо известны античные элегии и описания природы, возможно, и знаменитая седьмая идиллия Феокрита.

Именно он впервые ввел жанр эклоги в обиход каролингских поэтов. Его творчество тесно связано с поэзией Вергилия, Овидия и, в особенности, Марциала. Нельзя исключать, таким образом, того, что опосредованно поэтическая традиция, восходящая к античности, могла оказать влияние и на ирландскую поэзию.

Может быть, унаследовав богатство предшествующей традиции, смогли создать свои совершенные пейзажи ирландские поэты. Вместе с тем трудно не почувствовать, насколько ирландские описания природы превосходят все известное европейской пейзажной поэзии. Эти импрессионистические зарисовки, мгновенные «акварельные» наброски можно было бы сравнить с японскими миниатюрами, также поражающими техническим совершенством и мастерством отделки формы. В стихах, подобных приведенным, в каждой строке видна любовь поэта к мельчайшим подробностям всего, что его окружает, наслаждение звуками, оттенками, полутонами, внимание к ним, проникновение в их скрытый смысл. Растворенность в природе помогает ирландскому поэту не только заметить каждую подробность, но и выразить ее с редкой точностью и простотой. Используя строки величайшего лирического поэта нынешнего века, можно сказать, что «Все-сильного Бога деталей» восхваляет ирландский стихотворец в своих кратких пейзажных зарисовках. Творца благодарит он за «яркие небеса», за «море с белыми волнами». Его зов слышит в благовесте колокола, звонящего в ветреную ночь.

В древней ирландской лирике нет пышных, вычурных, пространственных славословий природе, подобных тем, что создавали александрийские поэты. Если пейзажи, описанные Феокритом, Мосхом или Бионом, искусны своею безыскусностью и во многом риторичны, то кельтские картины природы, такие, как, например маргиналия в рукописи с текстом Кассиодора: «Приятен сегодня отблеск солнца на полях этой страницы, оттого что он так колеблется», проникнуты личным чувством и потому лиричны. Можно предположить, что это различие объясняется тем «открытием индивида», которое дало христианство мировой культуре. Внимание к личным переживаниям человека, столь важное для исповедей и автобиографий, начиная с Блаженного Августина, чистота взгляда, данная привычкой к постоянным духовным занятиям, — все это подсказало ирландским монастырским поэтам тот язык, которым они смогли высказать чувства, пробуждаемые в них пением дрозда, звоном колокола, красотой цветущей ветви. Знаменательно, что именно в Ирландии, принявшей христиан-

ство раньше многих стран Европы, пейзажная лирика поражает богатством и выразительностью языка, формальным совершенством.

Изысканность формы свойственна всем дошедшим до нас образцам монастырской поэзии. В некоторых случаях она сочетается с относительной простотой метрической организации, например в стихотворении, обычно называемом «Ученый и кот» (в русском переводе «Монах и его кот»). Это произведение, сохранившееся в рукописи IX в. (которая содержит комментарий к Вергилию, примеры греческих парадигм, заметки по астрономии и латинские гимны), сочинено размером *deibide* с зарифмованными попарно семисложными строками, объединенными в четверостишия:

- |  |  |
|--|--|
| <p>1. <i>Messe ocus Pangur bán,<br/>cechtar nathar fria saindán:<br/>bith a menmasam fri seilgg,<br/>mu menma céin im saincheirdd.</i></p> <p>2. <i>Caraimse fos, ferr cach clú,<br/>oc mu lebrán, léir ingnu;<br/>ní foirmtech frimm Pangur bán:<br/>caraid cesin a maccdán.</i></p> <p>3. <i>Ó ru biam, scél cen scís,<br/>innar tegdais, ar n- ðendís,<br/>taithiunn, díchríichide clius,<br/>ní fris tarrdam ar n-áthius. &lt;...&gt;</i></p> <p>6. <i>Fäelidsem cu ndéne dul<br/>hi nglen luch inna gērchrub;<br/>hi tucu cheist ndoraid ndil<br/>os mé chene am fäelid.</i></p> <p>7. <i>Cia beimmi a-min nach ré<br/>ní derban cách a chéle.<br/>maith la cechtar nár a dán,<br/>subaighthius a ðenurán.</i></p> <p>8. <i>Hē fesin as choimsid dáu<br/>in muid du-ngní cach ðenláu;<br/>du thabairt doraid du glé<br/>for mu mud céin am messe.</i></p> | <p>1. Я и белый Пангур, каждый из нас,<br/>занимается своим особым делом;<br/>у него на уме охота,<br/>у меня на уме мое особое искусство.</p> <p>2. Я люблю (больше, чем всю славу) спокойно<br/>сидеть над своей книгой, добиваясь знаний;<br/>белый Пангур не завидует мне:<br/>он любит свое детское искусство.</p> <p>3. Когда мы вместе дома,<br/>это занятие никогда не утомляет нас,<br/>у нас есть то, в чем мы можем применить<br/>свое мастерство, бесконечная забава. &lt;...&gt;</p> <p>6. Он радуется, когда, благодаря быстрым<br/>движениям, мышь попадает в его острые когти;<br/>я тоже радуюсь, когда понимаю<br/>дорогую моему сердцу сложную задачу.</p> <p>7. Хотя мы так проводим все время,<br/>ни один из нас не мешает другому:<br/>каждый любит свое искусство,<br/>оно приносит нам многие радости.</p> <p>8. Он сам себе хозяин в работе,<br/>которой занимается каждый день;<br/>я же могу исполнять свою работу,<br/>стремясь ясно понять то, что сложно.</p> |
|--|--|

(1– 3, 6– 8)

Эту небольшую поэму, безусловно, можно отнести к лирике. Ученый или монастырский писец, сочинивший ее, описывает свое любимое занятие (скорее всего имеющее отношение к филологии), сравнивая себя с собственным котом. Радость, приносимая обоим их делом, ничем не нарушаемый душевный покой ученого, его преданность зна-

нию, которое он предпочитает «всей славе», — каждая строфа этого произведения говорит о переполняющих поэта чувствах.

Если сравнить содержание этого (и предшествующих) ирландского стихотворения с основными темами англосаксонских, исландских или валлийских поэм, которые с большими или меньшими основаниями можно отнести к лирике, то трудно не заметить поразительного расширения лирической тематики в ирландской поэзии. В германской и кельтской лирике, о которой шла речь выше, рассказывалось или о трагической страсти, или о безысходном горе, или о таких универсальных человеческих чувствах, как тоска по навсегда утраченному, скорбь, вызванная бренностью всего живого, муки старости. Напротив, приведенные образцы ирландской монастырской поэзии представляют собой непосредственные зарисовки повседневной жизни, проникнутые покоем и радостью бытия. Эти стихи сочиняются «на случай» и рассказывают о птичьих трелях, распускающихся цветах, солнечном майском дне, колокольном благовесте и т. д.

Тематическое распространение ирландской лирики на предметы вполне обыденные и самые разнообразные можно, с одной стороны, объяснить влиянием латинской литературы, где и в античности, и в Средневековье лирическая поэзия не только была весьма популярной, но и характеризовалась широчайшим охватом тем. С другой стороны, расцвет лирической поэзии в Ирландии мог быть связан, как мы постараемся показать, с распространением в VIII — X вв. аскетического идеала отшельников, странников, монастырских подвижников. Ирландский поэт, часто отшельник или монах, живущий на лоне природы, с особым восхищением оглядывался на окружающий его мир, видя в животных своих «братьев меньших», в лесных деревьях — отведенную ему келью. Симптоматично, что именно монастырская поэзия Ирландии осваивает прежде недоступные для лирических жанров темы и сюжеты. Напротив, лирика, которую можно условно назвать «светской», остается, как это ни парадоксально, преимущественно в границах привычных для древнегерманской и валлийской поэзии жанров и тем. Разумеется, это соображение должно быть высказано с осторожностью, ибо монастырская поэзия постоянно, с самого своего появления, оказывает разнообразное и сильнейшее влияние на всю кельтскую литературу. Все лирические темы и их трактовка исконной ирландской поэзией проникнуты идеями христианства.

Второе замечание, которое необходимо сделать, связано со способом хранения и записи обоих видов ирландской лирики. Если монас-

тырская поэзия с относительной легкостью находила путь в скриптории, то для нецерковной лирики этот путь был нередко осложнен продолжительным бытованием в устной традиции. Возможно, этим обстоятельством объясняется то, что тексты немонастырской лирической поэзии часто не вполне понятны и метрически менее совершенны. Однако даже то состояние, в котором нецерковная лирика Ирландии дошла до нашего времени, позволяет заметить ее типологическое сходство с древнегерманской и валлийской поэзией. Основные темы ирландской поэзии составляют плачи и жалобы на преклонный возраст, несчастную любовь, одиночество, изгнание.

Именно этим темам посвящены стихи из цикла сказаний о Суибне (Суини) Безумном, который, как считается, жил во второй половине VII в. Хотя этот цикл сохранился в самой полной форме в тексте XII в. под названием «Безумие Суибне» («Buile Suibne»), он скорее всего восходит к более древним источникам, генетически связанным с бриттскими сказаниями о Мирддине Диком или Безумном, которого Гальфрид Монмутский прославил под именем Мерлина (см. выше). История жизни Суибне во многом сходна с судьбой Мирддина и уже упоминавшегося Лайлокена (интерпретацию мотива «лесного человека» в свете мифопоэтической традиции см. в: *Михайлова Т.А.* 1997. С. 9—28). Во время битвы при Маг-Рат (637 г.) Суибне, королю Дал Арайде, явилось видение — отрубленная голова в небе, после чего он потерял разум и ушел в лес. Он странствовал по монастырям, встретился с отшельником, временно возвратился к людям, но затем вновь поселился один в лесу. Постепенно утрачивая человеческий облик, он продолжал скитаться, пока не был убит копьем свинопаса (по другой версии олений рог, лежавший острием вверх, пронзил Суибне, когда тот наклонился лопить). Несмотря на очевидное сходство жизненных обстоятельств героев бриттских и ирландских легенд, приписываемая им поэзия, сочиненная не ранее IX в., различается, условно говоря, степенью лиричности.

Эскизно намеченные картины природы в валлийской пророческой поэзии, ассоциируемой с именем Мирддина, получают в стихах, приписываемых Суибне, мастерскую завершенность. В раннем стихотворении этого цикла (ок. 800 г.), сочиненном семисложными строками в размере *ganpaigecht* (с рифмой конечных слов четных строк и рифмой *aicill* в заключительных двустопных строфы), устами лирического героя дается удивительное по выразительности описание лесного жилища:

- |   |   |
|---|---|
| <p>1. M'airiuclán hi Túaim Inbir:<br/>ní lántechdais bes sēstu —<br/>conā rētglañnaib a réir,<br/>conā gréin, conā ēscu.</p> <p>2. Gobbān du-rigni in sin<br/>co n-ēcestar dūib a stoir;<br/>mu chridecān, Día du nim,<br/>is hé tugatōir rod-toig.</p> <p>3. Tech innā fera flechod,<br/>maigen 'nā áigder rindi;<br/>soilsidir bid hi lugburt,<br/>os ē cen udnucht n-imbi.</p> | <p>1. В этом доме в Туам-Инбир —<br/>дом мой не чета хоромам —<br/>солнце днем, с луною ночью<br/>звезды в очью ходят сонмом.</p> <p>2. Это все устроил Гобан,<br/>я же Бога славословлю:<br/>дал ты мне, Творец небесный,<br/>дом — соломенную кровлю.</p> <p>3. В этом доме дождь не страшен,<br/>не угрозно и оружие,<br/>и сияют вертограды,<br/>хоть ограды нет в окружье.</p> |
|---|---|

(1 — 3)

*(Пер. В. Тихомирова)*

Лирический герой говорит, что его жилище построено Гобаном — покровителем ремесленников и плотников в кельтской мифологии и фольклоре (он называется строителем монастырей даже в ирландских житиях святых). Может быть, дом героя находится на вершине дерева, увитого плющом (рукою писца IX в. к первой строке сделана глосса: «barr edin» — «крона дерева в плюще»); в другом раннем стихотворении, инкорпорированном в текст XII в., Суибне тоже говорит, что находится «один на вершине дерева, увитого плющом» («mh'aonar dhamh a mbarr eidhin», см. ниже). Крыша дома, где обитает лирический герой, — небеса с восходящим солнцем, сияющей луной и мерцающими звездами. Эта «крыша», которую днем и ночью украшают небесные светила, сотворена Господом — во славу Ему и сложены приписываемые Суибне стихи. Рассматриваемое стихотворение можно с большим основанием отнести к монастырской лирике, проникнутой радостью бытия, чем к традиционным для древнеанглийской и кельтской поэзии жалобам изгнанников.

Восхищение природой сквозит и в другом стихотворении, которое традиция связывает с именем Суибне. Напомним, что в англосаксонской поэзии часто изображается, как зимняя стужа, ледяные волны, холодный ветер и град причиняют лирическим героям невыносимые страдания (избавление от которых возможно лишь там, где нет ни холода, ни зимы, ни ветра, — в райских кущах, описанных в поэме «Феникс» как антитеза традиционному германскому пейзажу, см. ниже). Напротив, в ирландском стихотворении «Крик Гарба» (ок. 1150 г.), известном в русском переводе под названием «Ревун поет», идет речь о том, как радуется героя вид скованного морозом моря. Наслаждение звуками — шумом текущей подо льдом воды, пением птиц, рокотом

волн — прекрасно передает богатейшая звукопись размера *áe freislige* — пронизывающие поэму аллитерации и конечная рифма, связывающая попарно четные и нечетные строки:

1. *Gáir na Gairbe gláidbinne  
gláides re tosach tuinne;  
rátha aidble afbinne  
d'íasc oc irsnám 'na bruinne!*
2. *Gairit lem mo chomainmne,  
fégad lán línas múru:  
buinne rothrán roGairbe,  
uisce 'gá chor ar cúlu.*
3. *Is súaire immar glecaitsium  
tuile is aithbe co n-úaire;  
imá-sech do-ecmaitsium  
sís is an-ís cech úaire.*
4. *Cairche cíuil at-chluinimse  
'sin Gairb go nglúaire geimrid;  
ra muirn móir con-tuilimse  
i n-aidche adúair eigríd.*

(1 — 4)

1. Поет ревун рокочущий  
возле каменного зоба,  
подводное урочище,  
рыбы полная утроба.
2. Велик мороз! — смиренно я  
жду, когда на брег потопом  
нахлынут волны пенные  
и отхлынут вспять потоком.
3. Смирились волны мощные,  
покрылись льдом, но — диво! —  
бурлят в часы урочные  
приливы и отливы.
4. В разгар зимы приятен мне  
шум воды — душе веселье,  
под пенью моря внятное  
сон долит в холодной келье.

(Пер. В. Тихомирова)

Предполагалось (*Murphy G. 1977. P. 226*), что эти стихи связаны с периодом пребывания Суибне в монастыре Мо-Линг (св. Моллинга). Вновь трудно удержаться чтобы не заметить, с какой легкостью такое стихотворение могло бы быть вложено в уста отшельника или монаха, но не безумного изгнанника, подобного изображаемому легендами Суибне (напомним, что по преданию утрата разума была послана герою в наказание за оскорбление святого Ронана). Впрочем, в этом случае дидактическая задача, вероятно, доминировала бы над эстетической, а описание природы, самоценное в этом стихотворении, было бы проникнуто духовными и гномическими мотивами.

Гномическое начало выражено не менее явно, чем лирическое, в еще одном произведении цикла Суибне — поэме, представляющей собой диалог Суибне и Эран. В прозаическом комментарии к этой поэме, сложенной в размере *deibide* семисложными строками с парной рифмой, говорится, что Эран была женою Суибне, но, когда он потерял рассудок и покинул ее, вышла замуж за Гуаире. Новый муж Эран отправился на охоту, тогда Суибне Безумный влез на притолоку дома, где жила его прежняя жена и спросил ее: «Помнишь ли ты, девочка, какую любовь узнали мы, когда жили вместе? Теперь сон и

благоденствие — твоя судьба, но не моя». После этого Суибне обратился к Эран со следующими словами:

- |   |  |
|---|--|
| <p>1. Súanach sin, a Éorann án,<br/>i leith lephtha ret lennán;<br/>ní hinann is mise i fus:<br/>cían ó a-túsa ar anforus.</p> <p>2. Ro ráidis, a Éorann oll,<br/>aithesc álainn imétram,<br/>co ná beithea it bethaid de,<br/>scarad énlá re Suibne.</p> <p>3. In-díu is súaichnid co prap<br/>bec let bríg do sencharat:<br/>te duit ar clúim choilcthe chain;<br/>úar damsá i-mmúig co matain.</p> | <p>1. Эран светлая, иди,<br/>спи у мужа на груди:<br/>я давно тебе не муж,<br/>и безумен я к тому ж.</p> <p>2. Эран славная, твои<br/>сладостны слова любви,<br/>ты сказала: без меня,<br/>мол, не проживешь и дня.</p> <p>3. День прошел, и видно уж,<br/>как любим твой старый муж:<br/>сколь мягка твоя кровать,<br/>столь мне жестко в поле спать.</p> |
|---|--|

(1—3)

(Пер. В.Тихомирова)

В ответ Эран заверяет Суибне в своей любви. Если бы была ее воля, то она предпочла бы спать в узком дупле, пить одну воду, есть салат, скитаться днем и ночью, лишь бы быть с ним вместе. На все уверения Эран Суибне отвечает максимами: «любовь необходима / тому, кем ты любима», «слабым женам жить нельзя, / как живу, безумец, я» (Пер. В.Тихомирова). Свою речь он заключает перечнем (напоминающим далекий от лиричности древнейший жанр тулы) тех мест, которые посетил в скитаниях, а затем, как сказано в прозаическом комментарии к поэме, «по обыкновению обратился в бегство» при виде людей. О чувствах Суибне, никак эксплицитно не выраженных, можно догадаться только по тому, как он обращается к своей жене, называя ее «прекрасная Эран» (1), «великая Эран» (2), «нежная светлая ласковая женщина» (11). Сама Эран говорит о своих переживаниях больше, чем Суибне: «Привет тебе, светлый безумец, ты мне дороже всех мужей» (4), «мое тело исхудало с тех пор, как я услышала, что тебя нет» (4), «Предпочла бы я провести ночь в узком дупле дуба с тобою, мой муж, если бы была моя воля» (6), «Печалит меня, труждающийся безумец, что ты выглядишь столь ужасно» (10), «Меня огорчает, что твоя кожа изменила цвет и ты истерзан шиповником и кустами боярышника» (10), «Я хотела бы, чтобы мы были вместе» (12). Возможно, это различие в интонациях героя и героини объясняется тем, что большая эмоциональность традиционно ассоциируется с женскими образами. Как бы то ни было, в целом эту поэму можно отнести к любовной лирике лишь весьма условно.

По сравнению с диалогом Суибне и Эран, стихотворения, обычно называемые «Суибне в лесу» и «Суибне под снегом» (ок. 1175 г.), более проникновенны и экспрессивны. Их лирический герой полностью соответствуют тому образу потерявшего разум изгнанника, который создается ирландской традицией. В контексте сказания о Суибне Безумном содержащиеся в этих стихах пейзажные зарисовки прекрасно мотивированы: Суибне спасает от помешательства его побратим, владелец мельницы, тем, что заманивает его домой и сильно пугает, сообщая ему ложное известие о гибели всей его семьи, однако «живущая на мельнице старуха», оставленная присматривать за безумцем, просит его рассказать о той жизни, которую он вел, когда скитался в лесу. Это вновь превращает Суибне в помешанного, и он начинает прыгать вместе со старухой с дерева на дерева. В прозаическом комментарии к поэме говорится: «Когда Суибне сел отдохнуть на вершине высокого дерева, увитого плющом, старуха примостилась на соседнее дерево неподалеку. Он услышал рев оленя и сочинил стихи, в которых громко рассказывал о деревьях Ирландии и о своих бедах и трудностях. Вот, что он сказал»:

- |   |   |
|---|---|
| 1. A bennáin, a búiredáin,<br>a béicedáin binn,<br>is binn linn in cúicherán<br>do-ní tú 'sin glinn.        | 1. Рогач ревуший,<br>ты трубишь призывно,<br>приятен нам твой<br>зов в долине.  |
| 2. Éolchaire mo mennatáin<br>do-rala ar mo chéill —<br>na lois isin machaire,<br>na hois isin tsléib. <...> | 2. Тоска по любимому<br>жилищу гложет меня —<br>по травам на полянах, по оленям<br>на вересковых пустошах. <...>        |
| 50. Ní charaim in sibenrad<br>do-nfát fir is mná;<br>binne lim ac ceilebrad<br>lon 'sin aird i tá.          | 50. Мне не по нраву любовные<br>речи, что говорят мужи и жены;<br>заливистая трель дрозда<br>приятней моему слуху.      |
| 51. Ní charaim in stocairecht<br>at-chluinim go moch;<br>binne lim ac brocairecht<br>bruic i mbennaib broc. | 51. Мне не по нраву рев труб,<br>что слышу я по утрам, зов<br>барсука на склонах барсучьих<br>гор приятней моему слуху. |
| 52. Ní charaim in cornairecht<br>at-chluinim go tenn;<br>binne lim ac damgairecht<br>dam dá fichet benn.    | 52. Мне не по нраву рога свист,<br>с трудом терплю его,<br>рев оленя с сорока рогами<br>приятней моему слуху.           |

Лирический герой обращается к различным деревьям — дубу, орешнику, ольхе, терновнику, яблоне, шиповнику, тису, остролисту, березе, тополю: «Куст ежевики, маленький бугорок, ты не справедлив, ты не можешь сдержаться, чтобы не терзать меня, пока не насытишься кровью» (8); «Тополь трепещущий подчас слышу я, быстрый шелест его листьев напоминает мне звуки битвы» (12); «Что я больше всего ненавижу в лесу, и не скрываю того, — это бесплодный, поросший листьями, вечно качающийся дуб» (13).

Сходным образом противопоставляет свое бывшее величие и нынешние беды королева Гормфлат, дочь Флонна Шинна (ум. 916 г.). После гибели ее третьего мужа Нейла Глундуба, павшего в битве с данами в 919 г., Гормфлат, по ее собственному выражению, «постыл белый свет». Бесприютной странницей скитается она по миру и, обращаясь к своей накидке, восклицает: «Много на тебе заплат, рвань, не можешь ты не быть продранной», «часто вступаю я в схватку с шиповником, он жмет меня под лохмотьями, колючки терновника — не друзья мне, и заросли ежевики — мне враги». Почти словами из цикла Суибне описывает Гормфлат свои раны, полученные в лесных зарослях.

Рисуя проникновенные картины леса с тропинками, поросшими земляникой, где воркуют лесные голуби, прячутся лисицы, трубят олени, пролетают цапли, рассыпают трели дрозды, лирический герой цикла Суибне любит их красотой, однако восхищение смешивается в его душе с отчаянием, внушаемым ему собственными бедами, а иногда и враждебностью окружающей природы: «Всегда предо мною мой грех, куда бы я ни шел; моя жалоба о том, что я овца без загона» (46); «звездный мороз идет сковать озера; я, горький скиталец, беззащитен перед ним на вершине горы» (48). Несообразности в словах Суибне, возможно, сознательно введены в поэму для усиления производимого ею эффекта. Впечатление бессвязности, обрывистости речей помешанного создается звуковой организацией использованного здесь размера, в котором семисложные строки чередуются с пятисложными, аллитерация применяется часто, но нерегулярно, рифма в нечетных строках присутствует всегда, в четных — как правило.

Стиховая организация вновь гармонизируется в стихотворении «Суибне под снегом», сочиненном исключительно семисложными строками в размере *gannaigeacht móg* с регулярными аллитерациями (кроме третьей строки в третьей строфе) и рифмой в четных строках (в первой и второй строках, а также третьей и четвертой строках каждой строфы употребляется рифма *aicill*):

1. Mor múich i túsa in-nocht;  
ro threod mo chorp in gáeth glan;  
toll mo thraigthe; glas mo grúad;  
a Dé móir, a-tá a dúal dam. <...>
3. Ro fuilnges mór tres gan tlás  
ó ro ás clúm ar mo chorp;  
ar gach aidche is ar gach ló  
is mó sa mó fuilgim d'olc. <...>
8. Dúairc in betha beith gan tech;  
is trúag in betha, a Chríst cain:  
sásad birair barrglais búain;  
deog uisce úair a glais glain;
9. Tuisled do barraib cráb crín;  
imthecht aitin (gním gan gaí);  
sechna daíne; cummann cúan;  
coimrith re dam rúad dar raí.

(1, 3, 8, 9)

1. Тяжко мне! Грядет закат:  
ветр и холод — а я нагой,  
ноги сбил, мой бледен лик, —  
сколь велик ты, Всеблагой! <...>
3. С кротостью превозмогу,  
но в снегу мне тяжело:  
с каждым днем все тяжелей,  
злей меня терзает зло. <...>
8. Тяжко мне! Я наг и бос,  
о Христос, бездомен я:  
зелень — вся моя еда,  
для питья — вода ручья.
9. Ночью с дерева сорвусь,  
днем колюсь об острый дрок,  
в красных вересках таюсь  
и боюсь людей, как волк.

(Пер. В. Тихомирова)

Подобно поэме, описывающей жизнь героя в лесу, стихотворение «Суибне под снегом» соответствует традициям германской и кельтской поэзии изгнанников, которым подобает не восхищаться природой, но со страхом оглядываться на окружающий враждебный им мир. Лирический герой говорит здесь о своих страданиях во время странствий почти языком валлийских стихов, приписываемых другому безумцу и изгнаннику — Мирддину.

Распространенные в кельтской лирике образы изгнанников, таких, как Суибне, Гормфлат, Мирддин, во многом близки образам отшельников, тоже находящихся в изоляции от мира людей. И изгнанник, и отшельник живут на лоне природы, описание которой составляет важную часть приписываемой им поэзии. Если мир природы часто рисуется враждебным по отношению к изгнаннику, то в поэзии, приписываемой отшельникам, он всегда оказывается объектом восторженного поклонения. Наиболее ярко восхищение природой выражается в стихотворении с условным названием «Король и отшельник» (IX в.), которое представляет собой ответ отшельника Марбана его сводному брату Гуаире Адне (ум. 663 г.), королю Коннахта, просящему его вернуться к людям. Гуаире спрашивает Марбана, почему тот предпочитает спать не в постели, а на земле, касаясь головой лесного мха. Марбан отвечает:

1. Atá úarboth dam i caill;  
nís-fítir acht mo Fhíada:

1. Тис нетленный —  
мой моленный

- |   |   |
|---|---|
| <p>uinnius di-síu, coll an-all,<br/>bile rátha, nosn-íada. &lt;...&gt;</p> <p>14. Aball abull<br/>mára ratha<br/>mbruidnech mbras;<br/>barr dess dornach<br/>collán cnóbec<br/>sróebach nglas.</p> <p>15. Glére thiprat,<br/>essa uisci<br/>úais do dig —<br/>bruinnit ilair;<br/>cáera ibair,<br/>fidait, fir.</p> | <p>дом лесной;<br/>дуб ветвистый,<br/>многолистый—<br/>сторож мой. &lt;...&gt;</p> <p>14. Яблок добрых,<br/>алых, облых —<br/>в куще рай;<br/>мних безгрешен,<br/>рву с орешин<br/>урожай.</p> <p>15. Из криницы<br/>ток струится<br/>(свеж, студен!);<br/>вишней дикой,<br/>земляникой<br/>красен склон.</p> |
|---|---|

(1, 14, 15)

(Пер. Г. Кружкова)

Трудно не заметить, сколь проницаемой оказывается граница между описаниями природы, вложенными в уста изгнанника и отшельника. Хотя стихи, приписываемые Марбану, безусловно, принадлежат к поэзии отшельников, они напоминают монологи потерявших рассудок изгнанников, подобных Мирддину и Суибне, что легко показать даже на уровне метрической организации. Если в поэме «Суибне в лесу» впечатление бессвязности, «безумности» речей героя создавалось чередованием семисложных и пятисложных строк с нерегулярной аллитерацией, то в ответе Марбана брату чередование, пусть и присутствует, но упорядочивается: во всех строфах (кроме 13—32 с четырехсложными строками), строки состоят из семи слогов, в которых все же сохраняется незначительная нерегулярность ритма.

Сходство стихов цикла Суибне Безумного с поэмой, приписываемой отшельнику Марбану, легко заметить и в содержании. Ответ Марбана Гуаире начинается с описания жилища под сенью орешника и ясеня, увитых жимолостью. В цикле Суибне тоже есть стихи, изображающие ту покрытую плющом крону дерева, что служит герою домом. Большая часть поэмы о Марбане посвящена рассказу о дарах природы, которые он находит в лесу: яблоки, орехи, земляника, ежевика, ягоды терновника, мед, грибы, клюква, травы, рыба в озерах. Этот мотив с той или иной степенью подробности разрабатывается во всей поэзии, приписываемой отшельникам и изгнанникам (например, о скудной и простой пище Суибне идет речь в диалоге с Эран и в

стихотворении «Суибне в снегу»). В цикле Суибне часто упоминаются лесные звери: к оленю обращена первая строфа поэмы «Суибне в лесу», там же рассказывается о жаворонках (39), лесных голубях (40), черном дрозде (41), лисицах (42, 44). Марбан тоже говорит брату о ланях, скачущих по полянам, о козах, оленях, барсуках, лисах, приходящих к его жилищу, о поросятах (ср. в поэме, ассоциируемой с валлийским Мирджином Безумным, обращения к свинье, делящей с ним одиночество).

Любовью к животным пронизана вся кельтская лирика. Вспомним о поэме, сочиненной монастырским писцом или ученым клириком о коте по имени белый Пангур, или о зарисовках, подобных стихотворению «Писец в лесу», рассказывающих о пении черного дрозда или кукушки. Ирландские жития святых тоже повествуют о кабане, помогавшем святому строить келью, о лисе, барсуке и олене, повиновавшихся монашескому уставу, о святом, накормившем голодную волчицу. Следует упомянуть, что волк неизменно ассоциируется с враждебностью и в фольклоре, и в литературе. Даже безумный Суибне, услышав волков, в страхе бежит прочь («Суибне в лесу», 42), хотя и с горечью сетует на то, что принужден делить одиночество с волками («Суибне под снегом», 9). В «Календаре Энгуса» («Féilire Óengusso») рассказывается, как птичка оплакивала кончину святого, ни разу не поднявшего руку ни на что живое: зверя, птицу или человека.

Птицы пользуются особой любовью ирландских лирических поэтов, находящих проникновенные слова для описания того удовольствия, которое доставляют им трели пернатых. Заслуживает упоминания, что Энгус Кейле-Де, создатель духовной поэмы «Псалтырь четверостиший» («Saltair na Rann», см. начало главы), внезапно переходит от близких к мнемоническим стихам, использованным им для пересказа Библии, на язык вдохновенной лирики, когда изображает пение птиц на Древе Жизни: «Там пестрых птиц сверкающие стаи / поют свою благостную песню, полную совершенства, / безграничное милосердие вокруг них обнимает / неумирающие плоды, невянущие листья. ё Чудная стайка! Светлая, как солнце, / в сотни перышек облачена любая, / чисто и звонко они поют все вместе / сотни песенок, по одной — на каждое перышко» (*Flower R.* 1973. P. 62—63). Эти выразительные строки, возможно, были подсказаны духовному поэту всей предшествующей традицией кельтской лирики.

Персонифицированность природы, ощущение того, что весь мир для поэта — родной дом со звездным небом вместо крыши, превос-

ходно переданное в стихотворении о келье Суибне или жилище Марбана, скорее всего унаследованы ирландской лирикой из христианской традиции. Знаменательно, что возрождение движения отшельников в Ирландии, которое приходится на VIII—X вв., совпадает по времени с расцветом лирической поэзии. Не случаен, вероятно, и выбор лирического героя — вдохновенного безумца, устами которого провозглашается аскетический идеал. Ирландская традиция часто говорит о том, как святые и отшельники имели обыкновение посещать утративших разум, творящих по наитию Свыше (так, св. Моллинг почтил дружбой Суибне). Может быть, проникнутые глубоким личным переживанием стихи, приписываемые Суибне Безумному или отшельнику Марбану, сочинены именно в монастырских скрипториях. Ирландский поэт известен нам в тех же ипостасях, что и его лирический герой, — изгнанник, отшельник, монастырский писец.

Последнее особенно обращает на себя внимание, если иметь в виду поэзию, которая приписывается прославленному Колум Килле (св. Колумбе, ум. 597 г.), происходящему из знатного королевского рода. Колум Килле был не только подвижником веры, основателем монастырей в Дарроу и Дерри, но и вошел в историю как защитник ирландской эпической традиции. На соборе в Друимкета (575 г.) он взял сторону филидов, за что они впоследствии окружили его особым почитанием. Как уже упоминалось, хвалебную песнь в его честь сочинил глава поэтов Ирландии. Поклонение ирландских филидов и его собственный поэтический дар, которым он, по преданию, был наделен, не спасли Колум Килле от печальной участи изгнанника (предлогом послужило выступление его родственников против короля Ирландии Диармайда в битве при Кул-Дремне в 561 г.). Колум Килле был вынужден покинуть Ирландию и отправиться в Шотландию, где с тоской вспоминал об оставленной им родине.

Стихотворение с условным названием «Думы изгнанника», вложенное в уста Колум Килле, сочинено ок. X в., хотя и приписано, согласно традиции, знаменитому церковному деятелю прошлого. Стилистически оно примыкает к поэзии цикла Финна (см. ниже): язык его прост, метафоры предпочитают сравнениям, преобладают асиндетические конструкции, часто используются восклицания:

1. Robad mellach, a meic mo Dé,  
dingnaib réimenn  
ascnam tar tuinn topur ndilenn  
dochum nÉirenn; <...>

1. Боже, как бы это дивно,  
славно было —  
волнам вверясь, возвратиться  
в край мой милый. <...>

- |   |  |
|---|--|
| <p>4. Rom-lín múich i n-ingnais Éirenn<br/>dífamsa coimsech,<br/>'san tír ainéoil conam-tharla<br/>taideóir toirsech.</p> <p>5. Trúag in turus do-breth formsa,<br/>a Rí rúine:<br/>ach! Ní ma-ndechad bu-déine<br/>do chath Chúile!</p> <p>6. Ba ma-ngénar do mac Dímma<br/>'na chill chredlaig,<br/>airm i gcluinnfinn tíar i nDurmaig<br/>mífan dom menmain:</p> <p>7. Fúaim na gálthe frisín leman<br/>ardon-peite,<br/>golgaire in luin léith co n-aite<br/>iar mbéim eite;</p> <p>8. Éistecht co moch i rRos Grencha<br/>frisín damraid,<br/>coicetal na cúach don fidbaid<br/>ar brúach samraid...</p> | <p>4. Много снес я на чужбине<br/>скорбной муки;<br/>много очи источили<br/>слез в разлуке.</p> <p>5. Трудный ты, о Тайновидец,<br/>дал удел мне;<br/>век бы не бывать ей, битве<br/>при Кул-Дремне!</p> <p>6. Там, на западе, за морем —<br/>край родимый,<br/>где блаженная обитель<br/>сына Диммы,</p> <p>7. Где отрадой веет ветер<br/>над дубравой,<br/>где, вспорхнув на ветку, свищет<br/>дрозд вертлявый,</p> <p>8. Где над дебрями Росс-Гренха<br/>рев олений,<br/>где кукушка окликает<br/>дол весенний...</p> |
|---|--|

(1, 4—8)

(Пер. Г.Кружкова)

В воспоминаниях изгнанника оставленная им страна изображается как некий счастливый край, где нет ни горя, ни страданий. Трудно не вспомнить распространенные в ирландских преданиях описания Блаженной Страны или Острова Женщин. Эти поэтические картины встречаются в сагах королевского (исторического) цикла, действие которых приурочено к «царствованию» известных по хроникам ирландских королей. Исторические события и герои в них мифологизируются, осмысляясь в духе сказочной фантастики. Наиболее характерной темой таких саг оказывается любовь смертного и сиды («side», т.е. феи), которая обычно изображается как разрушительная страсть, порожденная колдовскими чарами. Так, в саге «Смерть Муйрхертаха, сына Эрк», говорится о том, как сида Син, желая отомстить за смерть отца, заставляет Муйрхертаха (который, согласно хроникам жил в VI в.) полюбить ее, полностью подчиняет его себе, лишает семьи и веры, а затем принуждает нарушить запрет и назвать ее имя, после чего он сгорает в покинутом дворце. Не нуждается в доказательствах, что сама тематика подобных саг предрасполагает к появлению в них лирических стихотворных вставок.

Мотив любовной страсти сиды к смертному часто сплетается в сагах королевского цикла с мотивом плавания смертного в Блаженную

Страну. Оба мотива соединяются, например, в саге «Исчезновение Кондлы Прекрасного, сына Конда Ста Битв», приуроченной к истории короля Конда (II в.), но, как предполагается (*Dillon M.* 1969. P. 102), восходящей в известном нам виде к VIII в. Поэтические фрагменты в этой саге составляют в основном речи сиды, прославляющей в стихах красоту юного Кондлы, говорящей о своей любви к нему и зовущей его уплыть с нею в далекую страну, где живут одни женщины.

Поэтическое описание Страны Женщин содержится в саге «Плавание Брана, сына Фебала» (возможно, сложившейся в VII в.: *Dillon M.* 1969. P. 104). В эту страну героя увлекает манящая песня сиды. Как сказано в саге, «пятьдесят четверостиший спела женщина из неведомых стран, в покоях Брана, сына Фебала, когда его королевский дом был полон правителей, и никто не знал, откуда она явилась, ибо ворота замка были заперты». Эти четверостишия, из которых в рукописях сохранилось лишь двадцать восемь, начинаются со строк: «*Fil inis i n-eterchéin / imma taitnet gabra géin*» («Есть далекий остров, вокруг которого сверкают кони моря» = волны) и представляют собой лирическое описание прекрасной страны, земного Рая. Несколько строф построены по принципу отрицания: в «Блаженной Стране» «неведома горесть и неведом обман», «нет ни капли горечи, ни капли зла», «нет ни скорби, ни печали, ни болезни, ни старости, ни смерти». Это «косвенное» описание земного Рая в ирландской саге поражает проникновенностью и глубоким лиризмом не менее, чем основная часть поэмы, описывающая Счастливую Страну не только «от противного» и, как можно предположить, опирающаяся в этом на исконно кельтскую традицию пейзажной лирики.

Праздник ярких красок, «радостных для взоров», вечно длится на благодатном острове, стоящем на четырех золотых столбах; сверкают вокруг него светлые волны, рассыпая хрустальные брызги, тихо бьется о белые скалы морской прибой; по сияющей поляне, усыпанной цветами, несутся с приливом к солнцу золотые, серебряные, бронзовые колесницы; желтые, красные, синие кони пасутся на лужайке; ласковая песнь улаживает слух, звучен нежный напев хоров, тысячи женщин в пестрых одеждах гуляют по берегу моря. «Светловолосый муж приходит с рассветом осветить все равнины. Он скачет по белой долине, вокруг которой рокошет море». Многоцветным (*ildathach*) местом успокоения («очень мирным» — «*imchluin*») зовется этот остров. Описание Счастливой Страны дается в саге и в другом поэтическом

рассказе, вложенном в уста морского бога Мананнана, сына Лера, который поет Брану тридцать четверостиший (в рукописях их сохранилось двадцать восемь). Эта поэма дошла до нас в манускрипте XVI в., однако ее сочинение датируется VIII в. (*Murphy G. 1977. P. 216*). В ней использован размер *deibide* в его относительно ранней разновидности (преобладает рифма ударных слогов):

1. Caíni amra laisin mBran  
ina churchán tar muir nglan;  
os mé, am charput do chéin,  
is magh scothach ima-réidh.
2. A n-us muir glan  
don náoi broindig a tá Bran,  
is Mag Meall co n-iumat scoth  
damsa a carput dá roth.
3. At-chí Bran  
lín tonn tibri tar muir nglan.  
At-chíu ca-déin i mMagh Mon  
sgotha cennderga gin on.
4. Taithnit gabra lir a sam  
sella roiscc ro sire Bran.  
Brunditt sscotha sruaim do mil  
a crích Manannáin mic Lir.

(1 — 4)

1. Чудно, прекрасно Брану  
В ладье на светлом море.  
Для меня же едущего на колеснице издалека,  
Цветущая долина — то море, где плывет он.
2. То, что светлое море для Брана,  
Плывущего в ладье с кормою, —  
Радостная равнина с множеством цветов  
Для меня, с моей двухколесной колесницы.
3. Бран видит множество волн,  
Плещущих среди светлого моря, —  
Я вижу на Равнине Забав  
Цветы с красными головками, без изъяна.
4. Кони Лера блистают летом  
Всюду, сколько хватает взора Брана.  
Реки струят свой медвяный поток  
В стране Мананнана, сына Лера.

(Пер. А.А. Смирнова)

Мананнан несется на колеснице по морю, но говорит Брану, что едет по поляне, усыпанной прекрасными цветами. Сверкающие воды, расцвеченные желтым и зеленым, по которым плывет Бран, — это земля для Мананнана. Пятнистые лососи, прыгающие из глубины, которых видит Бран, — это ласковые телята и резвые овечки. Хотя зрению Брана доступна лишь одна колесница, на самом деле по цветущей равнине скачет бесчисленное множество незримых ему коней. Много там и мужей в серебряных и золотых одеждах и прекрасных женщин, играющих безгрешно, первородного греха нет для них, никто из них не старится, ничто не вянет, «светлым торжеством блистает великолепие красок», цветут сады виноградных лоз с золотыми листьями.

Описание безгрешной жизни людей в стране Мананнана перекликается с поэтической картиной из саги «Сватовство к Этайн», в которой повествуется о превращении сиды Этайн, жены бога Мидира, в насекомое. Возродившись в виде земной женщины, Этайн становится женой короля Ирландии Эохайда, внушает губительную страсть его

брату, после чего к ней является ее прежний муж бог Мидир. Мидир, подобно Мананнану ассоциировавшийся с потусторонним миром, но повелевавший (в отличие от последнего) не морскими стихиями, но волшебным холмом, где обитали сиды, обращается к Этайн со стихами, тема которых — описание Блаженной Страны. Он просит Этайн, которую называет не по имени, но «Bé Find» — «Прекрасная госпожа», последовать за ним в его прекрасный мир:

- |  |   |
|--|---|
| <p>1. A Bé Find, in rega lim<br/>i tír n-ingnad hi fil rind?<br/>Is barr sobairche folt and;<br/>is dath snechtai corp co ind.</p> <p>2. Is and nād bí muí ná taf;<br/>gela dēt and; dubai braī;<br/>is lí sūla lín ar slúag;<br/>is dath sion and cech grúad.</p> <p>3. Is corcur maige cach muin;<br/>is lí sūla ugae luin;<br/>cid caín déicsiu Maige Fáil,<br/>annam iar ngnáis Maige Máir.</p> <p>4. Cid mesc lib coirm Inse Fáil,<br/>is mescu coirm Tíre Mair;<br/>amra tíre tír as-buir;<br/>ní tét oac and ré suin.</p> <p>5. Srotha téithmísi tar tír<br/>rogu de mid ocus fin,<br/>doíni delgnaidi cen on,<br/>combart cen peccad, cen chol.</p> <p>7. A ben, día rís mo thūaith tind,<br/>is barr óir bias fort chind;<br/>muc úr, laith, lemnacht la lind<br/>rot-bia lim and, a Bé Find.</p> | <p>1. О Бе Финд, пойдешь со мной,<br/>в дивный край, где нет наконецников копий,<br/>волосы там, словно венки первоцвета,<br/>тело ж, как снег бело и прекрасно.</p> <p>2. Нет в том краю слов мое и твое.<br/>Зубы белы там, а брови черны,<br/>дивятся глаза там послушным телам,<br/>щеки краснеют, как наперстянка.</p> <p>3. Шеи там — стебли цветов,<br/>яйца дроздов — наслаждение для глаз,<br/>славно проникнуть в Маг Фаль,<br/>тоскливо, коль знаешь Маг Мар.</p> <p>4. Хоть по душе тебе пиво с Инис Фаль,<br/>больше пьянит пиво Тир Мар,<br/>прекрасна страна, о которой пою,<br/>до старости все там юны.</p> <p>5. Сладчайшие теплые реки текут в том краю,<br/>любые там вина и мед,<br/>благородны там люди без всяких изъянов,<br/>без похоти и без греха там зачатые.</p> <p>7. О женщина, если придешь в благородный<br/>мой край, на чело тебе ляжет золотая корона,<br/>пиво, вино, молоко ты и мед<br/>будешь вкушать там со мной, о Бе Финд!</p> |
|--|---|

(1 — 7)

(Пер. С. В. Шкунаева)

Все строки в приведенных стихах состоят из семи слогов, в которых иногда появляется аллитерация. Преобладает размер *deibide*, где используется не вполне обычный вид рифмы: рифмуются последние слова первой и второй строки, третьей и четвертой и т. д. Многое в этих строках созвучно описанию Страны Женщин из саги о плавании Брана, вероятно, находящейся у истоков кельтской традиции (стихи из «Сватовства к Этайн», сочинение которых обычно датируют концом IX в., очевидно, представляют собой интерполяцию в прозаический текст, см.: *Murphy G. 1977. P. 221*). В обеих поэмах идет речь о

том, что в Счастливой Стране все безгрешны, грехопадение первого человека не омрачает жизни ее обитателей, молодые не умирают прежде стариков; все радуется глаз: и краски, и цветы, и светлые потоки, струящиеся по земле.

Упоение фантазией, богатство цветов, буйство красок, магия словесных орнаментов, может быть, унаследованы этими поразительными рассказами из традиций кельтского фольклора или из еще более древних преданий пиктов, населявших Британские острова до прихода кельтов. Вплетаются в эти необыкновенные описания и христианские представления о Рае. Один из первых христианских поэтов Запада, сочинявших на латыни, Коммодиан (ок. III в.) использует мотив, появляющийся в ирландских изображениях Блаженной Страны, — в описании благодатей он замечает, что «сыновья не умрут прежде родителей» («*Idcirco nec moritur filius suos ante parentes*», *Carmen Apologeticum*, 948). Следует упомянуть, что в ирландском варианте «Алексаидры» Диндим повторяет те же слова, говоря Александру о счастливой жизни брахманов (скорее всего, в данном случае этот мотив восходит непосредственно к латинской традиции: *Murphy G. 1977. P. 222*). В описаниях кельтской Страны Блаженства слышны и отголоски солярного мифа — в рассказе о солнечном божестве, и античных представлений об элизиуме и острове Гесперид, и мотивов волшебной сказки о счастливой стране фей, и, возможно, даже скандинавской мифологии (*Jörð Lifanda Manna*).

Изображениям Блаженной Страны в ирландской лирике легко найти аналог в англосаксонской поэзии. Идиллический пейзаж в «Плавании Брана, сына Фебала» так же глубоко лиричен, как «косвенное» описание райских кущ в древнеанглийской поэме «Феникс», построенное на антитезах: «Вот под небосводом / сокровенная равнина, / лес зеленый: / ни снега, ни ливни, / ни дыханье стужи, / ни летучее пламя <...> ее не тревожат, / но от века покоится / чистая и беспечальная / счастья обитель, / цветущая непрестанно <...> равнина прекрасная / разлеглась под облаками, / лугами цветущая» (*Пер. В. Тихомирова*).

Другую параллель англосаксонской поэзии можно найти в самом образе странника, отверженного, изгнанника, подобного Колум Килле, Гормфлат, Суибне, валлийскому Мирддину. Изгнаннику принадлежит лирический голос в таких поэмах, как «Морестранник», «Скиталец», «Смирение», «Жалобы жены», «Послание мужа». Если изгнанник часто оказывается лирическим героем в древнеанглий-

ских элегиях, то образ старика эпизодически возникает только в эпической поэзии (ср. в «Беовульфе», 2105–2115: «...сам же Скильддинг / седой, многоопытный / нам поведывал / о былых временах — / и словам его / арфа вторила, / сладкозвучное дерево, — / то он пел нам / песни безрадостные, / то предания сказывал / чудо-истинные, <...> то с тоской вспоминал / годы минувшие, / силу юности, / сокрушенную временем, — / сердце старца / печалью наполнилось, / горькой скорбью / по невозвратимому...» *Пер. В. Тихомирова*).

Изгнанник и старец становятся ключевыми образами в валлийской и ирландской поэзии. Обреченные на изолированность от мира людей, они живут в лесах, на берегу моря, среди диких зверей, которые проявляют к ним то дружелюбие, то враждебность. Об окружающей их природе говорят они в поэтических строках, скорбя об утрате былой силы и могущества или горюя о нынешних бедах. В одних жалобах описания природы играют более важную роль (как в стихах цикла Суибне), тогда переживания лирического героя раскрываются через средство психологического параллелизма, в других — они редуцируются до нескольких строк, как в валлийском плаче Лливарха Старого, сравнивавшего свою жизнь с судьбой подхваченного вихрем листка.

В монологах старцев картина природы обычно отводится незначительное место, страдания лирических героев изображаются в них при помощи сравнений и психологического параллелизма. Например, в ирландской жалобе Старухи из Берри (Sentainne или Caillech Bérgi) жизнь героини уподобляется тому старому желудю, который, как и «всякий желудь, когда-то должен упасть». Эта поэтическая жалоба — одна из самых ранних ирландских лирических поэм. На основании данных грамматики, лексики и метрики ее сочинение обычно датируется ок. 800 г. Метрическая организация поэмы крайне разнообразна — в ней сочетаются варианты двух главных размеров. Один из употребленных здесь размеров *gan-naigecht* (в нескольких его разновидностях), где четные семисложные строки рифмуются друг с другом, а первая, вторая и четвертая объединены консонансом, нередко обогащаясь также рифмой *aicill* и аллитерацией:

Aithbe damsá bés mora;  
sentu fom-dera croan;  
toirsi oca cia do-gnéo,  
sona do-tét a loan.

Время отлива наступило для меня, как и для моря,  
старость сделала меня желтой,  
пусть я и горюю об этом,  
она счастливо приближается к своей добыче.

Кроме того, в поэме использован также размер *deibide* (в нескольких вариантах) — семисложные строки, где безударные слоги четных строк рифмуются с ударными в нечетных:

Is mé Caillech Bérrí, Buí;  
no meilinn léini mbithnuf;  
in-dfu táthum, dom séimi,  
ná melainn cid aithléini.

(2)

Я, Старуха из Берри, Буи,  
я бывало носила новые наряды,  
теперь бедность со мной приключилась,  
нет у меня даже обносков.

Приведенные строфы открывают одну из самых проникновенных ирландских поэм. Героиня вспоминает дни юности, когда «любила мужчин», а не богатство (3), когда те, кого она желала, были достойны любви и ей хорошо жилось с ними (4). Теперь же все изменилось, ее «тело, полное горькой тоски, стремится обрести приют» навечно (7):

8. Ot é cnámacha cáela  
ó do-éctar mo láma;—  
ba inmain dán do-gnítis:  
bítis im ríga rána.

9. Ó do-éctar mo láma  
ot é cnámacha cáela,  
nídat fiú turcbáil, taccu,  
súas tarsna maccu cáema.

10. It fáilti na ingena  
ó thic dóib co Beltaine;  
is deithbiriu damsá brón:  
sech am tróg, am sentainne.

11. Ní feraim cobra milis;  
ní marbtar muilt dom banais;  
is bec, is lfáth mo thrilis;  
ní lfách drochcaille tarais.

(8—11)

Когда мои руки оказываются на виду,  
все костлявые и тощие, то искусство,  
которым они занимались, было приятным;  
они обычно обнимали славных королевей.

Когда мои руки оказываются на виду,  
все костлявые и тощие,  
они не стоят того, говорю я,  
чтобы обнимать ими красивых юношей.

Девушки веселятся, когда приходят дни  
мая; мне же больше пристало горе:  
я не только несчастна,  
я старая женщина.

Я не произношу медовых речей; баранов  
не закалывают на мою свадьбу; мои волосы  
стали редкими и седыми, набросить на них  
убогий покров не огорчает меня.

Она больше никого не ждет к себе в гости — «ни знатного, ни сына раба» (15), «холодно жилище», где спали те, кто навещал ее когда-то (16), «многие годы прошли» с тех пор, как увяла ее «красота» (17), «старость одолела» ее (18):

Sam ófted i grabamar  
do-miult, cona fagamur;  
gaim aís báides cech nduine,  
domm-ánaic a fochmuine.

(19)

Лето юности, в котором мы были вместе,  
я протратила, как и осень,  
зима старости, что подавляет всякого,  
ее первые месяцы наступили для меня.

Воспоминания героини о безмятежном счастье, изведенном ею с былыми возлюбленными, снова и снова перемежаются с горестным восклицанием «холодно мне!» (22):

Rom-boí denus la ríga  
oc ól meda ocus fína;  
in-díu ibim medcuisce  
eter sentainni crína.

(23)

Я проводила дни с королями,  
пила мед и вино;  
теперь я пью сыворотку и воду  
среди старых сморщенных старух.

Ad-cíu form brot brodrad n-aís;  
ro gab mo chíall mo thogaís;  
líath a finn ásas trim thoínn;  
is samlaíd crotball senchroínn.

(25)

Вижу я пятна старости на своей одежде,  
разум стал изменять мне,  
седые волосы растут на моей коже,  
на гибель старого дерева похоже это.

Образ героини, в уста которой вложена эта жалоба в дошедших до нас рукописях, первоначально ассоциировался с чисто мифологическим персонажем, бессмертной прародительницей родов людских, богиней-праматерью, всеобщей женой, создательницей гор и каменных пирамид. Однако сочинивший поэму автор представляет ее скорее лирической, чем мифологической героиней, — древней старухой, которой суждено пережить всех друзей и возлюбленных. От былых мифологических аллюзий остались только многочисленные и не всегда понятные собственные имена. Самый жанр произведения не оставляет никаких сомнений в том, что перед нами — образец лирической поэзии.

Трудно удержаться от сравнения этой ирландской жалобы с близкой по тематике валлийской поэмой, приписываемой Лливарху Старому. В обоих произведениях говорится о физических страданиях, причиняемых старостью. Обе поэмы содержат воспоминания о былой счастливой жизни. Обе проникнуты глубоким личным переживанием и, вне сомнения, относятся к древнейшей лирической поэзии. Тем не менее их тональность различна: в ирландской поэме основное внимание уделено описанию физического, а не душевного состояния героини. Она не столько жалуется на свои нынешние беды, сколько гордится былыми победами и вспоминает о прошлых радостях. В отдельных строках героиня прямо заявляет, что настоящее ее «не огорчает» (11, 12), что она «не печальна» (33), «довольна своим решением» (20), «не завидует» (13). В целом ирландская поэма лишена той напряжен-

ности и глубины чувства, той силы переживания, которая отличает каждую строку произведения, приписываемого Лливарху Старому. Типологически ее можно было бы отнести к условно выделенной стадии развития лирической поэзии, промежуточной между древнеисландскими героическими элегиями и валлийской лирикой.

Предположение, высказанное на основании сравнения двух изолированных произведений, разумеется, не может претендовать на достоверность. Оно подтверждается, однако, сопоставлением с двумя более поздними ирландскими фрагментами, относящимися к циклу Финна. Оба приписываются легендарному Ойсину, сыну Финна. Первый отрывок датируется приблизительно 1100 г.:

- |  |  |
|--|--|
| <p>1. Ro loisicit na lámasa;<br/>ro coiscit na gnímasa;<br/>do-chúaid tuile, táinic tráig,<br/>coro báid na brígasá.</p> <p>2. A-tlochóir don Dúilemain,<br/>fúar sochor co sáirmedair;<br/>fata mo lá i mbethaid trúaig;<br/>ro bá úair co háillemail.</p> <p>3. Ropsam áille airechta;<br/>fúar mná táide tabarta;<br/>ní tláith a-tú ic tríall don bith;<br/>ro scáich mo rith rabarta.</p> | <p>1. Эти руки увяли;<br/>эти дела сделаны,<br/>прилив отошел, отлив наступил<br/>и уничтожил силу.</p> <p>2. Я благодарю Создателя, что у меня был<br/>достаток и большая радость;<br/>долог мой день в несчастной жизни,<br/>некогда я был красив.</p> <p>3. Я был красивейшим в собрании;<br/>я наслаждался распутными женщинами, они<br/>мне не отказывали; я уйду из этого мира<br/>не ослабевшим: время моей весны миновало.</p> |
|--|--|

(1—3)

Второй фрагмент, приписываемый Ойсину, датируется примерно 1200 г. и посвящен той же теме:

- |  |  |
|--|--|
| <p>1. Do bádussa úair<br/>fa folt buide chas,<br/>is nách fuil trem chenn<br/>acht finnfad gerr glas.</p> <p>2. Robad luinne lem<br/>folt ar dath in fílaich<br/>do thoidecht trem chenn<br/>ná finnfad gerr liáth.</p> <p>3. Suirge ní dluig dam,<br/>óir ní mellaim mná;<br/>m'folt in-nocht is liáth;<br/>ní bíá mar do bá.</p> | <p>1. Прежде я был<br/>желтоволок и кудряв,<br/>теперь на моей голове соберешь<br/>лишь короткий седой урожай.</p> <p>2. Предпочел бы я, чтобы локоны<br/>цвета вороного крыла<br/>росли на моей голове,<br/>а не короткий седой урожай.</p> <p>3. Ухаживание не подобает мне,<br/>я не могу обольстить женщин,<br/>сегодня мои волосы седые,<br/>я не буду таким, каким был когда-то.</p> |
|--|--|

(1—3)

Лирический герой жалуется на то, что утратил свою былую красоту, а вместе с ней и силу, и вспоминает о сопутствовавших ему в молодости радостях, славе и достатке. Как и жалобы Старухи из Берри, эти примеры ирландской лирики построены на контрасте. Не случайны здесь образы прилива и отлива, весны (майского дня), лета — юности и зимы — старости, появляющиеся в обеих поэмах. Непосредственное и ясно выраженное уподобление человеческого состояния и природных явлений в ирландских поэмах сближает их с англосаксонской лирикой.

В другом стихотворении (ок. 1200 г.), приписываемом Ойсину, тема старости сближается с темой изгнания:

1. Trúag sin, a Cháilte, a chara,  
ónar thana lucht loingse;  
sinn do sgarad ré chéile,  
d'éis na Féine, is cúis toirse.
2. Tuitim thair i cath Gabra  
maith tarla do Mac Lugach,  
sul do bád int óc échtach  
acainn go dérach dubach.
3. Acht meise féin im senóir,  
go deróil d'éis cach catha,  
do-chúatar clanna Baíscne:  
trúag sin, a Cháilte, a chara!

(1 — 3)

1. Настало, О'Кильте, время  
бремя влачить скитаний,  
фениев племя пало,  
мало их нынче с нами.
2. При Габаре пал Мак Лугах, —  
честь по заслугам! — не мучась:  
не в муках он жил, бесстрашный,  
а наша печальна участь.
3. Я, дряхлый, я, многолетний,  
последний из рода Башкне,  
не павший в бою невольно, —  
о, сколь это больно, О'Кильте!

(Пер. В. Тихомирова)

О'Кильте, упоминаемый в поэме — это Кайльте, сподвижник Ойсина, с которым он странствует по Ирландии. Приписываемые Кайльте стихотворения так же, как и поэзия Ойсина, развивает ключевую для древнеирландской лирики тему старости, объединяя ее с темой изгнания:

1. Is úar geimred; at-racht gáeth;  
éirgid dam díscir dergbáeth;  
nocha te in-nocht in sláib slán,  
gé beith dam dían ac dordán.
2. Ní thabair a tháeb re lár  
dam Sléibe Cairn na comdál;  
ní luga at-chluin céol cúaine  
dam Cinn Echtge innúaire.
3. Mise Cailte, is Díarmait donn,  
ocus Oscar áith étrom,

1. Зима холодна, ветер бушует;  
свирепый дикий олень встает,  
не тепла эта ночь в бесконечных горах,  
пусть и ревет быстрый олень.
2. Олень Слейве Каирн не ложится  
боком на землю; вождь оленей  
холодного Эхтге тоже  
слушает волчий вой.
3. Я, Кайльте, и Дирмайд с каштановой  
головой, и быстрый, светлый Оскар,

- |  |   |
|--|---|
| <p>ro choistmis re céol cúaine<br/>deired aidche adúaire.</p> <p>4. Is maith chotlas in dam donn<br/>fuil is a chnes re Coronn<br/>mar do beth fa Thuinn Túaige<br/>deired aidche innúaire!</p> <p>5. In-dfu isam senóir sen;<br/>ní aithnim acht becán fer;<br/>ro chraithinn coirrsleig co crúaid<br/>i matain aigríd innúar.</p> <p>6. A-tlochár do Ríg nime,<br/>dó Mac Maire ingine:<br/>do-beirinn mór socht ar slúag<br/>gé ber in-nocht co hadúar.</p> | <p>бывало слушали волчий вой<br/>под конец холодной ночи.</p> <p>4. Вправду ведь спит бурый олень,<br/>бокком прижавшись к земле Коррана,<br/>будто он у водополя в Тунах<br/>под конец холодной ночи!</p> <p>5. Сейчас я стар и слаб;<br/>мало кого узнаю я;<br/>бывало я отважно поднимал острое<br/>копье в самое ледяное утро.</p> <p>6. Я благодарю Короля небес,<br/>Сына Девы Марии:<br/>бывало я часто усмирял войска,<br/>пусть мне и холодно сегодня утром.</p> |
|--|---|

(1—6)

В соответствии с традициями поэзии изгнанников, бóльшую часть стихотворений, приписываемых Ойсину и Кайльте, занимают описания природы. Нельзя не заметить использованного здесь приема психологического параллелизма — судьба ослабевшего от старости героя уподобляется тому, как ложится на землю измученный бурый олень. В жалобе Ойсина значительную роль играет рассказ о горестной участи племени фениев. В обоих стихотворениях изображению чувств отводится подчиненное положение по сравнению с описанием воспоминаний героев о прошлом, повествованием об их былом величии. Возможно, в данном случае это объясняется характером избранного в поэмах лирического героя — они произносятся, как уже упоминалось, от лица легендарного Ойсина, сына Финна, и его сподвижника Кайльте.

Стихотворения, приписываемые Ойсину и Кайльте, вставлены в прозаическое повествование цикла Финна под названием «Разговор старейших» (ок. 1200 г.). В нем идет речь о том, как герои Ойсин, Кайльте и святой Патрик обходят Ирландию иногда вместе, чаще — порознь, встречая на пути королей, воинов, языческих богов. Герои рассказывают легенды обо всем увиденном в пути. Повинуясь внушению Свыше, святой Патрик просит хранить в памяти предания о прошлом, чтобы поучать и развлекать ими людей. Скорее всего, «Разговор старейших» представляет собой компиляцию одного автора, осознанно стремившегося сохранить исчезающую поэтическую традицию и избравшего для этого редкостно подходящую форму об-

рамленного повествования, подобную композиционному приему «Декамерона» или арабских сказок.

Именно с «Разговора старейших» начинается фольклорное бытие цикла Финна. Развитие преданий о сыне Финна поэте Ойсине (прототип Оссиана, воспетого Джеймсом Макферсоном в «Песнях Оссиана» — одной из самых известных литературных мистификаций XVIII в.) и внуке Финна Осгаре характерно для более позднего этапа в истории этого цикла. Сказания о Финне, который, согласно хроникам, жил при короле Кормаке (III в.), сложились на юге Ирландии (в Лейнстере и Мунстере) в эпоху скандинавского завоевания (IX—XI вв.). Однако и в более позднее время о Финне и героях фианны было сложено немало легенд и поэтических рассказов, в которых ярко выражено фантастическое и романическое начало.

Если ранние героические сказания (уладские, см. ниже) почти не нашли отражения в фольклоре Ирландии, то Финн и его воины навсегда остались любимыми героями ирландских баллад. Возможно, это связано с тем, что в легендах о фианне преобладает не эпическое, но лирическое, любовное начало.

Большая часть поэм в цикле Финна посвящена традиционно лирическим темам: жалобам на старость (ср. выше стихи, приписываемые Ойсину), сетованиям изгнанника (ср. поэму, ассоциирующуюся с именем Кайльте и поэтическое обращение к нему Ойсина), плачам по любимому (см. ниже). Вместе с тем отдельные стихи этого цикла трудно отнести к лирике, например произведение, инкорпорированное в историю о юношеских подвигах Финна («Macgnímartha Finn», ок. XII в.) и, в частности, о том, как ее герой стал великим поэтом и получил свое имя. Мальчиком он звался Демне; Финном («светлым») же его нарек поэт (по имени Finn Éces), у которого он учился поэтическому искусству. Семь лет этот поэт ждал волшебного лосося, приносящего мудрость и знание тому, кто его съест. Наконец поэт поймал его и дал Финну приготовить, не разрешив проглотить ни кусочка. Когда юноша принес ему сварившегося лосося, поэт спросил его: «Пробовал ли ты лосося, юноша?» «Нет, — ответил тот, — но я обжег палец и засунул его в рот». «Как тебя зовут, юноша?» — спросил поэт. «Демне» — ответил тот. «Финн — имя тебе, юноша, — сказал поэт. — Именно тебе дано съесть всего лосося, ты и есть истинный Финн». Тогда юноша съел лосося. «Это дало Финну мудрость. Когда он засовывал палец в рот и пел teinm laeda, все, чего он не знал, открывалось ему. Он выучился трем искусст-

вам, которые делают поэта священным: teinm laeda, imbas forosndai, díchetal di chennaib. Тогда Финн сложил поэму, показывающую его поэтическое мастерство»:

- |   |   |
|---|---|
| <p>1. Cétemain, cain cucht,<br/>         rée rosaír rann;<br/>         canait luin laíd láin<br/>         día laí grían gaí ngann.</p> <p>2. Gairid cuí chrúaid den;<br/>         is fo-chen sam saír;<br/>         suidid síne serb<br/>         i mbi cerb caill chraib. &lt;...&gt;</p> <p>14. Ecal aird fer fann;<br/>         fedil fochain ucht;<br/>         uisse ima-cain<br/>         «Cétemain, cain cucht!»</p> | <p>1. Майский дивный день,<br/>         лета лучший дар,<br/>         на рассвете — звень<br/>         первых птичьих пар.</p> <p>2. Праздник трав и древ<br/>         славит славок хор,<br/>         стихли вихри вьюг,<br/>         Когда бел был бор. &lt;...&gt;</p> <p>14. В слабом сердце — дрожь,<br/>         в сильном — славы звон:<br/>         «Майский дивный день!» —<br/>         распевает он.</p> |
|---|---|

(1, 2, 14)

(Пер. Г. Кружкова)

Для кельтского фольклора, если бы он нашел отражение в письменности, были бы существенны два праздника: начало зимы (первый день ноября) — Samain (валлийское — Kalan Gaeaf) и начало лета (первый день мая) — Cétemain (валлийское — Kyntefin, Kalan Mei). Вспомним про валлийское стихотворение, о котором шла речь в предшествующей главе, открывающееся, подобно поэме Финна, строкой о первом дне мая — Kyntefin. Может быть, в этом, по преданию, первом стихотворении Финна, датируемом IX в., но интерполированном в значительно более поздний прозаический текст, слышны отголоски народных песен, связанных с ритуалом встречи весны. Возможно, из кельтского фольклора унаследована и радостная тональность, то счастье бытия, которым проникнута вся эта мастерски сложенная картина весеннего дня.

В качестве косвенного подтверждения нашему предположению может рассматриваться и необычная метрическая организация стихов Финна. Каждая строка содержит пять слогов, строфы объединены аллитерациями последнего ударного слова в строфе и первого ударного — в следующей. В каждой строке встречаются по крайней мере три аллитерирующих слога. Нередко соседние краткие строки также объединены аллитерациями. Все четные строки связаны рифмой, нечетные же — присоединяются к соседним (четным) ассонансами или рифмой aicill (последнее слово строки рифмуется со срединным в следующей строке). Автор этого произведения убедительно демонстри-

рует свое поэтическое мастерство всей его композицией: последняя строфа заканчивается так же, как начиналась первая.

Архетипический генезис можно предположить и для прозаического контекста, в котором приводится первое, по преданию, стихотворение Финна. Рассказ о том, как Финн получил свой поэтический дар, имеет параллели во многих традициях. Некоторые из них хорошо известны начиная с античности (см.: *Веселовский А.Н.* 1989. С. 262). Например, Гесиод говорит в «Теогонии» о музах, изливающих чудесную росу на уста правителей, которых они разыскали с колыбели, после чего слова, им принадлежащие, делаются сладкими, как мед (84–100). Дар слова, поэзия представляется как нечто вкушаемое (ср. валлийскую легенду о поэте Талиесине, получившем мудрость благодаря проглоченным им трем каплям из котла Вдохновения и Знания) или механически вкладываемое извне (в истории о Романе Сладкопевце, который получил свой дар, съев хартию, данную ему в сновидении Богородицей). О том, как начал сочинять стихи Кэдмон — первый древнеанглийский поэт, известный нам по имени, пишет в «Церковной истории англоv» Беда Достопочтенный. Кэдмон жил в миру, пока не достиг преклонного возраста, и никогда не учил ни единой песни; однажды ему во сне явился некий человек и велел спеть гимн во славу Первого Творения, после этого Кэдмон стал слагать во славу Бога Творца «стихи и слова, каких прежде не слышал». В рассказе Беды о поэте Кэдмоне мотив вкушения заменен мотивом приказа, а в исландской «Пряди о Торлейве», рассказывающей о том, как стал скальдом некий Халльбьёрн, — прикосновением (героя, уснувшего на могильном кургане, тянет за язык и требует запомнить вису знаменитый скальд Торлейв, похороненный в кургане). Мотив вкушения вновь появляется в скандинавском мифе о меде поэзии, согласно которому скальдическое искусство материализовано как напиток. Бог Один добыл поэтический мед хитростью и «отдал Асам и тем людям, которые умеют слагать стихи» («Младшая Эдда». «Язык поэзии». *Пер. О.А. Смирницкой*). Отдельные мотивы скандинавского мифа имеют параллели в древнеиндийской мифологии (сома). Предполагается, что эти мифы восходят к общеиндоевропейской эпохе и, возможно, имеют, подобно преданию о Финне, архетипический характер.

Легендарному Финну приписывается в преданиях еще одна лирическая пейзажная зарисовка, совсем иная по тону. Текст ее не вполне прозрачен, поэтому ниже приводится и поэтический перевод, и подстрочный:

- |  |   |  |
|--|---|--|
| 1. Scél lem dúib;<br>dordaid dam;<br>snigid gaim;<br>ro fáith sam;   | Вот мой сказ —<br>бычий глас,<br>лето — с глаз,<br>мраз у нас,<br>ветра взлет,<br>солнца сход,<br>темен свод,<br>море — лед,<br>красен куст,<br>берег пуст,<br>кличет гусь,<br>в крике грусть,<br>стужа ниц,<br>мечет птиц.<br>Лед и мраз —<br>вот весь сказ. | 1. У меня есть вести для тебя:<br>олень ревет;<br>зима снежит,<br>лето миновало.     |
| 2. Gáeth ard úar;<br>ísel grían;<br>gair a rith,<br>ruirthech rían;  |   | 2. Ветер высок и<br>холоден; солнце низко;<br>краток его путь;<br>море быстро бежит. |
| 3. Rorúad rath;<br>ro cleth cruth;<br>ro gab gnáth<br>giugrann guth. |   | 3. Папоротник алый;<br>он утратил вид;<br>привычным стал<br>крик казарки.            |
| 4. Ro gab úacht<br>etti én;<br>aigre ré;<br>é mo scél.               |   | 4. Холод сковал<br>крылья птиц;<br>время льда:<br>вот мои вести.                     |

(1—4)

(Пер. В. Тихомирова)

Это стихотворение сохранилось как глосса (к слову *grían*) в комментарии XII в. к «Хвалебной песни Колум Килле» (конец VI в.) и датируется приблизительно IX—X вв. Каждая его строка состоит из трех слогов, четные строки связаны рифмой. Привлекает внимание краткость строк в приведенных стихах и их не вполне обычное синтаксическое заполнение. Чаще всего строка целиком занята существительным и прилагательным (а также существительным с предлогом или существительным в родительном падеже) в функции именного сказуемого, личная форма глагола может отсутствовать (ср. вторую строфу и начало третьей). Подобная синтаксическая организация в сочетании с краткостью стихотворных строк характерна для прорицаний.

Приписываемую Финну картину наступающей зимы сравнивали с профетическим стихотворением Неде (*Jackson K.* 1935. P. 171): «Хорошие вести (*scéla*), / море изобильно, / берег омыт волной, / леса улыбаются, / колдовство исчезает, / сады цветут, / пшеничные поля колосятся, / пчелиных роев множество, / мир весел, / радостный мир, / счастливое лето». Нетрудно заметить, что первая строка пророчества Неде содержит слово «вести» (*scéla*), с которого начинается стихотворение Финна. Предполагалось, что формульное выражение «*Scél lem dúib*» — «У меня есть вести для тебя» могло использоваться как своеобразная топика вступления в прорицаниях. Вне всякого сомнения, стихотворение, приписываемое Финну, — это скорее описание природы, чем пророчество, однако, и прорицание Неде, процитирован-

ное выше, можно было бы легко представить себе в качестве пейзажной зарисовки. Вспомним кроме этого и о приведенных в разделе о валлийской лирике пророчествах Мирддина, также содержащих картины природы. Можно предположить, что жанр прорицания, исконный или испытавший воздействие латинской поэзии, мог оказать определенное влияние на развитие описательной пейзажной лирики в Ирландии.

Изображение природы, данное не само по себе, но включенное в психологический параллелизм, характерно для ирландской любовной поэзии. Едва ли не самые проникновенные картины природы содержатся в принадлежащей к циклу Финна саге «Преследование Диармайда и Грайне», которая может считаться одним из источников сюжета о Тристане и Изольде. В этой саге идет речь о том, что составившийся Финн просит руки Грайне, дочери короля Ирландии Кормака, однако она отдает предпочтение юному Диармайду и заставляет его, наложив на него гейс (зорок, табу) и усыпив на пиру Финна, бежать с ней в лес.

Поэтические фрагменты, приписываемые Грайне, значительно архаичнее, чем дошедший до нас позднесредневековый прозаический текст. Первое упоминание о любви Грайне к Диармайду встречается в четверостишии, которое приводится в рукописях как часть прозаического комментария XI в. к «Хвалебной песне Колум Килле» («Amra Cholum Chille», VI в.). Палеографические и языковые особенности позволяют считать, что этот фрагмент не мог быть сочинен раньше X в.:

Fil duine  
frismad buide lemm díuterc,  
día tibrinn in mbith mbuide,  
huile, huile, cid díupert.

Есть один,  
на кого я хочу смотреть, кому  
я отдала бы всю золотую землю,  
все, все, и не была бы в проигрыше.

Чувства героини выражены здесь просто и непосредственно, мысль ее предельно ясна — все сокровища мира, отданные за счастье видеть любимого, кажутся ей невысокой платой. Звуковая и просодическая организация строфы тоже прозрачна: первая (трехсложная) строка короче остальных (семисложных), так как в ней заключено главное содержание стихотворения — только в возлюбленном весь смысл существования любящей. Эта строка достаточно выделяется и семантикой, и слоговым объемом; ее изолированности не препятствует и участие в схеме рифм с другими строками четверостишия

(третьей). Конечная рифма соединяет также вторую и четвертую строки, в последнем двустишии присутствует аллитерация. Таким образом сквозные звуковые повторы пронизывают всю эту небольшую по объему строфу.

Второй фрагмент, который обычно приписывается Грайне, принято датировать XII в. Он сочинен в популярном размере *deibide* — семисложными строками, попарно связанными рифмой. В начальных двустишиях первой и второй строфы рифма падает исключительно на ударные слоги, тем самым дополнительно выделяя их и подчеркивая лексемный повтор. В остальных строках удовлетворяются минимальные требования размера — в рифму включены ударные и безударные слоги:

1. Cotail becán becán bec,  
úair ní hecail duit a bec,  
a gille dfa tardus seirc,  
a meic uí Duibne, a Díarmait.
2. Cotailsi sunn go sám sám,  
a uí Duibne, a Díarmait áin;  
do-génsa t'foraire de,  
a meic uí delbda Duibne. <...>
8. A chró gaile íarthair Gréc,  
anfatsa 'got forcoimét;  
maidfid mo chraidese acht súaill,  
monat-faicear re hénúair.
9. Ar scarad ar ndís 'ma-le  
's scarad lenab óenbaile,  
is scarad cuirp re hanmain,  
a laích Locha finnCharmain.

(1, 2, 8, 9)

1. Спи-усни, спи-засыпай,  
спи, не бойся ничего,  
ибо я с тобою — люб мне  
сын О'Дубне, Диармайд.
2. Спи спокойно, я с тобою,  
правнук Дубне, стройный муж,  
я храню твой сон походный,  
благородный Диармайд. <...>
8. Земли все до Греций дальних  
обойди во сне — я буду  
здесь, бессонная, на страже;  
без тебя же я умру.
9. Нам разлука — это мука,  
как разлука близнецов;  
дух без плоти, плоть без духа —  
на Лох-Карман случай был.

(Пер. В.Тихомирова)

Героиня называет имена тех влюбленных, кто, тайно убежав от женихов и отчего дома, спал без тревоги в час опасности, а потом в ужасе вспоминает о грозящей им беде: «Разлучить нас значит разлучить двух детей из одного дома, разделить тело и душу, воин с озера Карман. <...> Пусть никогда ни смерть, ни беда не достигнут тебя, пусть не пошлют тебе вечного сна!» Эта песня, которую Грайне поет Диармаиду в лесу, очень похожа на колыбельную возлюбленному и скорее всего имеет фольклорное происхождение.

Другой древнейший пример колыбельной, восходящей к VI–VII вв., сохранился как интерполяция в рукописи валлийской поэмы «Годдодин» (см. выше). Эту песню мать поет своему сыну по имени

Диногад: «Цветная, цветная накидка у Диногада. Из шкур куницы смастерила я ее. Фюйт, фюйт, посвистим! Все споем ему, восемь рабов споют ему. Отец пошел на охоту, копые — на плече, дубинка — в руке, свистнул шустрым псам: Гифф, гафф, поймай, поймай, хватай, хватай! Из лодки рыбу он пронзил, как лев пронзает <оленья>. Отец в горы ушел, принес нам косулю, кабана, оленя, пятнистую куропатку, рыбу из водопада Дервеннидд. Что ни ударил отец копьем, кабана ли, лисицу, не ушло от него живьем, если только не улетело». Это стихотворение из семнадцати строк уникально в европейской литературе Средневековья прежде всего потому, что представляет собой редкую по выразительности бытовую зарисовку — мать, пытаясь успокоить сына, насвистывает ему песенку. Сначала она говорит о том, что видит перед собой, — о цветной накидке ребенка, о восьми рабах, которых подзывает спеть младенцу, потом рассказывает сыну об отце, ушедшем на охоту, о его добыче: косуле, кабане, олене, куропатке, о том, как он ловит рыбу в водопаде. Все в этой небольшой колыбельной свидетельствует о том, что она дает один из редчайших примеров непосредственной фиксации фольклорной традиции. Подобно песне Грайне, колыбельная насыщена повторами, не только словесными, но и звуковыми.

Особенно много повторов, параллелизмов, аллитераций и внутренних рифм во второй части песни Грайне, в которой, как и в валлийской колыбельной, тоже упоминается о птицах и зверях. Иногда эту часть приписывают Диармайду, предупреждающему Грайне об опасности. Более вероятно, что она произносится самой Грайне, предчувствующей грозу и умоляющей возлюбленного пробудиться ото сна:

11. Ní chotail in damso sair,  
ní scuirenn do búirfedaig;  
cía beith im dairib na lon,  
ní fuil 'na menmain cotlad.
12. Ní chotail in eilit máel  
ac búirfedaig fó brecláeg;  
do-gní rith tar barraib tor;  
ní déin 'na hadbaid cotal.
13. Ní chotail in chainche bras  
ós barraib na crann cáemchas;  
is glórach a-táthar ann;  
gi bé in smólach ní chotlann.
14. Ní chotail in lacha lán:  
maith a láthar re degsnám;

11. Там не спит олень, трубит,  
на востоке он не спит,  
стерегут его дрозды  
от беды — и сам не спит;
12. там не спит оленья мать,  
не устанет сына звать,  
оленок ищет след,  
сына нет — и мать не спит;
13. там не спит среди кустов  
птаха, юркий реполов;  
там не спит селенье гнезд;  
даже дрозд — и тот не спит;
14. утка толстая не спит,  
не на берегу сидит,

ní déin súan nó sáime ann;  
ina hadbaid ní chotlann.

15. In-nocht ní chotail in gerg;  
ós fráechaib anfaid imard  
binn fogar a gotha glain:  
eitir srotha ní chotail.

(11 — 15)

не сидит она в гнезде —  
на воде она не спит;

15. там не спит большой кулик,  
он летает — слышу крик,  
бури брань и ветра стон —  
он на страже, он не спит.

(Пер. В. Тихомирова).

Может быть, приведенные строки — это проникновенно поэтическое описание бури: крика птиц, растревоженных непогодой, трубного зова оленя, ищущего след, неистового ветра, воющего в кронах деревьев. Возможно также, что в этих строках метафорически изображено смятение, испытываемое влюбленными, которые безуспешно пытаются скрыться от преследующих их врагов. В любом случае эти поэтические картины природы, то враждебной, то дружелюбной к людям, подсказаны поистине безудержным воображением, поразительной чуткостью к богатству оттенков, редкостным пониманием красоты. Пейзажная лирика в этой саге принадлежит к одной из лучших страниц европейской поэзии.

Помимо описаний природы, в саге есть и другие стихотворные фрагменты. Поэтическими речами обмениваются вожди фениев, которые считают Диармайда, уничтожающего при помощи чудесной силы бесчисленных воинов, невиновным, так как на него наложены «оковы любви». Ойсин со своим сыном Осгаром склоняют Кормака и Финна к примирению с Диармайдом. Финн дает согласие лишь после того, как его внук Осгар присоединяется к Диармайду. Как и Адониса, Диармайда смертельно ранит на охоте заколдованный кабан. Финн — единственный, кто мог бы его спасти, не спешит оказать ему помощь, и Диармайд умирает. Гибель героя оплакивает его воспитатель могущественный сид Ангус, произносящий панегирик — «хвалу великую», в котором рассказывается о последней битве Диармайда с кабаном и воздается «немеркнущая слава». Песнь Ангуса следует скорее назвать героической, чем лирической. О чувствах в ней не говорится почти ничего, если не считать восклицания: «Увы, нас постигло великое горе!» и почти тождественной фразы в заключительной строке: «Повергнуты мы, сыны Ирландии, в горькую печаль!» Возможно, некоторая отстраненность тона и риторичность отрывка, напоминающего плач о Карле Великом (см. выше), объясняется тем, что в саге он произносится от лица мужчины, которому не пристало выражать свою скорбь горестными жалобами.

Типологически близкую параллель плачу Ангуса можно привести из древнейшего цикла ирландского эпоса — уладского (или ольстерского), в котором особенно много стихотворных вставок. Например, в саге «Похищение Быка из Куальнге» они составляют почти половину всего текста. Поэтическими речами обмениваются все главные герои саги: Фер Диад, отказывающийся биться со своим побратимом и другом юности Кухулином, с которым когда-то учился воинскому искусству у колдуньи Скатах, и королева коннахтов Медб, подстрекающая его на эту битву; Фер Диад и возница, отговаривающий его от поединка; Фер Диад, предчувствующий близкую гибель, и сам Кухулин, осыпаящий его упреками за измену дружбе и горюющий о том, что вынужден биться с побратимом. Когда Фер Диад погибает, Кухулин произносит плач по своему бывшему противнику. «Плач Кухулина над телом Фер иада» — несомненно, самое лиричное поэтическое произведение из всех включенных в эту сагу. Лирический герой говорит, что его захватили «тоска и безумье» при виде поверженного друга, которого он сам напоил «алою кровью», оплакивает их «горькую встречу», ставшую последней, вспоминает, как в юности им казалось, что дружбе не будет конца, восхищается красотой и доблестью погибшего, обещает вечно тосковать о разлуке с ним и заключает:

Cluiche cách, cáine cách  
go roich Fer nDíad issin áth;  
inann foglaim dún  
inann rograim ráth,  
inann muimme maeth  
ron sluinne sech cách.

Cluiche cách, cáine cách  
go roich Fer nDíad issin áth;  
inann aister úath  
inann gaisced gnáth,  
Scáthach tuc dá sciath  
damsa is Fer Díad tráth.

Cluiche cách, cáine cách  
go roich Fer nDíad issin áth;  
inmain úaitne óir  
ro shuirmuis ar áth,  
a tharbga na túath  
ba calma ná cách.

Cluiche cách, cáine cách  
go roich Fer nDíad issin áth;

Все шутка была, игра —  
пришла, Фер Диад, беда.  
Едины мы сызмала были,  
едины слова и дела —  
двоих воспитала одна,  
она же славу дала.

Все шутка была, игра —  
пришла, Фер Диад, беда.  
Едины мы норовом были,  
едина оснастка была —  
нам Скатах, двоим, дала  
два единых щита.

Все шутка была, игра —  
пришла, Фер Диад, беда.  
Восстал Фер Диад у брода  
подобьем золотого столба —  
мужа мощней никогда  
не видели племена.

Все шутка была, игра —  
пришла, Фер Диад, беда:

indar limm Fer Díad ·  
 go bíad limm co bráth;  
 indé ba móir slíab  
 indiu is lugu scáth.

был Фер Диад страшен в гневе,  
 как лев, как в бурю волна.  
 Все шутка была, игра —  
 пришла, Фер Диад, беда:  
 я думал, Фер Диад милый  
 пребудет со мной всегда.  
 Вчера он был как гора,  
 сегодня — тень без следа.

(1—4)

(Пер. В. Тихомирова)

Анафорический рефрен плача, заключающий основную тему, выделяется в строфах и синтаксически (это законченное предложение), и метрически (числом слогов — шесть, в отличие от большинства остальных пятисложных строк). Использование рефрена, часто встречающегося в плачах, можно отнести к характерным чертам фольклорной поэтики. Этому не противоречит гипотеза «ученого» происхождения известной нам редакции саги. Считается, что ее записал в VII в. филид, знавший латинскую ученую литературу и, возможно, читавший «Энеиду» Вергилия (фурия Аллекто упоминается как Allechtu, рассказ Фергуса о героическом детстве Кухулина — пятилетним он сражался против пятидесяти детей, в шесть лет убил страшного пса кузнеца Кулана и должен был служить у кузнеца вместо пса, за что получил «тотемическое» прозвище Кукулайн = «пес Кулана» и т. д. — сравнивают с рассказом о юношеских подвигах Энея в кн. II, III).

Тем не менее лирическую тональность поэтических вставок едва ли можно объяснить, сославшись на знакомство филида, записавшего сагу, с традициями античной поэзии. Скорее всего, характер стихотворных фрагментов определяется особенностями поэтики ирландского героического эпоса. Эпическое время героев саг и описываемых в них событий — столетие, предшествовавшее наступлению новой эры (эпический король уладов Конхобар по хроникам жил с 30 г. до н. э. по 33 г. н. э., герой Кухулин, вернее, Кукулайн — в I в. н. э.). Следовательно, ко времени складывания цикла (III—VIII вв.) уладское королевство осознавалось как принадлежащее к области эпического героического прошлого. Ностальгические чувства по этому прошлому находят выражение в древнеанглийской поэзии (как мы пытались показать в соответствующей главе) в появлении медитативных элегий, в кельтской традиции та же потребность в идеализации героического прошлого сообщает лирическую проникновенность поэтиче-

ским вставкам в прозаический текст ирландского эпоса — героических саг.

Саги уладского цикла описывают значительно более архаичный мир, чем любой другой западно-европейский эпос. Характерную черту древней эпики составляет доминанта колдовства, магии, заклинаний: боги часто вмешиваются в дела людей, убитые воины воскресают, горы сбрасываются на врагов, озера высыхают. Главное участие в колдовстве принимают женщины, они накладывают на воинов «оковы любви», погружают в сон недругов, избирают себе друга по сердцу и уводят его в горы. Активная роль женщин — еще одна архаическая черта героического эпоса Ирландии (*Мелетинский Е.М.* 1984. С. 462). С женскими образами связано появление любовной тематики, мотивирующей включение лирических фрагментов в ирландские саги и позднее получающей дальнейшее развитие в европейском рыцарском романе. Главная тема «любовь сильнее смерти» определяет содержание лирических фрагментов в примыкающих к уладскому циклу сказочно-романических повествованиях, например в саге «Изгнание сыновей Уснеха».

История, рассказываемая в саге, начинается с описания необычных обстоятельств, сопровождающих рождение девочки по имени Дейрдре. Друид Катбад предсказывает, что своей красотой она принесет беду многим знаменитым мужам (вспомним о Хельге Красавице, героине исландской «Саги о Гуннлауге»). Желая избежать грозящей опасности, улады (как и отец Хельги Красавицы в исландской саге) хотят погубить девочку. Однако король уладов Конхобар берет Дейрдре себе в воспитанницы для того, чтобы она разделила с ним ложе, когда вырастет. Повзрослев, Дейрдре влюбляется в Найси, сына Уснеха, и бежит от Конхобара с ним и его братьями Арданом и Андле. Долгое время они скрываются от преследований Конхобара и странствуют как изгнанники по всей Ирландии и Шотландии. Наконец Конхобар, обманув поручителей, заманивает сыновей Уснеха в Эмайн-Маху и убивает их. Дейрдре живет у Конхобара год, не переставая тосковать о любимом. Как говорит сага, «ни разу не шевельнула она губами для улыбки, ни разу не поела и не поспала вдоволь, ни разу не подняла головы своей от колен» (*Пер. А. Смирнова*). Она думала только о своем любимом и оплакивала его:

1. Cid caín lib ind láchrad lainn  
cengtae i nEmain far tochaim,

1. Смелых воинов светел облик,  
Рати ряды радуют взоры,

- |   |  |
|---|--|
| <p>ardu do-cingtis dfa tig<br/>tri maic adlāechdai Uisnig:<br/>2. Nofsiu co mmid chollán chain<br/>(folcud lim-sa dó 'con tain),<br/>Ardán co ndaum nó muic maiss,<br/>asclang Ainli dar ardaís.<br/>3. Cid milis lib a mmid mass<br/>ibes mac Nessa níthmass,<br/>bafthium riam, réin for brú,<br/>biad menic ba millsiu:<br/>4. Ó ro sernad Nofsiu nár<br/>fullocht for feda fianchlár,<br/>millsiu cach biud fo mil<br/>ara-rálad mac Uisnig.<br/>5. Cit binni lib i cach mí<br/>cuislennaig nó chornairi,<br/>isí mo chobais in-díu<br/>ro-cúala céol bad binniu.</p> | <p>Но мне милее легкая поступь<br/>Храброго Найси братьев гордых.<br/>2. Мед лесной приносил мне Найси,<br/>У огня я его умывала,<br/>Приносил добычу с охоты Ардан,<br/>Хворост сухой находил Англе.<br/>3. Кажется сладким вам вкус меда<br/>В доме Конхобара, сына Несс,<br/>Мне же в то далекое время<br/>Слаще казалась моя еда.<br/>4. На той поляне светилося пламя<br/>Костра, который готовил Найси,<br/>И казалась мне слаще меда<br/>Добыча охоты сына Уснеха.<br/>5. Кажется вам, что нежно пели<br/>Все эти трубы и свирели,<br/>Я же в то далекое время<br/>Слышала музыку нежнее.</p> |
|---|--|

(1 — 5)

(Пер. Т. Михайловой)

Дейдрре вспоминает о том, как в милом для нее голосе Найси «был слышен рокот морских волн», о том, сколь велик он был духом, «твердым и прямым», о том, каким сладким был «после блуждания в чаще леса отдых с ним под утро». С нежностью говорит она о «прекрасном лице и стройном теле» Найси, о его зеленых глазах, «желанных для женщин, но грозных для врагов». Теперь, когда Найси и его братья погибли, она лишилась радости и сна, перестала «красить в пурпур ногти», «убранство прекрасного дома» ей не мило, нигде не может она найти «ни отдыха, ни покоя».

Конхобар пытается ее утешить, но Дейдрре отвечает ему, что он сам «уготовил ей тоску и стоны», отняв того, кто ей «под небом был самым милым», того, кого она «любила больше всего в мире». Дейдрре просит Конхобара «не разрывать ей сердца», ибо она и без того «близка к могиле», а ее «тоска сильнее, чем морские волны». Конхобар выражает желание узнать, кого Дейдрре ненавидит сильнее всех, и, когда она называет имена самого спрашивающего и Эогана, убийцы Найси, отдает ее на год во власть последнего. Дейдрре, однако, клянется, что у нее никогда не будет двух мужей одновременно. На следующий день, когда Эоган выезжает с ней на колеснице, Конхобар, увидев ее, восклицает, что она поводит глазами между ним и убийцей Найси, словно овечка между двух баранов. Услышав это, Дейдрре бросается с колесницы на скалу и разбивается насмерть.

Сказание о любви Дейрдре и Найси принадлежит к той кельтской традиции, которая дала начало сюжетам артуровского цикла о Тристане и Изольде. Во второй половине XVIII столетия история Дейрдре привлекла внимание Джеймса Макферсона, посвятившего ей поэму «Дартула». В нынешнем веке сюжет о Дейрдре и Найси получил, наряду с поэтической (в лиро-эпической поэме «Дейрдре» Сэмюэла Фергюсона), прозаическую и драматическую трактовку: в повести Джеймса Стивенса «Дейрдре», в пьесе Джона Синга «Дейрдре печалей», одноактной пьесе Уильяма Батлера Йейтса «Дейрдре», в одноименной пьесе Джорджа Рассела. Исполнилось пророчество друида Катбада, предрекшего, как сказано в саге «Изгнание сыновей Уснеха», Дейрдре при ее рождении: «Будет память о тебе долгою».

Подобно Дейрдре, чей образ навсегда вошел в европейскую поэзию как символ верной любви, другая героиня ирландской лирики Лиадан (Liaddan) предпочитает смерть жизни без любимого. Ее имя ассоциируется с поэтессой, жившей в начале VII в. История любви Лиадан и Куритира (Cuirithir), заставляющая вспомнить об Абеляре и Элоизе, содержится в прозаическом повествовании IX в., сохранившемся в двух рукописях XVI в. Если текст прозы краток и туманен, то включенные в него поэтические произведения более пространны и проникнуты ясно выраженной и глубоко прочувствованной скорбью.

В истории, описанной в прозе и в поэзии, рассказывается о том, как Лиадан, согласившись стать женой Куритира, решила принять постриг. Куритир не пожелал оставить ее, и они вверили себя покровительству святого Куммина Высокого, который вначале позволил им разговаривать, но не глядеть друг на друга. Затем он разрешил им спать вместе, положив между собой ребенка, чтобы не впасть в грех. Подобное испытание благочестия и аскетизма в общине (consortium) было распространено далеко за пределами раннесредневековой Ирландии. Влюбленные не смогли выдержать его. Куритир был отправлен в другой монастырь. Лиадан следовала за ним до его монастырской кельи в Дейси. Желая избежать встречи с ней, Куритир переплыл море. Лиадан же умерла, молясь на том камне, на котором возносил хвалу Господу Куритир в Дейси. Этот камень был положен на ее могилу.

В прозаическом комментарии к приписываемой Лиадан поэме, датированной предположительно 875 г., говорится, что Куритир отправился в паломничество и поселился в Дейси, Лиадан же пришла искать его и сказала:

- |  |  |
|--|--|
| <p>1. Cen áinius<br/>in gním í do-rigénus;<br/>an ro carus ro cráidius.</p> <p>4. Bec mbríge<br/>ro chráidi frium Cuirithir;<br/>frissium ba mór mo míne.</p> <p>5. Mé Líadan;<br/>ro carussa Cuirithir;<br/>is fíirithir ad-fíiadar.</p> <p>6. Gair bása<br/>i comaitecht Cuirithir;<br/>frissium ba maith mo gnássa.</p> <p>7. Céol caille<br/>fom-chanad la Cuirithir,<br/>la fogur fairge flainne.</p> <p>8. Do-ménainn<br/>ní cráidfed frim Cuirithir<br/>do dálaib cachá dénaínn.</p> <p>9. Ní chela:<br/>ba hésiium mo chrideserc,<br/>cía no carainn cách chena.</p> <p>10. Deilm ndega<br/>ro thethainn mo chridese;<br/>ro-fess, nicon bfa cena.</p> | <p>1. Без пользы<br/>дело, что я содеяла:<br/>тому, кого любила, я досадила.</p> <p>4. Пустяк досаждал<br/>Куритуру во мне,<br/>моя нежность к нему была огромна.</p> <p>5. Я — Лиадан;<br/>я любила Куритура; это так же<br/>правда, как любое рассказанное.</p> <p>6. Короткое время<br/>была я вместе с Куритуром;<br/>было ему хорошо со мной.</p> <p>7. Лесная музыка<br/>пела мне около Куритура,<br/>вместе с рокотом бурного моря.</p> <p>8. Думала я,<br/>что бы я ни сделала,<br/>не могла досадить Куритуру.</p> <p>9. Скрыть нельзя,<br/>он был любовью моего сердца,<br/>хотя должна была я любить и других.</p> <p>10. Бушующее пламя<br/>разбило мне сердце;<br/>без него оно не сможет жить.</p> |
|--|--|

(1, 4—10)

Комментарий к поэме заключает, что «то, чем она досадила ему, заключалось в поспешности, с которой она приняла постриг». Собственные переживания героиня описывает искренне и безыскусно: она говорит о своей любви и «огромной» нежности, испытываемой ею к возлюбленному. Не сомневается героиня и в преданности любимого: «было ему хорошо со мной», «думала я, что бы я ни сделала, не могла досадить» ему. Покинутая возлюбленным, героиня не может дольше жить, сердце ее жжет «бушующее пламя». Частый в ирландской поэзии психологический параллелизм — характерная черта фольклорной лирики — используется и в этом произведении: «любовь ее сердца» была столь велика, что для нее «пела лесная музыка» и раздавался «рокот бурного моря», когда она была рядом с Куритуром.

Тоскующая песнь Лиадан глубоко лирична: нарративный элемент здесь полностью отсутствует, все подчинено описанию чувств — сначала сожаления, самооправдания, запоздалого раскаяния, затем — отчаяния и безысходности. Простоте и непосредственности выражен-

ных в жалобе переживаний не противоречит лапидарность стиля и относительная для ирландской поэзии безыскусность метрики. Размер ее *treochair* (букв. — «треугольный») достаточно прост: первая строка трехсложная, вторая и третья — семисложные, нечетные строки объединены рифмой, нередко дополненной орнаментальной аллитерацией.

Как и в поэме, приписываемой Лиадан, в другом раннем ирландском произведении «Жалоба Крейде» формальная организация соответствует лирической тематике и стилю. Звуковая и метрическая структура (архаичный вариант размера *deibide*), а главное, языковые особенности, позволяют датировать его сочинение приблизительно 800 г. Следовательно, это одна из наиболее древних дошедших до нас ирландских лирических поэм. Полное название этого произведения — «Жалоба Крейде, дочери Гуаире из Адне, оплакивающей Динертах, сына Гуаире из Уи Фидгенте». В 649 г. Гуаире Адне, король Коннахта (ум. 663 г.), чье имя уже упоминалось в связи со стихотворением отшельника Марбана (см. выше), был разбит в бою вместе со своими мюнстерскими союзниками королем Ирландии Диармайдом. Динертах, о котором скорбит Крейде, вероятно, был одним из этих союзников, пришедших на помощь ее отцу. В прозаическом комментарии к поэме говорится: «Крейде, дочь Гуаире, пропела эти строфы по Динертаху, сыну Гуаире, сыну Нехтайна из Уи Фидгенте». Она увидела его в битве при Адне, где он был ранен в грудь семнадцать раз. После этого она полюбила его. Именно тогда она сказала:

- |   |  |
|---|--|
| <p>1. It é saigte gona súain,<br/>cech thrátha i n-aidchi adúair,<br/>serccoí, lia gnása, iar ndé,<br/>fir a tóeb thíre Roigne.</p>   | <p>1. Это стрелы, что убивают сон,<br/>каждый час холодной ночи,<br/>оплакивают любовь,<br/>после дня с тем, кто из страны Ройгне.</p>                                 |
| <p>2. Rográd fir ala thíre<br/>ro-síacht sech a chomdine<br/>ruc mo lí (ní lór do dath);<br/>ním-léici do thindabrad. &lt;...&gt;</p> | <p>2. Великая любовь к мужу из другой страны,<br/>превзошедшему современников,<br/>уничтожила расцвет моей юности,<br/>не осталось румянца, она не дает мне спать.</p> |
| <p>4. Binniu laídib a labrad<br/>acht Ríg nime nóebadrad:<br/>án bréo cen bréthir mbraise,<br/>céle tana tóebthaise.</p>              | <p>4. Прекраснее всех песен были его речи,<br/>кроме святых молитв Царю Небесному,<br/>великая слава и ни слова похвальбы,<br/>стройный юноша, мягко его тело.</p>     |
| <p>5. Imsa náidiu robsa náir:<br/>ní binn fri dúla dodáil;<br/>ó do-lod i n-inderb n-aís<br/>rom-gab mo théte togáis.</p>             | <p>5. Когда я была ребенком, я была скромна,<br/>меня не привлекала злая страсть,<br/>с тех пор я достигла другого возраста,<br/>желания стали завлекать меня.</p>     |

- |  |   |
|--|---|
| <p>6. Táthum cech maith la Gúaire,<br/>la ríg nAidni adúaire;<br/>tocair mo menma óm thúathaib<br/>isin fath i nIrlúachair.</p> <p>7. Canair i n-fath Aidni áin,<br/>im thóebu Cille Colmáin,<br/>án bréo des Luimnech lechtach<br/>díanid comainm Dínertach.</p> <p>8. Cráidid mo chride cainech,<br/>a Chríst cáid, a foraided:<br/>it é saigte gona súain<br/>cech thrátha i n-aidchi adúair.</p> | <p>6. Все хорошее есть у меня с Гуаире,<br/>королем холодной Адне,<br/>но разум мой хочет покинуть моих людей<br/>и отправиться в страну Ирлуахайр.</p> <p>7. В стране великой Адне,<br/>люди поют о великом пламени,<br/>что в могилах к югу от Лимерика,<br/>чье имя Динертах.</p> <p>8. Его горестная смерть, святой Христос,<br/>томит мое мягкое сердце:<br/>вот те стрелы, что убивают сон,<br/>каждый час холодной ночи.</p> |
|--|---|

(1, 2, 4— 8)

Приведенное произведение дает образец не раз упоминавшегося на страницах этой книги жанра — плача, с которым, очевидно, генетически связан один из источников древней и средневековой лирики. Помимо выражения личной скорби лирической героини, эта поэма содержит, согласно жанровому канону, типичное для плача восхваление умершего. Он описывается в идеализированных словосочетаниях: героиня называет его «великим пламенем», говорит о том, что «он превзошел всех современников».

Каждая строфа плача Крейде так или иначе связана с изъявлением не только ее горя, но и привязанности к погибшему юноше. Свои чувства героиня описывает языком вполне физической любви: она вспоминает о стройном юноше, об его «мягком теле», и наконец, открыто говорит об «этой страсти» и своих «желаниях», что «завлекают ее». Изображение чувства языком физической любви характерно для древнейших дошедших до нас и, вероятно, восходящих непосредственно к фольклору «женских песен». Самые ранние сохранившиеся «женские песни» представлены арабо-испанскими строфами харджа, сочиненными в мусульманской Испании в XI — XII вв. (см. ниже). В них героиня тоже выражает свои желания и чувства с полной откровенностью. Например, в одной из строф харджа героиня упрекает возлюбленного в том, что он «больше не засыпает у <...> (нее) на груди», в другой призывает его навестить ее ночью, уверяя, что в противном случае явится к нему сама. В старофранцузских лирических «песнях полотна» (*chansons de toile*) героиня с готовностью отдается своему любимому, обещая ему «прийти, чтобы лечь в <...> (его) объятия» (см. ниже). Провансальская поэтесса (*trobairitz*), Графиня де Диа в одной

из кансон восклицает устами лирической героини, что мечтает держать собственного возлюбленного «крепко, нагого в своих объятьях однажды ночью».

Характер выраженных переживаний и стилистика «женских песен» не оставляют сомнения в причине их запрета и преследования в эпоху раннего Средневековья. В 789 г. Карл Великий издал закон, запрещающий сочинение «женских песен» в монастырях: «ни одна настоятельница не должна покидать монастыря без нашего позволения и не должна разрешать тем, кто подчинены ей, делать этого; <...> и ни при каких обстоятельствах не должны они осмеливаться писать *wīnleodas* или посылать их из монастыря». Становится понятным, почему до нас не дошли «женские песни» (германские *wīnleodas* или романские *cantigas de amigo* — букв. «песни к другу» или «песни о друге») этого или более раннего периода. Можно предположить, что ирландская «Жалоба Крейде», приведенная выше, наиболее близка к *wīnleodas* и позволяет реконструировать характерные для этого лирического жанра признаки.

В поздней ирландской лирике черты, свойственные «женским песням», исчезают, уступая место идеализированным чувствам. Такие переживания изображены в поэме (приблизительно 1175 г.), вложенной в уста Крейде, дочери Кайрбре. Сохранилось также стихотворение, приписываемое ее жениху Каэлю, восхваляющему ее жилище. Предание рассказывает об обещании Крейде выйти замуж за того, кто сочинит поэму, описывающую ее «кубки, пиршественные рога и красивейшие сосуды, а также ее величественные королевские палаты». Поэма, сочиненная Каэлем, удовлетворила Крейде, и она согласилась выйти за него замуж. Тем не менее произведение, приписываемое Каэлю, едва ли можно отнести к лирическим, поэтому о нем не будет идти речь в нашей книге.

Поэма, лирическая героиня которой — сама Крейде, напротив, представляет немалый интерес с точки зрения ее жанра и темы. Это — плач Крейде по ее утонувшему мужу. Предание, сохранившееся в «Разговоре старейшин» (см. выше), рассказывает о том, что Каэль и Крейде отправились на помощь Финну в битве при Вентри, но в последний день боя Каэль утонул.

В прозаическом комментарии к поэме говорится: «Крейде пришла и легла рядом с ним и громко заплакала от великой скорби». «Почему я не умру, — сказала она, — от горя по своему мужу, видя, как беспокойные дикие животные погибают от тоски по нему?» И она вымолвила:

Géisid cúan  
 ós buinne rúad Rinn Dá Bhárc:  
 báud laích Locha Dá Chonn  
 is ed chaines tonn re trácht.

Гавань бушует  
 над свирепым потоком Реенверка:  
 утонул воин из Лох Да Ханн,  
 вот о чем скорбит волна, бьющаяся о камень.

(1)

Далее героиня рассказывает о том, как «громко цапля зовет в болоте» (2), о том, что «печален крик дрозда» (3) и «грустный вопль издал олень» (4), а затем продолжает свой лирический монолог:

5. Ba sáeth lim  
 bás in laích ro laiged lim:  
 mac na mná a Daire Dá Dos,  
 a beith is cros úasa chinn.
6. Sáeth lim Cáel  
 do beith i richt mairb rem tháeb;  
 tonn do thecht tar a tháeb ngel:  
 is ed rom-mer mét a áeb.
7. Trúag in gáir  
 do-ní tonn tráichta re tráig;  
 ó ro báid fer ségda sáer  
 sáeth lim Cáel do dul 'na dáil.
8. Trúag in fúaimm  
 do-ní in tonn risin trácht túaid,  
 ac cenngail im charraic caín,  
 ac caíned Chaíl ó do-chúaid.
9. Trúag in tres  
 do-ní in tonn risin trácht tes;  
 mise do-dechaid mo ré:  
 messaite mo gné (ro-fes).
10. Caínce corr  
 do-ní tonn trom Tulcha Léis;  
 mise nochan fuil mo maín  
 ó rom-maíd in scél rom-géis.
11. Ó ro báided mac Crimthain  
 nochan fuil m'inmain dá éis;  
 is mór tríath ro thuit le a láim;  
 a sclath i ló gáid nír géis.

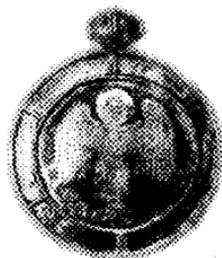
(5— 11)

5. Горестна мне смерть воина, он  
 обычно лежал со мной, над головой  
 сына женщины из Дайре Да Дос  
 должен крест теперь возвышаться.
6. Горестно мне, что Каэль должен был  
 умереть и что волна должна была на-  
 крыть его прекрасное тело; величие  
 его красоты отнимает у меня разум.
7. Грустен плач прибрежной волны, нака-  
 тывающейся на песок; она потопила пре-  
 красивого знатного мужа; горестно мне,  
 что Каэль когда-либо подходил к ней.
8. Грустен шум волны на северном  
 побережье, бунтующей вокруг  
 великой скалы, оплакивающей Каэля  
 с тех пор, как он погиб.
9. Грустен шум борьбы, что ведет волна  
 против южного берега, так и для меня  
 жизнь достигла предела, потому вид  
 мой, это ясно всем, пострадал.
10. Странную музыку играет тяжелая волна  
 Тулах Лейс, так и для меня  
 благополучие не существует, с тех пор  
 как ее рев донес до меня этот рассказ.
11. С тех пор как утонул сын Кримтана,  
 никого, кого я могла бы любить,  
 не будет после него, многие вожди  
 пали от его руки; его щит никогда  
 не вскрикивал от горя.

Прозаический комментарий к поэме заключает: «И девушка легла рядом с Каэлем и умерла от горя; и они оба похоронены в одной могиле; и я сам <сказал Кайльте> поставил камень над их могилой, так что теперь она зовется могилой Каэля и Крейде...»

Печальную участь Крейде можно сравнить с судьбой и Дейдрре, и Лиадан, и героини эддических песней Брюнхильд, не желающей жить без любимого ею Сигурда, и Нанны, жены скандинавского бога Бальдра, у которой при вести о гибели мужа «разорвалось от горя сердце, и она умерла. Ее положили на костер и зажгли его» («Младшая Эдда». Пер. О.А. Смирницкой). Так же, как смерть Бальдра оплакивало «все, что ни есть на земле живого иль мертвого <...> люди и звери, земля и камни, деревья и все металлы» (Там же), природа здесь скорбит о безвременной гибели Каэля: волны, море, дикие животные умирают от горя по нему, цапли, олени, дрозды — все грустят по прекрасному юноше. Уместно напомнить строки уже цитировавшегося анонимного латинского «Плача о Карле Великом»: «Не иссякают потоки их слезные, / Весь мир рыдает о гибели Карловой». Большая часть строф в ирландской поэме построена на сравнении тоски героини и печали всего ее окружающего. Она будто меряет свое горе глубиной вселенской скорби. Этот вселенский «масштаб», заданный в «Плаче Крейде, дочери Кайрбре», создает впечатление абсолютности и идеальности чувств женщины.

Изменения, произошедшие в жанровой тематике и стилистике на протяжении четырех столетий, поразительны. Героиня почти не говорит о своих физических переживаниях. Величие и чистота ее любви и горя исключают для нее любой другой исход, кроме смерти вместе с возлюбленным. Удивительно подходящими к созданному этой поэмой образу любящей женщины кажутся слова, сказанные об идеальных героинях Рильке: «Они произносят жалобу, <...> они бросаются за тем, кого потеряли, <...> и перед ними только Бог».



**Матюшина И.Г.**

М 12 Древнейшая лирика Европы. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1999. 493 с.

ISBN 5-7281-0066-X 1

В книге исследуются начала раннесредневековых лирических систем: к магическим заклинаниям восходит поэзия скальдов, погребальные плачи и панегирики генетически связаны с древнейшими европейскими элегиями (ирландскими, валлийскими, англосаксонскими), любовный и семейный фольклор находит отражение в немецкой и романской поэзии (испано-арабской, галисийско-португальской, латинской, провансальской, итальянской). Для большинства этих поэтических систем оказывается возможным обнаружить реликты типологически ранних форм, предшествующих появлению литературной лирики. Так, лирические фрагменты англосаксонского эпоса "Беовульф" и героико-эпических песней "Старшей Эдды" можно рассматривать как ранние этапы типологического развития лирики, примеры первоначального синкретизма лирической и эпической поэзии.

Для литературоведов, культурологов и широкого круга читателей.

Научное издание

**МАТЮШИНА**  
*Инна Геральдовна*

**ДРЕВНЕЙШАЯ  
ЛИРИКА  
ЕВРОПЫ**

**КНИГА ПЕРВАЯ**

Редактор *Н.Л. Петрова*  
Художник *В.В. Сурков*  
Корректор *Н.П. Гаврикова*  
Компьютерная верстка  
*О.Б. Малахова,*  
Компьютерная графика  
*О.Б. Захарова*

ЛР №020219 выд. 25.09.96  
Подписано в печать 10.12.98  
Формат 60x88 1/16  
Усл. печ. л. 31,0  
Уч. изд. л. 32,0  
Тираж 1000 экз.  
Заказ № 194

Издательский центр РГГУ  
125267 Москва, Минусская пл. д. 6  
(095) 973 4200